



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea



## **LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA 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.**

Iñigo Cabo Maguregui 2017



ARTE  
EDERREN  
FAKULTATEA  
FACULTAD  
DE BELLAS  
ARTES

Programa de Doctorado: **Investigación y Creación en Arte.**

Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes.

Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea, UPV-EHU.

Director: José Antonio Liceranzu Martínez.

La discontinuidad artística 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.

Iñigo Cabo Maguregui

TESIS DOCTORAL, 2017.

Imagen de portada: Pierre Huyghe, *Untilled* (Sin cultivar), 2011-2012. Situación construida + situación viva. dOCUMENTA (13), 2012. (Detalle: árbol muerto y restos de piedra de basalto, de la acción '*7.000 Robles*', J. Beuys, Documenta de Kassel 7. Alemania, 1982).



## (Abstract)

Partiendo de la noción de *Discontinuidad Configurativa*: de tipo 1 (T. Adorno) –la negatividad estética, interpretación infinita (Sentido infinitamente aplazado) a partir de la configuración en el orden de los discursos–; de tipo 2 (J. Derrida) –la interpretación infinita de acuerdo a las estrategias intencionales que proponen un discurso–; según C. Menke ambos tipos producen la discontinuidad configurativa del Sentido. Que aplicamos desde la presente investigación en el objeto arte (objeto artístico + objeto estético en su movimiento y proceso en un proyecto artístico): discontinuidad configurativa de tipo 1 (composición del objeto artístico) y de tipo 2 (estrategia artística y estética de producción y articulación de Sentido).

Para abordar la hipótesis de la *discontinuidad artística*, a partir de un desarrollo de la noción de *Investigación Artística* de Chus Martínez (Curadora Jefe en Documenta de Kassel 13, en 2012). Aplicando la experimentación artística y la autonomía simbólica del objeto arte y su ‘soberanía’ respecto al resto de discursos que pone en crisis (C. Menke), con el cuestionamiento de tal ‘soberanía del Arte’; a la investigación artística y estética en la denominada *nueva era de la física gravitacional* (física y astrofísica de lo no observable): tras la reciente detección de las ondas gravitacionales que confirman la teoría de la relatividad de Einstein, la torsión del tejido espacio-tiempo y la existencia comprobada de los agujeros negros, así como la posibilidad (aceptada por la mayoría de la comunidad científica) de existencia del *multiverso* (una vez se confirme la quinta conjetura que falta por demostrar, habiendo sido ya demostradas 4 previas por la astrofísica).

Exposición a lo Otro, lo Real en la Naturaleza, siguiendo el reciente cambio de paradigma de Sentido en Jean-Luc Nancy (*Sentido del mundo*): que ya no se proyecta a lo universal, en tanto en cuanto lo oscuro en el universo, materia y energía oscura, agujeros negros, las 11 dimensiones cuánticas, o los universos anexos o exentos en el multiverso (lo *im-mundo*, en Nancy) se hallarían en *[S]trucción* al Sentido antrópico –particular-*uni-versal*–, sea constructivo o deconstructivo. Proceso en el cual asistimos a un corte en la reflexión y proyección trascendental del Sentido que se encuentra y se ex-pone en co-presencia (demostrada en el campo cuántico por A. Zeilinger) con la incidencia de lo Real Sin-sentido. El estatuto de las entidades inobservables –o bien imperceptibles–, que atiende la filosofía de la ciencia, contribuyendo a las definiciones científicas en su precisión y cuestionamiento. Aquello Otro disyunto sobre lo que ya deliberan hoy la filosofía y la estética, siendo de interés para la investigación artística.

Una discontinuidad general de la Naturaleza y del cosmos (con lo Sin-sentido indecidible) cuyo corte-intervalo genera la discontinuidad artística: directa, corte de los fenómenos naturales indecidibles en la percepción y aprehensión de la representación; o discontinuidad artística indirecta, generada por lo exento e inaccesible a la trascendentalidad o transinmanencia del Sentido hacia aquello inmanente que *ex-iste* en su afuera. Discontinuidad desarrollada en la presente investigación

artística y estética a través de las diferentes disciplinas del arte: desde lo disciplinar y transdisciplinar a lo post-disciplinar, desde lo performativo a lo post-performativo. Con el análisis de los casos artísticos referentes en el campo expandido simbólico, escultórico, pictórico, audiovisual, sónico, data, postproductivo, performático, relacional, contextual, comunicacional-intersubjetivo, de archivo extendido, etc. Incluyendo a los talleres artísticos como paradisciplina académica en tal proceso de investigación y experimentación artística.

Finalizando con la demostración de la discontinuidad artística en el corte-intervalo de la representación experimentado en los propios proyectos artísticos realizados para la presente investigación. Incluyendo entrevistas en el campo del arte y en el científico. Proyecto con la participación del artista Lothar Baumgarten. Proyectos de investigación y experimentación en observatorios de la NASA, Hubble Space Telescope, James Webb Space Telescope y en los detectores LIGO, en U.S.A., (donde se confirmó la onda gravitacional en 2015). Conferencias y talleres internacionales impartidos, así como exposiciones internacionales realizadas.

\* Pudiendo ser todos ellos atendidos, en paralelo a la lectura, desde la página Web articulada para la presente investigación: <http://inigocabo.com/>

a Ama  
a Txema

## Agradecimientos

Quisiera expresar mi más sincera gratitud y mi reconocimiento a todas las personas que han colaborado, a las que han aportado su trabajo y a aquellas que han contribuido, de formas tan sugestivas y *vitales*, a la elaboración y consecución de la presente investigación.

En primer lugar agradecer a mi director de investigación José Antonio Liceranzu Martínez, por su inmediata y plena confianza. Por su paciencia en la extensa y sutil revisión y por su convicción a la hora de afrontar la apertura de paradigmas a los que se enfrentaba esta investigación y su experimentalidad.

Agradecer a mi anterior director del trabajo de suficiencia investigadora para el Diploma de Estudios Avanzados, Mungi A. por asumir con generosidad los primeros pasos, en 2002, un primer ensayo de lo que comencé a apuntar como estructura de investigación del proyecto artístico en el S. XXI. Y a Kontxa Elorza, por formar parte de aquella revisión crítica, así como por proponer el trabajo que dio origen a mi primera publicación de un libro (*nueva objetividad*). A ambos gracias por sus enseñanzas.

A mi profesor en aquella investigación Ángel Bados, por su interés directo, lectura y consejos.

Agradecer de antemano a los miembros del tribunal de doctorado por su atención y dedicación. Así como a la comisión del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes.

A Wallace Wilson, *Director and Professor* de la School of Art and Art History de la University of South Florida USF, por el interés en mi proyecto artístico y en mi trabajo docente e investigador. Y al programa Artists in Residence de la Kennedy Family Art Foundation. Agradeciendo su invitación a impartir un taller artístico proyectual en el USF Master in Fine Arts y por el soporte a mi trabajo de campo, a la realización, filmación, registros edición y postproducción de mis últimos proyectos artísticos realizados en Estados Unidos, que contribuyen de forma relevante a las conclusiones de esta investigación. A Wally por su generosidad, identificación y sabiduría. A los artistas y profesores en USF, Gregory Green y Wendy Babcox, por apoyar mi proyecto. A Don Corbin y Julie Herrin por su tan amable asistencia.

Al equipo del USF CAM Contemporary Art Museum de Tampa (Florida), Institute for Research in Art, Graphicstudio | Public Art. U.S.A. Por apostar por la realización del proyecto *Alligators Situation*, ceder sus instalaciones y obras de arte para mi exposición y taller: Margaret Miller (*Director*); Alexa Favata (*Deputy Director*), por su interés real en el proyecto; a Noel Smith (*Curator of Latin American and Caribbean Art*), por introducirme; a Don Fuller (*New Media Curator*), por su contribución en la filmación y su entusiasmo; a David Waterman (*Chief of Security*), por su trabajo con la proyección de circuito cerrado y por el mismo entusiasmo; a Peter Foe (*Curator of the Collection*), por colaborar en mi selección de las fotografías de Robert Rauschenberg (a quien va dedicado *Alligators Situation*); a Anthony Wong Palms (*Exhibitions Coordinator / Designer*), por su asesoría en la instalación y adecuación del espacio; a Ian Foe (*Preparator*), Andrea Tamborello (*Preparator*), Giovanni Baez, Amra Causavic y Megan Kotke, por la coreografía exacta

de su montaje; a Madeline Baker (*Graphic Designer | New Media Assistant*), por su diseño; a Mark Fredricks (*Communications Specialist*) por su comunicación en la Red; a Amy Allison (*Program Coordinator*), Shannon Annis (*Exhibitions Manager / Registrar*), Alyssa Cordero (*Events Coordinator*), Ashley Jablonski (*Student Office Assistant*), Eric Jonas (*Collection Assistant*), Vincent Kral (*Chief Preparator*). A los expertos conservadores de animales salvajes en peligro, *Croc Encounters*. Al Departamento de Cultura del Gobierno Vasco – Eusko Jaurlaritza.

Con especial agradecimiento a Manuel Cirauqui, curador en el Museo Guggenheim Bilbao (anteriormente en Dia Art Foundation NY, y en París), por su recomendación y credencial para este proyecto. Por su complicidad y por haber comisariado las exposiciones que hicieron posible la instalación *Crossover*, la producción de la escultura *LFT* o la proyección mural de *NDFRV*, así como por la aportación de sus textos en el libro *Closing Time* y en otras revistas de arte nacionales e internacionales. Por ser un respaldo con quien contrastar la cuestión del arte.

Quisiera destacar mi inmensa gratitud a Vicky Trespando, quien además de presentarme a la Dirección de USF, realizó la labor completa de *Management de Discontinuity: The Revival of Sense*, pudiendo abordar, gracias a ella, todas las fases y programación de los proyectos en Estados Unidos. Por su amistad, lealtad y honestidad puras creyendo en mi trabajo, y por nuestras reflexiones críticas y jornadas de estudio. También agradecer a Néstor Caparrós, compañero de producción en los centros de la NASA y en el observatorio Hubble Space Telescope, por su ayuda continua y por su apertura a la colaboración en futuros proyectos de investigación artística y científica (con el próximo lanzamiento del James Webb Space Telescope, o el futuro de LISA y otros). A ambos amigos les agradezco siempre por acogerme.

Agradecimientos a los participantes en el *Workshop* proyectual impartido en USF: Kate Alboreo, Samir Bernárdez, Patrick Blocher, Néstor Caparrós Martín, Joshua Dodhia, Brandon Geurts, Laura Kim Meckling, Robert Lawrence, Roberto Marquez, Samira Pinto, Libbi Ponce, Zakriya Rabani y Vicky Trespando. Por su voluntad y deseo artístico abiertos, por su investigación, por lo que compartimos. A mi camarada Samir Bernárdez Cabrera, por el amor a la revolución artística. A Roberto Marquez por los ensayos libres y el arte alegre, por los ratos de discontinuidad. A Zak Rabani por compartir tiempo de vida y casa de reflexión, por venir a buscarme (*Thanksgiving*). A Laura Kim Meckling por comprender. A Pat Blocher y a Jim Mastroni por su asistencia y técnica exacta en procesos fotográficos. Gracias y afecto a Brianna Sewar, por asistirme en el largo proceso de la edición, postproducción de vídeo y sonido y la preparación de conferencias.

Mi especial agradecimiento al Dr. Michael Laundry (Lead Scientist, LIGO Hanford, Caltech / MIT), por darme acceso privilegiado tanto a las instalaciones tecnológicas del Observatorio de Ondas-Gravitacionales por Interferometría Láser en Washington State, cuanto a las reuniones deliberativas de los científicos e ingenieros. Por creer en mi hipótesis y compartir la posibilidad de esta investigación artística. Mi gratitud personal al Dr. Kenneth Carpenter, astrofísico. Project Scientist for HST Operations. Study Lead Stellar (SI) Vision Mission. NASA Goddard Space Flight Center. Hubble Space Telescope Control Center. / James Webb Space Telescope assembling. Greenbelt (Maryland). U.S.A. Por facilitarme la co-presencia con lo exterior desde el contacto con el dispositivo de datos del Hubble Space Telescope, por darnos acceso al ensamblaje del James Webb Telescope en distintas jornadas (públicas y privadas) y,

sobre todo, por afirmar mi noción de discontinuidad general y la apertura a las entidades inobservables, por el *Believe* científico y artístico. De igual modo agradecer al Dr. Vern Sandberg (Senior Scientist, LIGO Hanford, Caltech / MIT), por aportar la confirmación de la relatividad general y valorar la potencial contribución de la discontinuidad artística a la revisión científica-estética de la producción de Sentido y representación. A Zoltan G. Levay (Imaging Group Lead. Image Processing Specialist. Space telescope Science Institute. Operated for NASA by AURA. Baltimore, Maryland. U.S.A.), procesamiento en imágenes del data del HST, por su introducción a las imágenes procesadas más reconocidas del cosmos y por disponer el objeto de su aclamado trabajo a la experimentación de mi proyecto de co(n)-tacto, por la humildad y generosidad de la ciencia. Al Dr. Frank Summers, astrofísico y reconocido divulgador científico del Space telescope Science Institute, por su interpretación de la discontinuidad en las variaciones de dos imágenes (en intervalos temporales) sobre un espacio-tiempo no observable. Agradecer la imaginación científica. Al Dr. Sivaraj Kandhasami, astrofísico, University of Mississippi en LIGO Livingston (Louisiana) / Caltech / MIT, por compartir la noción de emancipación a través de los otros y de lo Otro, el trabajo, la investigación y el anhelo para las siguientes generaciones.

Agradecer a Marcel Reyes-Cortez (Birkbeck Department of Politics) y a Barbara Knorpp (University College of London UCL), al UCL Museum Cultural of Heritage Studies, al UCL Institute of Archeology y al Royal Anthropological Institute, London, por su invitación al programa de conferencias Photography + con (text) – Photography in Academic Research, donde se me dio la ocasión de introducir el ensayo de lo imaginario en su ex-posición al corte de lo inobservable, coordinando una mesa de expertos en el campo expandido de la imagen y la neurociencia. Ensayo preliminar a las conferencias y proyectos en Estados Unidos.

Mi gratitud (y reconocimiento personal) a Micaela Vivero, artista y Decana en Fine Arts, Bryan Arts Center, DENISON University (Ohio), U.S.A. por su invitación al Visual Arts Practicum, Studio Art Seminar, para impartir el Workshop *Artists Working: Discontinuity* con la realización de dos exposiciones y varias conferencias, por las salidas de trabajo de campo a la estación geológica, su archivo de estratos y sistemas de detección de seísmos (ODNR Geological Survey, Ohio), así como por el trabajo de campo en DENISON University Biological Reserve y en la presa Delaware Dam.

A Christian J. Faur, por su asistencia multimedia y escultórica en los procesos expositivos, y a los participantes en el taller experimental: Tyler Carroll, Caroline Clutterbuck, Janie Hall, Holly Hamlin, Katie Kuhns, Adam Rice, Krishonya Rogers, Katie Rosa, Khari Saffo, Jonathan Vega y Nora Victoroff.

Gracias (*Spasiva, с любовью*) a Olga Annanurova, curator en Lumiere Brothers Center for Photography, Russian State University for the Humanities, por su invitación a impartir la conferencia: *When Art Project -Maybe- no Lies. Extinction and Discontinuity in the Art Object. Sense + Nonsense*. En el programa What Do We Talk About When We Talk Photography?. Faculty Of Philosophy, National Research University, Higher School Of Economics. Moscow, Russia.

Mi gratitud plena a Roberto Sáenz de Gorbea, por abrir siempre a la experimentación de mis exposiciones su galería Windsor Kulturgintza de Bilbao, por darme suelo, por cuidar de mi trabajo y colaborar en su producción y realización para esta investigación, con las exposiciones *Artistas trabajando: Discontinuidad y Crossover*. Por nuestro proyecto siempre abierto.



A su hermano Xabier Sáenz de Gorbea, mi profesor de Historia del Arte, crítico y tutor vital, que comprendió y apoyó totalmente mi trabajo y mi posición artística, siempre en tu memoria.

A su compañera, la artista Sonia Rueda, por confiar en mi.

Gracias a Carolina Gutiérrez (Bilbao Ekintza – Ayuntamiento de Bilbao), por su apoyo a la producción.

A Txema Aguriano y a Josu Lafont por los talleres realizados en el Festival MEM y por cederme sus equipos. A Jon de la Cruz Ikazategi por su ingeniería de sonido y por compartir la discontinuidad sónica.

A los artistas participantes en *Artistas trabajando*: Leire Muñoz, Aliu Djolo Koiate, Jessica Llorente y Manu Uranga. Y a los participantes en su taller de discontinuidad: David González, Victoria Fernández Oruña, Ángela Bretos y La Ortiga.

A José María Herrera por los años de docencia compartida en la Facultad de Bellas Artes (UPV-EHU), por su apoyo constante a las necesidades de mis proyectos y su reconocimiento a mi trabajo.

Al artista y antiguo Professor en la UdK de Berlín, Lothar Baumgarten, a quien tuve el placer de comisariar en la exposición Proyecto Tierra en Alhóndiga Bilbao; por su colaboración en *Artists Working: Discontinuity Barinatxe* y la vídeo-entrevista concedida, tan excepcionalmente, en la Fundación Botín de Santander, atendiendo nuestra cuestión sobre la discontinuidad entre Naturaleza, Representación, Tecnología y proyecto artístico. Por todo lo que compartimos.

Gracias por compartir vuestro trabajo a los participantes en *Artists Working*, artistas y amigos: Elena Aitzkoa, Irantzu Sanzo, Karla Tobar, Cristian Villavicencio, Leire Muñoz, Eriz Moreno, Jessica Llorente, Manu Uranga, Josu Euba, Roke Ramos, Joseba Kortazar, Ceci Contreras, Cesar Rivera y German A. Navarro. Especialmente agradecer y reconocer siempre la gran colaboración de Germán Navarro, en la filmación y producción sonora de la mayoría de mis proyectos. Mi gratitud y consideración a Cristian Villavicencio por su colaboración en la producción, edición y postproducción, tanto digital como en film analógico. A Karla Tobar por sus traducciones a Inglés. A Leire Muñoz por los proyectos realizados y por nuestras conversaciones. A Joseba Kortazar y Jon Stone por su ayuda en los montajes. A Jessica Llorente por su fotografía. A Irantzu Sanzo y Eriz Moreno por solicitarme.

A mi amigo César Rivera, más allá de su ayuda en la postproducción de Film S16 mm. Por estar ahí, –*Artists Working: Discontinuity* está dedicado a la memoria de la sonrisa de su hijo Gonzalo–.

A mis mejores amigos: Rolando Cominelli (*grazie mille*), por producirme la página Web, por apoyarme siempre en todas las formas, desde Berlín al presente, por ser la generosidad en la discontinuidad del tiempo, los países, la familia y la amistad. A Roke Ramos y a Roberto Alonso, por ser conmigo.

El agradecimiento más profundo por el amor de mi familia: Juan (por leerme) y Mari Carmen; Arrate (por todo) y a Txabi (hermano); Loreto y Gandi; Joxe y Montse. A mis sobrinos Ibón, Igor, Garazi, Rebeca, Borja, Julene, Jon, Markel y Txaber. A mi cuñada Teresa.

A Aita, a Arantza y a Amalio.

A todos, por cuidarme.

*La discontinuidad* va dedicada, por el *Sentido* de todos nosotros, a Ama y a Txema.



## INDICE

### 0. INTRODUCCIÓN

La *'Investigación artística'* del tra(n)S-proyecto.

La discontinuidad artística en la co-presencia del Sentido con lo Sin-sentido multiversal .....	10
0.1 INTERÉS DEL TEMA .....	17
0.2. A OBJETIVOS ESPECÍFICOS DE LA INVESTIGACIÓN .....	21
0.2. B OBJETIVOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN .....	24
0.3 HIPÓTESIS (principal y secundarias) .....	25
0.4 METODOLOGÍA. MARCO TEÓRICO Y ESTUDIO DE CASOS .....	27
INVESTIGACIÓN TEÓRICA Y DE CAMPO .....	29
0.5 PRAXIS EXPERIMENTAL	
TRABAJO DE CAMPO Y PROYECTO ARTÍSTICOS REALIZADOS .....	30
CONFERENCIAS Y TALLERES IMPARTIDOS, EXPOSICIONES REALIZADAS .....	31
0.6 APORTACIONES DE LA INVESTIGACIÓN .....	35

### PARTE I. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

#### DISCONTINUIDAD GENERAL, DISCONTINUIDAD ESTÉTICA Y DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA.

### CAPITULO 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

#### 1.1. Antecedentes filosóficos y estéticos de la noción de discontinuidad.

Desde la modernidad hasta la [S]trucción del Sentido en la nueva era gravitacional .....	38
1.1.A. De la Discontinuidad Histórica en M. Foucault a la <i>'visión de paralaje'</i> de S. Žižek .....	46
1.1.B. Dialéctica Negativa y Deconstrucción, Postestructuralismo .....	50
1.1.C. Cultura visual y Estética de la Negatividad en el tiempo de la discontinuidad de la postproducción tecnológica (Tercer umbral) .....	61
1.1.D. La discontinuidad configurativa de C. Menke, en la interpretación y en la experiencia del objeto arte .....	73
Extinción. La determinación en última instancia, Nihilismo no correlativo: F. Laruelle, R. Brassier / J.-L. Nancy – A. Barrau. Co-presencia Sentido y Sin-sentido, [S]trucción y Uni-strucción. / Posibilidad, la noción de <i>'Maybe'</i> en Chus Martínez .....	77

## **CAPITULO 2. La discontinuidad en otros campos de conocimiento.**

### **2.1. La discontinuidad en el campo científico: Física, Astrofísica, Matemáticas.**

<b>Y en las ciencias humanas y sociales: Antropología y Psicología Social</b> .....	80
2.1.A. Física y Astrofísica: La discontinuidad general en el universo y en el multiverso.	
Universo endecadimensional .....	81
Materia, la discontinuidad de la 'sustancia' .....	82
Relatividad .....	82
Relación de Indeterminación de Heisenberg .....	83
Mecánica cuántica .....	84
Materia oscura, energía oscura .....	84
Big-Crunch / Big-Rip. Multiverso .....	85
Agujero negro .....	87
Teoría de cuerdas o Branas .....	87
Los condensados de Bose-Einstein. Nuevos estados de la materia .....	88
Bosón de Higgs .....	89
2.1.B. La Indecidibilidad en la matemáticas. Teoría del Caos, Discontinuidad .....	90
2.1.C. El pensamiento científico y la discontinuidad artística .....	92
A. Zeilinger. Teleportación (co-presencia). dOCUMENTA (13) .....	93
2.1.D. Antropología. <i>Lo Crudo y lo Cocido</i> .	
La discontinuidad entre Naturaleza y Cultura en C. Lévi-Strauss .....	97
2.1.E. Psicología Social. Cognición social y discontinuidad. Discontinuidad en la identidad .....	100
2.2. <b>La discontinuidad en otros campos de la expresión estética:</b>	
<b>Música, Arquitectura, Cinematografía</b> .....	102
2.2.A.i. La música y el hecho sonoro: C. Dalhaus, J. Cage .....	101
2.2.A.ii. La Discontinuidad del hecho sonoro al Sentido:	
I. Garmendia, C. Ereka. D. Chamy, J-L. Guionnet & S.Murayama .....	105
2.2.B. Arquitectura. De lo configurativo a la discontinuidad no-configurativa. De-normatividad.	
M. der Rohe, R. Koolhaas, K. Sejima & R. Nishizawa / S A N A A,	
D. Graham, D. Gordon, S. Cirugeda, Recetas Urbanas, G. Matta-Clark,	
Valcarcel Medina .....	114
2.2.C. Cinematografía / Lo Cinemático y lo Digimático.	
La discontinuidad del objeto-imagen-tiempo al <i>Itself</i> .	
J. Wall, S. Douglas, M. Haneke, F.Truffaut, T. Dean .....	135
<b>CAPITULO 3. EL SENTIDO. Positividad, Negatividad y Sentido Neutro</b> .....	163

## CAPITULO 4. ANTECEDENTES ARTÍSTICOS.

De la discontinuidad configurativa (lineal) del objeto artístico al Sentido,  
en la modernidad y la posmodernidad, a la discontinuidad artística (no-lineal).

<b>El movimiento del objeto al proyecto artístico en la hipermodernidad</b> .....	177
4.1. La discontinuidad artística a la dialéctica negativa del objeto arte en el Readymade de M. Duchamp y en la Ley de los cambios de J. Oteiza. –Diferencia, Diferancia e Indiferancia– .....	178
4.2. De lo fenomenológico y lo fenoménico, a la agencia no-humana. De, M. Duchamp, I. Klein, J. Cage. el minimalismo y la cultura Zen, a la nueva alquimia: H. Haacke, J. Van Saun, Takis, C. Ross, G. Uecker. –Elementos, sistemas, fuerzas–. Tercer método .....	194
4.3. Postestructuralismo y Deconstrucción: J. Beuys. De “ <i>cada hombre es un artista</i> ” a la discontinuidad artística .....	210
4.4. Robert Smithson & Nancy Holt. La discontinuidad del –Signo– al –Sitio–. Proyecto personal: <i>SWAMP –Cloud</i> .....	215
4.5. Del Situacionismo, Ipse – alteridad, deriva y discontinuidad. La soberanía del Sentido. G. Debord, Art & Language, R. Tiravanija, T. Sehgal .....	225
4.6. Malas Formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico al proyecto. B. Nauman, P. Fischli & D. Weiss, R. Mucha, J. Kounellis, A. Jaque, P. Huyghe, Dan Graham, Karrierebar, F. González-Torres, Tino Sehgal, Danh Vo, Carol Bove, PROFORMA: T. Badiola Badiola, J.M. Euba. S. Prego ....	240

## PARTE II. LA DISCONTINUIDAD CONFIGURATIVA DEL OBJETO ARTÍSTICO EN LA PRODUCCIÓN DE SENTIDO.

### CAPITULO 5 EL OBJETO ARTÍSTICO EXPERIMENTAL Y SU DISCONTINUIDAD CONFIGURATIVA.

Introducción del objeto artístico realizado en la investigación y sus discontinuidades configurativas, para su movimiento al proyecto artístico experimental .....	311
---	-----

### CAPITULO 6. NATURALEZA, REPRESENTACIÓN Y TECNOLOGÍA .....

334

### CAPITULO 7. DISCONTINUIDAD CONFIGURATIVA

–Del objeto artístico en su movimiento en el proyecto–. Iñigo Cabo: L. Baumgarten – <i>DRAMA</i> – L. Baumgarten: <i>Discontinuity</i> . P. Huyghe. – <i>Untilled</i> – .....	340
---	-----

<b>CAPITULO 8. EL CORTE Y LA DISCONTINUIDAD ENTRE NATURALEZA Y SENTIDO</b> .....	357
8.1. De la Naturaleza representada – Discontinuidad configurativa 1 – 2 –, a la copresencia de lo natural en el arte contemporáneo .....	363
8.2. De la representación a la (co)presencia. L. Baumgarten .....	364
8.3. El movimiento del objeto arte al proyecto artístico natural. La inversión de la discontinuidad simbólica. I. Aranberri .....	414
8.4. El movimiento en la Naturaleza. H. Fulton. Fuerza y capacidad, C. Menke. La discontinuidad entre acto y producción .....	438
8.5. Discontinuidad fenomenotecnológica y Naturaleza. O. Eliasson, <i>Third Project</i> . R. Irwin. coparticipación en función expandida y co-presencia con el no-objeto .....	449
8.6. El corte de la discontinuidad configurativa entre el Sentido (simbólico y ontológico) y la Naturaleza .....	486
El intervalo de la discontinuidad artística. PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO .....	488
8.7. Consideraciones a los resultados de la aplicación de la discontinuidad artística y su utilidad .....	517
Extensión - aplicación / Realización, de experiencia y resultados –por /-en / –con, medios y dispositivos de Representación .....	517
Utilidad técnica de la discontinuidad artística .....	520
Intensificación de la experiencia de lo Real y de lo simbólico .....	521
Co-agencia / producción de tercera realidad .....	521
Procedimiento metodológico base (abierto) .....	522

**CAPITULO 9. DE LA DISCONTINUIDAD CONFIGURATIVA A LA CO-PRESENCIA EN LO REAL,  
-EN / –CON LOS FORMATOS DE REPRESENTACIÓN DEL PROYECTO ARTÍSTICO.**

Extensión / Co-Representación / Agenciamiento / Co-Realidad y Co-agencia / No-Representación / Discontinuidad artística / Tra(n)S-proyectualidad .....	528
9.1 DISCONTINUIDADES CONFIGURATIVAS Y DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA EN LA EXTENSIÓN Y REALIZACIÓN –EN Y –CON FORMATOS DE REPRESENTACIÓN .....	530
9.1.A. EL DOCUMENTO, EL LIBRO, EL OBJETO, EL DISPOSITIVO, EL ARCHIVO. Lothar Baumgarten ( <i>7 Sounds / 7 Circles</i> ) Proyectos personales ( <i>Crossover / la deconstrucción y el cruce fenoménico</i> ) .....	530
9.1.B. LA TEORÍA Y LA FORMA TEÓRICA. Ch. Martínez, M. Cirauqui, G. Eizagirre. Proyectos personales: <i>LFT</i> .....	549

9.1.C.	LA EXTENSIÓN DOCUMENTAL. Organigrama de proyecto artístico y praxis. PROFORMA: T. Badiola, S. Prego, J.M. Euba. I. Aranberri, T. Greenfort, C. Bove, M. Beck, D. García .....	567
9.1.D.	UNIVERSO DATA. La discontinuidad entre: Poder / Decisión.   Identidad / Intensidad. REACTIVACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN –DEL SENTIDO Y SINSENTIDO– MEDIANTE LA DISCONTINUIDAD DEL OBJETO ARTÍSTICO CON LA PRESENCIA DEL CORTE CORPORAL. T. Badiola .....	603
9.1.E.	OTROS CASOS DE DISCONTINUIDAD EN LA EXTENSIÓN DEL ARCHIVO CULTURAL Y DOCUMENTAL A LA CO-PRESENCIA DEL SIN-SENTIDO. Lo Universal y lo Particular. M. Dion, J. Cardiff & G. Bures Miller, M. Faldbakken, E. Vila-Matas .....	625
9.2.	REPRESENTACIÓN Y POST-DISCIPLINARIEDAD / AGENCIAMIENTO. LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y LA CO-AGENCIA EN EL PROYECTO ARTE. S. Prego, J. Lasker, I. Imaz, L. Baumgarten, E. Wurm, D. Graham, A. Shibli .....	651
9.3.	REPRESENTACIÓN Y CO-REALIDAD.	
9.3.A.	LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa Trabajo abierto ( <i>Open Work</i> ) y presente abierto ( <i>Open Present</i> ) con lo Sin-sentido. P. Huyghe, L. Gillick, H. Haacke, A*DESK. proyecto personal: <i>Paik, TV-Garden Deinstallation</i> .....	676
9.3.B.	Co-realidad y co-agencia. Welt – Umwelt. Human / Post-human. Lo universal y lo particular (co-agencia): Tercer impulso, tercera (co)realidad. Pierre Huyghe. Proyecto Personal: <i>Artists Working: Crossover Atxabiribil</i> .....	710
9.4.	NON FILOSOFÍA - NON-REPRESENTACIÓN. R. Brassier, J-L. Guionnet, S. Murayama, Mattin. F. Laruelle, M. Dolar. Allora & Calzadilla, T. Haapoja .....	753
9.4.A.	LA EXTINCIÓN Y LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA. CO-REALIDAD NO-CORRELATIVA. G. Faivovich & NI. Goldberg, G. Penone, L. Weiner, On Kawara. Proyecto personal: <i>Flysch, baba, S/T –baba 1, baba 2–</i> .....	784
9.4.B.	INTERVALO VIVO DE FUERZAS, INTENSIDADES Y SENSIBILIDAD ANTE EL ESPACIO EN BLANCO DEL ARTE. R. Ondák, R.G. Bianchi, R. Brassier, J-L. Guionnet, S. Murayama, Mattin. Proyecto personal: <i>Artists Working: Discontinuity Barinatxe</i> .....	820
9.4.B.i	VIOLENCIA CLÍNICA DEL CORTE NON-REPRESENTACIONAL .....	828
9.4.B.ii	EXPOSICIONES COMO ZONAS DE CON-TACTO POST –REPRESENTACIONALES. A*DESK, N. Sternfeld, R. Malasauskas, P. Huyghe, R. Ondák, I. Klein, Art & Language, R. Barry, R. Irwin, S. Brown, B. Huws, M Eichorn, J. Hein, I. & E. Kabakov, J. Chung .....	843

9.4.B.iii	UNIVERSO Y HETEROVERSO. POSIBILIDAD EXISTENCIAL DE LO PARTICULAR.	
	B. Jacob. W. Tillmans, Proyecto personal: <i>Alligators Situation</i> .....	885
9.4.B.iv	TRA(n)S-PROYECTUALIDAD	
	C. Bove. M. E. Carroll, G. Metzger, Gilbert & George.	
	Proyecto personal: <i>überprojekt, Artists Working / Workshop Bryan Arts Center</i> .....	907
9.4.B.v	DEL ESPACIO EN BLANCO EN EL PROYECTO ARTÍSTICO, AL tra(n)S-PROYECTO.	
	S. Brueggeman, C. Javacheff, M. Asher, R. Jullard, C.H. White, R. Gander, N. Lendon .....	955

### PARTE III. LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA DE LO SINSENTIDO

#### EN EL Tra(n)S-PROYECTO ARTE –LIBRE Y ABIERTO– DE LA INVESTIGACIÓN PRESENTE.

### CAPITULO 10. PROYECTO ARTÍSTICOS (EXPERIMENTALES) REALIZADOS EN EL CURSO DE LA INVESTIGACIÓN.

10.0	Ante-proyecto: <i>Artistas trabajando</i> . De la transinmanencia al tra(n)S-proyecto en el trabajo de campo abierto ( <i>Open trans-fieldproject: –(de)Localizaciones [lugar, no-lugar, límites, tiempos (libre/liberado ‘Open present’), proforma / umforma (im-forma). Alterotopía, Heterotopía y heterocronía.</i> Trabajo de campo. <i>Work / Non-work</i> . Afectividad, deseo, lo personal y su corte .....	1.020
10.1	<i>Artists Working: Crossover</i> Atxabiribil. De la autonomía del <i>Open Work –co-participación–</i> , del <i>Non-Work</i> y la soberanía crítica del Objeto Arte –agencias–; al proyecto arte y su corte .....	1.096
10.1.A.	Análisis procesual de <i>Artists Working: Crossover</i> Atxabiribil .....	1.102
10.2	RELACIÓN DE ELEMENTOS: AGENCIAS, ENTIDADES [Observables y no observables], DISPOSITIVOS y TÉCNICAS en <i>Artists Working: Crossover</i> Atxabiribil y en <i>Artists Working: Discontinuity Barinatxe</i> → movimientos: desplazamiento, distancia (física, del diferido y distanciamiento estético) / tra(n)s-inmanencia .....	1.116
10.2.A.	DE LO OBSERVABLE (transinmanencia del Sentido sobre lo inmanente, AL ESTATUTO DE LAS ENTIDADES INOBSERVABLES (intransinmanencia) .....	1.148
10.2.B.	ENSAYOS DE CO-PRESENCIA. Ejercicios de perspectiva a un objeto arte. T. Hirschhorn, M. Uranga, T. Sehgal, T. Gates, J. Stanmeyer, ATL: P. Parreno, P. Huyghe, D. Gonzalez-Foerster, A. Bulloch, D. Gordon, L. Gillick .....	1.158

### CAPITULO 11. DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA –Directa | Indirecta– Y CO-PRESENCIA: SIN-SENTIDO [LIBRE] + SENTIDO ABIERTO

	Post- <i>liberado–</i> (libre de ‘ <i>liberación</i> ’ subjetiva) <i>Artistas trabajando: Discontinuidad</i> . Galería Windsor Kulturgintza .....	1.200
--	--	-------



11.1	ESQUEMA GENERAL de la DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA .....	1.213
11.2	EL PROYECTO ARTE ABIERTO [ <i>Open – Free tra(n)sproject</i> ] TRAS LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA, HACIA LA REACTIVACIÓN DEL SENTIDO. De los fenómenos de discontinuidad directa a la um-forma del Sentido, a las im-formas o <i>exo-formas</i> de discontinuidad indirecta. Proyectos realizados y abiertos –en curso–, para la cuestión final de la investigación. Alligators Situation, Workshop: Discontinuity, The Revival of Sense, LSA, Toucher, Touching, LIGO, LIGO [parallel], EVER, <i>Ever glades</i> , ATLAS V, QUEST, JWST. Hipótesis y praxis (posible) tras constatar la discontinuidad artística directa e indirecta ....	1.216

#### PARTE IV. CONCLUSIONES.

<b>CAPITULO 12. CONCLUSIONES de la investigación</b> .....	1.266
PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO BASE (abierto) La discontinuidad artística por el corte-intervalo con lo Sin-sentido. Pasos genéricos para su posible aplicación en otros procesos artísticos .....	1.288

#### FUENTES CONSULTADAS.

(Primarias)

ENTREVISTAS REALIZADAS .....	1.292
CATÁLOGOS .....	1.293
VIDEOGRAFÍA, FILMOGRAFÍA, ARCHIVOS SONOROS .....	1.294
(Secundarias)	
BIBLIOGRAFÍA .....	1.296
FUENTES NO PUBLICADAS	
TESIS, CONFERENCIAS .....	1.303
HEMEROGRAFÍA .....	1.303
OTRAS FUENTES .....	1.304
FUENTES ELECTRÓNICAS .....	1.304
OBRAS Y PROYECTOS ARTÍSTICOS ANALIZADOS .....	1.313

EXPOSICIONES REALIZADAS .....	1.328
TALLERES IMPARTIDOS .....	1.328
CONFERENCIAS IMPARTIDAS .....	1.329
TEXTOS PUBLICADOS .....	1.329
PÁGINA WEB .....	1.329

# LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA 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.



IC. Artists Working: *Crossover* Atxabiribil. Situación construida + situación viva, 2011.

La discontinuidad no está en la distancia hacia el objeto, reside en éste.

IC

*... Exactamente, decir que hay discontinuidad entre una interpretación y al menos otra afirmación, significa que sólo se la considera desde un punto de vista estético en tanto que discontinua.*

*Que dos interpretaciones son indecidibles es algo que no puede definitivamente establecerse por las interpretaciones mismas. Se trata pues con la afirmación de la discontinuidad, no de una constatación, sino de una orientación por la comprensión. Debemos entender el discurso interpretativo de manera que sea indecidible o discontinuo, es decir, que tenemos que captar el objeto estético en una experiencia que solo puede expresarse por interpretaciones indecidibles o por un discurso interpretativo discontinuo, porque sólo así percibimos lo estético.*

Christoph Menke. *La soberanía del arte.*

*Now we may be at a new turning point, a radical change in what we accept as a legitimate foundation for a physical theory.*

Steven Weinberg. *Living in the multiverse.*

*What this reflection on the Sense of the World has allowed one to understand and sense is in the end the consubstantiality or the co-ex-istence of sense and the world. Still, if the world, therefore, and its share of one and order, must be addressed again and consequently abandoned ("There is no longer any world: no longer a mundus, a cosmos"), perhaps the very idea of sense must be renewed. [...] Thus, the question today would be "to recognize 'sense' in struction." Indeed this would be a way of initiating the transition, of approaching the gulf without trembling, of coming to terms with our vertigo. But here again things are not so simple. Or perhaps, on the contrary, they are radically more simple: It may be possible –and even probable– to do without sense. To abstract oneself from it absolutely, to abandon its smallest fragments, to renounce its reassuring familiarity. [...] It is the most important: the place where sense still detaches itself, disconnects itself from any signification." Perhaps the overcoming of construction invites one to untie sense and allow sense itself to disintegrate, and also to consider a second movement, a new dislocation, an even more crucial removal*

Jean-Luc Nancy – Aurélien Barrau. *What's These Worlds Coming To ?*

*Drawing on the sovereign status of the exception, one could maintain that to stress the importance of locating a community formed by artists at the center of the project constitutes a claim for the importance of exploring the potential of those who cannot answer the normativity. This exploration preserves the space, the time, the language, and the experience to renew our sense of self, of politics, of nature. To place this nonsensical community at the center of art's knowledge means to declare that the object of a show is not the institutions of this world, but instead, to contradict the language of universal programatics, which is based in a concept of truth defined as neither adequate nor coherent, but merely consensus. A kind of nonsense is necessary. [...] Again, this names an effort, a force, a movement, rather than a method. When I speak of artistic research, I am not speaking of the exhaustive research undertaken by artists before making a work. Nor should one confuse artistic research with contemporary art's proximity to the social sciences and their methods. Instead, the term has been coined to alert us to the fact that art is also a quantum phenomenon –a principle of indetermination and complementarity that is operative in aesthetics as well as in social sciences and philosophy. Art acts according to at least two staples of quantum physics: it alters what it observes, and accepts that reality is compound, just like the seemingly incommensurable insight that light consists of particles as well as waves.*

Chus Martínez. *Unexpress the Expressible.* dOCUMENTA (13)

*The place is enclosed. Elements and spaces from different times in history lie next to each other with no chronological order or sign of origin. What is present are either physical adaptations of fictional and factual documents or existing things. In the compost of the Karlsuae park, artifacts, inanimate elements, and living organisms... plants, animals, humans, bacteria, are left without culture.*

Pierre Huyghe. *Untilled (sin cultivar).* dOCUMENTA (13).

## 0. Introducción.

### La 'investigación artística' del tra(n)S-proyecto.

#### La discontinuidad artística en la co-presencia del Sentido con lo Sin-sentido multiversal.

La presente investigación de la hipótesis de la discontinuidad artística ha sido desarrollada durante cinco años, por abordar una noción nueva de la discontinuidad, que trata el paso desde el discurso y la negatividad estética de la interpretación de lo simbólico y su autonomía (el Sentido '*infinitamente*' aplazado) –la discontinuidad configurativa que señalaran T. Adorno y J. Derrida o actualmente C. Menke–; a la aplicación de la discontinuidad natural directa e indirecta en su corte a la discontinuidad configurativa del *objeto arte*<sup>1</sup>, en su entidad técnica, compositiva, representacional y estratégica. Partiendo de la inmanencia del Sentido presubjetivo en el Ser (neutro, presubjetivo o suprasubjetivo, denominado *-Fuerza-* por Menke). La existencia en sí del Sentido, antes de su transinmanencia o construcción de realidad, que quedan expuestas a su corte-intervalo por la discontinuidad de la Naturaleza indecible (en todas sus dimensiones –endecadimensionalidad cuántica–) y del cosmos (oscuro en el 95%).

La extensión de éste fenómeno y su enfoque nos conduce por lo tanto a observar, desde la longitud del presente texto y los distintos proyectos realizados, la amplitud de temáticas desde los diferentes ángulos o focos de relación del Sentido estético con lo Real y lo Sin-sentido. Dado que el proceso de investigación y proyectos artísticos experimentales han requerido del análisis y la revisión crítica previa del conjunto de disciplinas del objeto arte y del hecho artístico, tanto en su multidisciplinaridad como en la conexión transdisciplinar al resto de campos del saber: en la filosofía, la estética, la antropología, la tecnología y las ciencias contemporáneas, así como observar el factor post-disciplinar y post-performativo (más allá de lo postconceptual y de la afectividad o intersubjetividad) de las prácticas recientes del proyecto arte.

Se han querido atender la mayoría de posibles cuestiones derivadas que podrían presentarse desde cada disciplina de la praxis artística, desde el conocimiento estético y desde los nuevos interrogantes que se abren, tanto para la ciencia como para la filosofía reciente, con el cambio del paradigma del Sentido universal (o '*Sentido del mundo*' en Nancy) por la posibilidad de co-existencia del multiverso [con su *[S]trucción* del Sentido, aparte de su construcción o deconstrucción, inviable su reflexividad o trascendencia hacia todo). Multiverso considerado real por la comunidad científica y cuya futura confirmación expone al arte –que abre desde la lógica de su objeto su reflexión y exposición de lo

---

<sup>1</sup> El *objeto arte* como 'constructo' (Bunge), construcción imaginal, conceptual y simbólica, objeto *-diferente a sistema, concepto, idea, techné-* generado por el hombre en su construcción de realidad mediante la reflexión trascendental sobre lo Real. Objeto arte que posibilita el análisis científico de la epistemología del arte, uniendo la producción de Sentido, praxis experimental y experiencia viva y sensible, de modo más complejo que en la reducción de objeto artístico, trabajo artístico u obra de arte; refiriéndonos así al conjunto general del pensamiento estético deliberativo y al hecho artístico simbólico. Esto permite tratar con lo Sin-sentido de modo exterior a la actividad performativa del arte. Objeto arte [objeto artístico y estético en su movimiento en un proyecto artístico de exposición a lo Otro].

simbólico -en y -a lo Real- a la revisión de su anterior relación sensocéntrica o biosemiótica con la Naturaleza, a abrir el objeto de Sentido a lo exento a su reflexión, trascendentalidad y proyección. Como afirma en nuestra entrevista, al final de esta investigación, el Dr. Vern Sandberg (experto en relatividad en LIGO Handord, donde se detectó en 2015 –mientras de desarrollaba ésta investigación- la primera onda gravitacional, confirmada mundialmente en 2016, tras la cual se prosigue a la detección de las ondas gravitacionales primordiales que tras el Big Bang generasen el multiverso en el que discurrimos –en *Unistrucción*, como afirma el astrofísico y experto en estética A. Barrau-, o co-presencia desde este Universo con la anexo y lo exento al mismo y a la ‘mismidad’ del Sentido): es de interés e importancia revisar, desde la conexión de la investigación artística con la investigación y descubrimientos científicos, la producción representacional y simbólica particular, *uni-versal*, que desvirtúa en modelos representacionales (Según Sandberg: “*its still not done very well...*”) la apreciación de lo no imaginal en la naturaleza discontinua de lo Real. Pudiendo ser el arte una de las ‘tres patas’ de investigación y experimentación, del mismo modo que la filosofía de la ciencia contribuye a la investigación científica a la hora de solventar problemas en sus definiciones de las entidades inobservables y sus procesos de incertidumbre o relatividad.

Se plantea aquí, una de las consecuencias posibles del llamado ‘*principio antrópico*’, según el cual: «*Si en el Universo se deben verificar ciertas condiciones para nuestra existencia, dichas condiciones se verifican ya que nosotros existimos*». La posible consciencia dada ya por el Universo (o por el *Multiverso*, probablemente no sólo a nuestra especie). Principio que determina tanto nuestro impulso de supervivencia cuanto el afán de comprender el origen del Sentido y nuestra relación con lo Sin-sentido, la no *ex-clusividad* o centralidad del Sentido. Dejándonos también el Universo (*‘amablemente’* como señala el astrofísico Dr. Frank Summers en nuestra entrevista en Science telescope Institute), en el trazo de su luz o en la incidencia de ondas gravitacionales a través del tiempo, el espacio, la materia, la energía (oscuras y visibles), las dimensiones y la gravedad; la narración de su pasado en una imagen o en una fluctuación y vibración del tejido espacio-tiempo, la marca de la existencia anterior originaria que nos llega ahora (en éste período singular, transitorio y discontinuo de la era del *Antropoceno*), en la que podemos observar o detectar, antes de *Big Rip* o *Big Crunch* de la expansión o concentración definitiva de nuestro Universo, las trayectorias y flujos discontinuos a lo existente de lo que dejó de existir. Donde se describen, posiblemente, el origen del Sentido así como la exención o disyunción de lo Sin-sentido –[S]trucción del Sentido- en lo natural y en lo multiversal.

Del mismo modo que no hay una continuidad unívoca del Sentido (en coherencia a su discontinuidad configurativa por su aplazamiento o negatividad estética), tampoco parece haber una continuidad absoluta de lo Sin-sentido, por nuestra excepción particular a éste *Otro* (o de otros seres posibles o potenciales, en la extinción y generación infinita de universos en el multiverso con otras leyes físicas y químicas). Discontinuidad del Sentido y lo Sin-sentido en su co-presencia integral natural.

Entre las múltiples exposiciones visitadas y proyectos artísticos aquí analizados, destacamos, por su aportación a la presente investigación, dOCUMENTA (13) de Kassel, donde Chus Martínez (Chief

Curator) introdujo la noción de la *'investigación artística'* en su autonomía simbólica experimental, aparte del rigor de los principios y métodos académicos de investigación, aplicando la entrada *'necesaria'* de lo *'Nonsensical'* a las prácticas y producciones actuales de Sentido. Articulando a su vez la *'fuerza'* del Sentido presubjetivo y suprasubjetivo (C. Menke <sup>2</sup>, con quién Chus Martínez colaboró en el museo MACBA de Barcelona e impartió un seminario en Kassel <sup>3</sup>) a la co-presencia posible y demostrada de entidades (teleportación de un fotón cuántico de A. Zeilinger) desde la proposición de conexión sin jerarquías entre arte y ciencia. La relación entre lo inmanente (incluyendo a lo sensible no deliberativo o precognitivo) y lo óptico, más allá de la transinmanencia imaginal del Sentido y de la producción reflexiva. El comportamiento dual y co-presencial de onda y partícula de la luz, que Martínez utiliza a propósito como imagen para proponer esa investigación epistemológica del arte tanto del Sentido cuanto de lo *Sin-sentido*: –Término que articulamos en la presente investigación separando al Sin- del sentido (en minúscula, en tanto indica al sentido presubjetivo), diferenciándose del Sinsentido ontológico de la definición filosófica o estética –antrópica–, y distinguiéndose del no-sentido lógico o factual de Wittgenstein en su *Tractatus*). Sin, y –sentido, por la co-presencia de éste particular con aquello Otro que no solamente se presenta en este mundo, sino que existe tanto fuera en el Universo singular cuanto anexo o exento en el Multiverso a donde el Sentido subjetivo del sujeto estético humano no puede alcanzar, pero si ser consciente de su incidencia y corte, de su co-existencia al Sentido.

Prácticas estéticas e investigadoras entre las cuales Pierre Huyghe (que intervino en la intermediación con otras obras y artistas en dOCUMENTA 13) –artista central en la presente investigación, cuya

---

<sup>2</sup> La *'soberanía del arte'* en Christoph Menke, que por su negatividad estética a la interpretación concreta *"pone en crisis al resto de discursos"*. «*The concept of sovereignty (Bodin, Hobbes, Rousseau, Schmitt, etc.) what tends to associate and dissociate the figure of the sovereign and the beast (which is not exactly the animal). Both indeed seem to stand above or at a distance from the law. Both are, in different ways, of course, but in common, outlaws. What then is law? And right? The sovereign, says Schmitt, is the one who has the right to suspend right.*»

Derrida, Jacques. *The Beast and the Sovereign, Volumen 2*. The University of Chicago Press, London. Editorial note s/p. Originally published as *Séminaire: La bête et le souverain, Volume II* (2002 – 2003) Éditions Galilée.

*"Este libro demuestra que la cuestión del ser ha sido siempre la cuestión de quién o qué, la soberanía o la bestia, se encuentra en el origen impensable de la existencia humana"*.

Lukacher, Ned. Universidad de Illinois, Chicago. Publicado en Choice Magazine. the American Library Association. Web, 2010.

<sup>3</sup> Seminar. Menke, Christoph. / Martínez, Chus. *What is Thinking? Or a Tste that Hates Itself*. dOCUMENTA(13), 2012. Que expone el objeto intelectual, la capacidad simbólica y la fuerza presubjetiva del Sentido, a lo *Nonsensical*, lo Otro exterior al *Itself* o mismidad del Sentido antrópico. *'Hates'* en su posible tratamiento: tanto como *'odio'* o negación del Sentido (y su negatividad estética) a lo ajeno al mismo, cuanto *'gusto'* por la sensación experiencial del corte (rechazo) de lo Sin-sentido. Esta negación a su sí mismo (*Dasein*) respecto a lo *Sosein*, la abordamos en esta investigación desde la proposición de la *'soberanía del arte'* aplcándose así misma su propia puesta en crisis, su interrogación y cuestionamiento, no ya sólo por si misma hacia sí misma (tautológica y antropocéntricamente, personológica), sino siendo puesto en crisis tal Sentido imaginal o transinmanente por la naturaleza de lo Otro, entidad e inmanencias exteriores indecibles para el objeto arte y su autonomía simbólica, que al deponer su soberanía por el corte de lo Otro Sin-sentido se dispone en co-presencia suprasubjetiva a aquello, más allá de su deseo hacia su propio objeto reflexivo. Emacipándonos por lo libre indecible de cualquier modelo de *'liberación'* subjetiva, indicada o performable.

producción artística y situaciones construidas o vivas analizamos en distintos desarrollos a través de diferentes capítulos y temáticas–; desplegó la antrópica interpretación biosemiotica desde el contexto (*Umwelt*) o biosistema de lo natural, y desde la proposición de: «*Elements and spaces from different times in history lie next to each other with no chronological order or sign of origin. What is present are either physical adaptations of fictional and factual documents or existing things. In the compost of the Karlsruhe park, artifacts, inanimate elements, and living organisms... plants, animals, humans, bacteria, are left without culture.*». Esto es, una visión, desde el sujeto estético o el Ser antrópico, a lo que no correspondería a su 'cultura', pero sí a su mismo mundo biosemiótico uni-versal. Abriéndose sin embargo en un fragmento de esta situación construida (*Untilled* –sin cultivar–) una discontinuidad o conclusión real más allá de la interpretación humana, uno de los '7.000 Robles' de J. Beuys que al presentarse muerto a su descomposición no alude o evoca ya al mito artístico e ideológico (que Huyghe homenajea), sino que se presenta la muerte en sí cual corte indecible a toda proposición estética de vacío simbólico. Nuevamente la discontinuidad general de lo Sin-sentido que se co-presenta y corta al Sentido.

De ahí damos el paso [pasos en el proceso artístico y estético experimental, que describimos en el denominado Procedimiento Metodológico base (abierto) PMB, que proponemos en aquí para la investigación artística de lo no normativo y extra-método, de los cortes que generan la discontinuidad artística, exponiendo el objeto arte a lo Otro Sin-sentido. Tanto cortes directos fenoménicos, cuanto discontinuidades indirectas por el corte de lo anexo o exento en el universo oscuro o en el multiverso. Que se articula en un esquema general de la discontinuidad artística para el proceso de exposición del objeto arte en el campo de Sentido a lo Real y multiversal, que puede seguirse en la página Web realizada para la presente investigación: <http://inigocabo.com/about.html>, donde se articula a su vez este esquema y PMB a través de los distintos proyectos artísticos realizados específicamente para la demostración o respuesta a la hipótesis aquí planteada de la discontinuidad]. O tra(n)s-paso desde esa noción biosemiótica de *Umwelt* (o umforma o proforma simbólica, correspondientes al 'Sentido del mundo' en Nancy) y desde la impresencia de lo simbólico, a lo *im-mundo* en Nancy, a lo que se halla anexo o exento en el multiverso, incidiendo todo en el curso general de cada universo. Lo im-presente al agenciamiento (ya no impresencia al ser esta cortada) en la co-presencia y co-existencia del Sentido con lo Sin-sentido. Lo que aquí denominamos –*readynatural*–(en contraposición al *readymade* o la ya factuado o pensado, sido simbólicamente; y ampliando la noción de '*alreadymade*' acuñada por D. Birnbaum conectada a las entidades naturales o sensibles del mundo).

Entre los más de 263 casos artísticos y estéticos analizados o referidos en la investigación (algunos extendidos como los casos de Ibón Aranberri, Olafur Eliasson, Dora García, Txomin Badiola, Guillermo Faivovich & Nicolás Goldberg, *L'Association des Temps Libérés* A.T.L, Carol Bove, New Alchemy, A\*DESK, Ray Brassier o Jay Chung; dadas sus producciones específicas y de objetos no específicos relacionadas desde cada caso con las distintas temáticas y cuestiones abordadas en mi investigación y praxis proyectual), –referentes en el campo expandido simbólico, escultórico, *readymedial*, pictórico, audiovisual, cinemático, sónico, data, postproductivo, performático, relacional, contextual, comunicacional-intersubjetivo, de archivo extendido, non-representacional, pedagógico-experimental,

performativos y post-performativos, etc.– Incluyendo a los talleres artísticos como paradisciplina académica en tal proceso de investigación y experimentación artística. Es también central el análisis exhaustivo de la obra de Lothar Baumgarten, a quién interrogamos directamente en la investigación, dado su proceso de deconstrucción de la presencia cultural antropológica con el medio natural y sus agentes. Para procurar la transición desde la impresencia simbólica, impuesta o inducida desde el sujeto estético y cultural al contexto donde se expresa o desde el que procura su agenciamiento, territorialización, identificación, alterización u otredad subjetiva; hacia la exposición del objeto arte de agenciamiento biosemiótico al corte-intervalo de la discontinuidad a la transmisión artística representacional. Produciendo, con la colaboración de L. Baumgarten (antiguo alumno de Beuys en la *Universidad Libre* de Alemania) en una vídeo-entrevista, un objeto artístico formal de contenido estético (con las cuestiones de la Discontinuidad entre Naturaleza / Representación / Tecnología / y Proyecto Artístico), cuyas discontinuidades configurativas explícitas (de discurso, registro, figuración, composición, edición, temporalidad, virtualización, *diferancia*, inducción, señalación y estrategias de demanda y respuesta), para su movimiento (más allá del desplazamiento posicional) en mi proyecto artístico de exposición y co(n)-tacto con lo Otro Sin-sentido. El proyecto Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe –que incluye los distintos trabajos artísticos realizados con Baumgarten (vídeos, fotografía, film)–, con el cual, en la exposición del material visual y su diferido a los fenómenos naturales, a partir del corte en la imagen tecnológica que produce el fenómeno indecible de la luz solar, demostramos (como en la exposición *Alligators Situation* y el taller realizado en USF CAM Museum) el otro corte en la transinmanencia imaginal del Sentido, que no delibera sobre el objeto que se reproduce invisible ante el sujeto estético (los artistas colaboradores en aquél y en este proyecto), el corte-intervalo de la discontinuidad artística.

El análisis de la discontinuidad natural y multiversal y el corte de discontinuidad artística, no quedan determinados a un *nihilismo no correlativo* entre el Sentido y su limitación por la futura extinción probable de nuestro Universo (en su *Big Rip* o *Big Crunch*), como hemos atendido y desarrollado desde Ray Brassier y su *nihilismo desencadenado* (o desde François Laruelle y su *última instancia* del pensar) que contravienen el principio antrópico. Ni coartado por el corte de Mladen Dolar (que realiza el Sentido que suspende la lógica de la razón, la soberanía del arte), ni se restringe a la *visión de 'paralaje'* de Slavoj Žižek (siendo tal paralaje, desde la perspectiva –'científica' en Russell– del Sentido a lo Real, coherente en cierto modo con la co-presencia de lo particular y lo multiversal). Sino que lo que aquí afecta en su corte al Sentido uni-versal, sin embargo abre otras posibilidades y nuevas hipótesis en la generación infinita de universos en el multiverso.

Como señala en su entrevista el Dr. Sivaraj Kandhasami [Astrofísico, University of Mississippi, investigador en LIGO Livingston (Lousiana) / Caltech / MIT]: “*trabajamos para las siguientes generaciones*”. Esto es, nos emancipamos del trauma de nuestra discontinuidad vital a través de los otros que nos prosiguen y dan sentido al existir (lo que conduce nuestro instinto de supervivencia y reconocimiento y proyección al otro), librándonos también de la ‘liberación’ subjetiva evaluada por cualquier sujeto particular (ver nota 3), al abrirse aquella otra posibilidad de existencias y co-existencias en otros universos infinitos. El corte de aquello *Otro* libre, por indecible a toda subjetivación, en cuya co-presencia asistimos también a



la posibilidad del reconocimiento de eso libre en su excepción a la interpretación del sujeto, y que a su vez no queda limitado a extinción particular, haciendo coherente nuestra discontinuidad con la emancipación a través de la posibilidad de otros en lo Otro(s).

Señalábamos que lo Sin-sentido no se circunscribe al no-sentido lógico o factual en Wittgenstein, ni al sinsentido o *non-sense* que maneja la *non-philosophy* (Laruelle), ni con la *non-representation* analizada desde la improvisación de la *Freely improvised music* o *non-idioms* de R. Brassier, analizado el caso de su intervención estética en la *música improvisada 'liberada'* con J-L. Guionnet, S. Murayama, Mattin. 'Liberado' al igual que emplean P. Huyghe, Gillick, Parreno, Gonzalez Foerster y otros artistas en *L'Association des Temps Libérés* (diferenciándose de las asociaciones de tiempo libre, en tanto se rechaza esa asignación del tiempo libre consignado por los sistemas de producción del capitalismo cultural y la espectacularización del arte como producto de consumo). Una 'liberación' subjetiva del tiempo a partir de un 'Open present', que en todo caso se abre desde y para las decisiones de los sujetos, quedando tales acepciones siempre vinculadas y supeditadas a la performatividad y al agenciamiento del sujeto estético, soterradas en la discontinuidad particular del Ser antrópico. Con el cambio de paradigma de J-L Nancy, desde el Sentido del mundo –concerniente a la particularidad uni-versal del Ser–, a la [S]trucción del Sentido en lo im-mundo multiversal. Asistimos finalmente, no a la extinción primordial o prerrogativa del Ser (que nos conduciría de manera recurrente al freudiano y nietzscheano deseo de la nada, o al deseo de poder desde el artículo y proyección sobre lo Otro); sino a lo disyunto o exento a la extinción particular del Sentido antropocéntrico.

Por ende, si existe posibilidad de Sentido(s), podemos preguntarnos cómo se re-activaría el Sentido tras su corte particular. Hipótesis derivada de la presente investigación de la discontinuidad (cortes, intervalos y 'eternos retornos'), que queda abierta a futuros descubrimientos tanto científicos como de reflexión estética, y que hemos abordado en los últimos proyectos y post-proyectos procesados en la investigación artística realizada en los observatorios científicos de Estados Unidos.

De la demostración del corte fenoménico a la proyección deliberativa del Sentido, o discontinuidad artística directa en el proyecto Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe, que hemos introducido, experimentamos en esta investigación la consecuente discontinuidad artística indirecta en los proyectos post-performativos, o *Tra(n)S-proyectos*<sup>4</sup>, en el detector LIGO en Hanford, Washington State (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory / Caletch / MIT). Exponiéndome, en paralelo a la estructura de sus túneles<sup>5</sup> de 4 Km. de longitud, a las ondas gravitacionales (allí confirmadas, al

---

<sup>4</sup> Tra(n)S-proyecto: no sólo relativo a la transproyectualidad a lo postconceptual, siguiendo la transposición del término transvanguardia respecto a su contraposición al arte conceptual de los 80 y 90. Lo que en ambos casos supondría una visión subordinada desde una práctica del arte hacia otra, producción antrópica u observación de la relación desde el ángulo o perspectiva biosemiótica del arte postconceptual y sus cortes de no-sentido en el sistema mundo. Sino tra(n)S-proyecto por quedar el proyecto de Sentido expuesto a su corte indecible. El proyecto de re-activación del Sentido tras su corte y co-presencia con lo Sin-sentido exterior.

<sup>5</sup> Los detectores LIGO Hanford (en el desierto) y LIGO Livingston (en zona de bosque no habitada) disponen de dos túneles de 4 Km. en ángulo recto, donde se emiten los láser que vibran al paso de las ondas gravitacionales. Por sus

verificar la onda detectada en LIGO Livingston, Louisiana), que de acuerdo a los científicos son infinitas dada la inmensidad de acontecimientos que fluctúan en el cosmos. La exposición del sujeto estético sin facto, sin performación y sin aprehensión o percepción de lo que sin embargo existe e incide en el curso del Universo y cuyas ondas gravitacionales primordiales creasen el Multiverso. La exposición del Sentido, inoperativo ante lo inaccesible directamente por el mismo, en la co-presencia de lo Sin-sentido libre (sin traducir esas ondas sinusoidales a sonido, como produjo el MIT, Massachusetts Institute of Technology, para la comunicación del descubrimiento. Traducción sonora expuesta nuevamente a la incidencia fenoménica de otras posibles ondas gravitacionales imperceptibles en la exposición *Artistas trabajando: Discontinuidad*, realizada en la galería Windsor Kulturgintza, Bilbao 2016).

Así como la discontinuidad artística indirecta experimentada en el *co(n)-tacto*<sup>6</sup> en el proyecto *Toucher*, 'toque o tacto' no exacto<sup>7</sup> con el ordenador que recibe el data del Hubble Space Telescope HST en su Control Center (NASA Goddard Flight Space Center, Maryland). Negativos y papel fotográficos expuestos a la luz del dispositivo que recibe el data del, siendo el HST alimentado por la misma energía solar que nos llega a nosotros durante esos instantes de exposición. La luz que incide en la sensibilidad del material y emulsiones fotográficas que son veladas. Imagen en negro del tiempo de exposición, no-representación (evidenciando la cualidad de toda imagen y del mismo concepto paradójico de *non-representation* factual), mientras asistimos a aquel dispositivo que en su órbita en el espacio exterior no puede acceder a lo inobservable, la discontinuidad indirecta por lo anexo o exento que impide la trascendentalidad del Sentido. Un desarrollo post minimalista de lo monocromático que en las imágenes obtenidas nos guía de nuevo hacia la cuestión de la re-activación del Sentido tras su corte en su búsqueda e inacceso a lo Otro exterior, desde esas imágenes que no contienen lo Otro sino la copresencia residual de su luz diferida, no lo oscuro u oculto a lo que estuvieron en co-presencia. Re-activación del Sentido, que queda abierta en su hipótesis a partir del corte de lo exento, y que abordaremos en un proyecto en curso que aquí se presenta: *JWST, James Webb Space Telescope*, el relevo del HST en 2018, que en su órbita solar y por su sensibilidad mayor en diferentes longitudes de onda (rayos X, infrarrojos, ultravioleta, etc.) se aproximará posiblemente mejor a las entidades inobservables. Así como en un futuro lo harán el detector espacial gravitacional LISA y otros.

Los proyectos artísticos realizados específicamente, se indican en cada sección correspondiente en la presente investigación, con enlaces respectivos directos a la página Web elaborada para poder ser seguidos en paralelo a la lectura de este texto: <http://inigocabo.com/>

---

estructuras de cemento armado y su localización nos recuerdan las intervenciones en el paisaje de los 'Tunnels', *Land art* de Nancy Holt, cuyas obras analizamos en directo en el taller artístico impartido en un Master en USF de Florida.

<sup>6</sup> Co-tacto, sin la  $n$  exponencial de un supuesto Sentido infinito ( $-n$ - del lenguaje matemático) Desvirtuando la noción anterior de 'tacto' en Nancy (*Toucher*, o 'el desvío de un tacto') y Deleuze, entre el Sentido impresente o imnante al Ser y la presencia directa de lo fenoménico y las entidades ónticas con su consideración desde el no-sentido ontológico o el sinsentido factual. Co-tacto con aquello que en el exterior, desde su co-presencia o co-existencia, incide en el curso de nuestro mundo, sea o no observable o perceptible directamente.

<sup>7</sup> No existe contacto real entre las partículas de nuestro cuerpo con otras, sino repulsión de los campos de fuerza de unas a otras, que producen sensación táctil en el cerebro. Co-presencia de partículas.

## 0.1 INTERÉS DEL TEMA. (problematización y justificación).

1- Determinar que es Sin-sentido (término que procesamos en esta investigación) para el objeto arte, plantea constatar el corte real en toda reflexividad y trascendentalidad del Sentido, incluyendo su proyección o agenciamiento de lo biosemiótico del arte postconcepcual, del mundo particular universal. Por lo tanto es de interés verificar el corte en intervalos de la discontinuidad artística, mostrar como la exposición del objeto arte y su proyecto estético ante la Naturaleza, tanto en sus fenómenos directos en lo mundo, cuanto en su existencia exenta en lo im-mundo, genera, desde las entidades inobservables, imperceptibles o exentas multiversalmente, el corte no decidible por sujeto estético ni Ser particular.

2- Este corte de la discontinuidad artística desactiva las discontinuidades configurativas de interpretación y estrategias del objeto estético. Quedando el proyecto arte libre tras su corte de supuesta '*liberación*' subjetiva. Libre incluso de su misma soberanía crítica o autonomía simbólica al resto de sistemas de la razón a los que pone en crisis. Esto es de interés por constatar que el arte se escinde de toda figura de poder, incluyendo el suyo propio. La investigación de la posibilidad de co-presencia con 'algo que no puede ser sedimentado por los discursos' (respondiendo al interés específico que señala P. Huyghe).

3- El arte en su lógica (e ilógica, en lo inconsciente, subconsciente y consciente) y en su expresión simbólica –autonomía simbólica del Sentido a la razón y a lo Real–, reconoce por tanto en su distanciamiento estético o en su perspectiva a los sucesos en un espacio físico (Russell), precisamente al *Sosein* de aquello *Otro* por sí mismo, que no es dado por el *Dasein* de la mismidad del Sentido que señala a lo que '*ahí se da*'. El arte abre, desde la lógica de su objeto reflexivo, la exposición de esa reflexividad y trascendencia simbólica -en y -a lo Real–. Por lo tanto, del mismo modo que ya reflexionan la estética y la filosofía o la ciencia, es de interés para la investigación artística la exposición del objeto arte (objeto artístico + objeto estético, en su movimiento en un proyecto artístico) a todo lo que comprende lo Real, incluyendo en esa discontinuidad de inclusión y excepción lo *Otro* al Sentido y a la producción simbólica.

4- El arte puede librarse del objeto de deseo cuando expone su propio objeto ontológico a un corte no decidido ni liberado por subjetividad ni reflexividad ninguna, sino por la constatación de aquello neutral a toda negatividad estética o positividad de observación empírica particulares. Esto es interesante por atender experimentalmente tanto la fuerza presubjetiva del Sentido, constatado en el intervalo en que no procesa cognitividad deliberativa por la no reflexividad o trascendencia a lo inobservable, cuanto por verificar la co-presencia (que la ciencia cuántica ya procesa y que la filosofía y la estética asumen) de la inmanencia del Sentido con lo óptico Sin-sentido.

La confirmación del Sentido neutro, presubjetivo, permite exponerlo a la neutralidad indiferente e *indiferante* de lo Sin-sentido, al no producir u ocasionar performación o decisión sobre lo Otro. Constatar la coherente co-existencia neutra entre Sentido y Sin-sentido.

5- Aquello *Otro* libre de decisiones, es interesante en su constatación porque desmantela al mismo tiempo las estrategias de postproducción del consumo cultural del valor simbólico, sus protocolos, la espectacularización y la distribución codificada del Sentido que supuestamente se horizontaliza – produciendo al tiempo una suplantación del deseo a lo otro (con la constatación del otro y de lo Otro se afirma por lógica nuestra existencia y reflexividad) por la hegemonía del deseo al mismo deseo, del Sentido como valor de deseo–.

Lo que se consume es vida, y por ello es de interés investigar la exposición de su discontinuidad más allá de las discontinuidades configurativas (que precisamos en esta investigación en todos los casos artísticos y producciones simbólicas analizadas).

Para ello es también de interés exponer en la praxis de nuestros proyectos al sujeto colectivo (en co-participación en los proyectos que aquí se presentan), al *Self-social* reflexivo, productores o agentes, activos y pasivos –incluyendo al público y su factor–, así como su contexto biosemiótico en la relación con lo animal y lo Natural, lo animado y lo inanimado (atendiendo al análisis seguido en P. Huyghe en pos de investigar “*algo que no pueda ser sedimentado por los discursos*” o en L.

Baumgarten –que colabora en uno de los proyectos aquí realizados para demostrar su exposición al corte natural–, entre otros casos artísticos analizados que trabajan con lo animal y con la fuerzas o energías). Para abrir las practicas de intersubjetividad y de performatividad, en su exposición al corte de la discontinuidad artística, de la reflexividad, trascendencia y agenciamiento, o bien territorialización, identificación e instrumentalización de los sujetos; a lo post-performativo, ejerciéndose esta praxis desde la equivalencia de todos los agentes performativos dispuestos a la escisión de su inducción o de instanciamiento relacional, al ser expuestos (según su voluntad) a lo ajeno y libre a la producción. Interés de la constatación de lo libre y la posibilidad de co-presencia post-‘*liberada*’.

Interés a su vez por la posibilidad de asistir a un *tra(n)S-proyecto*, en el que se escinde la intención proyectual de la ‘*liberación*’ postconceptual (citado en la introducción: *Tra(n)S-proyecto*: no sólo relativo a la transproyectualidad a lo postconceptual, siguiendo la transposición del término transvanguardia respecto a su contraposición al arte conceptual de los 80 y 90. Lo que en ambos casos supondría una visión subordinada desde una práctica del arte hacia otra, producción antropocéntrica u observación de la relación desde el ángulo o perspectiva biosemiótica del arte postconceptual y sus cortes de no-sentido en el sistema mundo. Sino *tra(n)S-proyecto* por quedar el proyecto de Sentido expuesto a su corte indecidible).

En esa posterior re-activación abierta a la excepción en la co-presencia con lo *Otro*, el Sentido se presentaría en equilibrio o neutralidad de intensidades entre pulsión, instinto, voluntad y deseo, para un Ser y sujeto estético libres tanto en lo subjetivo cuanto en lo presubjetivo, suprasubjetivo, objetivo y lo óntico.

6- Lo que se presenta tras el proyecto, siguiendo la anterior lógica, es el proyecto de re-activación del Sentido tras su corte y co-presencia con lo Sin-sentido exterior. La cuestión del eterno retorno del Sentido, en este caso expuesto en secuencia discontinuas a lo Sin-sentido. Lo cual es de interés para comenzar a definir las nuevas hipótesis que se abren, a partir de la presente investigación, con la

constatación de los cortes de discontinuidad directa e indirecta en el cambio de paradigmas tras el paso de lo universal a lo multiversal –y su potencial incidencia conjunta o recíproca– en la nueva era gravitacional.

7- Así mismo, por lo anterior, el corte en el objeto desiderativo del arte, enfoca el trauma existencial particular del sujeto reflexivo, por su propia discontinuidad vital; exponiéndose el instinto innato de supervivencia del Ser a la emancipación de su trauma, no a través de una subjetiva expiación en la expresión simbólica, en un objeto o hecho que no nos trasciende, sino en la posibilidad natural de emanciparnos de nuestra discontinuidad a través de los otros que nos prosiguen. Por ello es de interés la investigación de la [S]trucción del Sentido y su transmisión, en tanto en cuanto es dada por un posible multiverso que abre infinitas posibilidades a otros Sentidos, que elimina la determinación del nihilismo no correlativo a la extinción del Sentido universal. Constatar que en esa co-presencia, del mismo modo que no hay una continuidad unívoca del Sentido (en coherencia a su discontinuidad configurativa por su aplazamiento o negatividad estética), tampoco parece haber una continuidad absoluta o definitiva de lo Sin-sentido, por nuestra excepción particular a eso *Otro* (o de otros seres posibles o potenciales, en la extinción y generación infinita de universos en el multiverso con otras leyes físicas y químicas). Discontinuidad del Sentido y lo Sin-sentido en su co-presencia integral natural, que es posible verificar en el corte que muestra realmente tanto la co-existencia de lo Sin-sentido, cuanto la suspensión del Sentido en su estadio inmanente suprasubjetivo.

8- Desarrollando y desplegando el término acuñado por Chus Martínez en *DOCUMENTA* (13) de la '*investigación artística*' (en base a su autonomía simbólica, que interrumpe la razón bien desde el aplazamiento del Sentido o bien con lo *nonsensical* o no-sentido ontológico –dualidad del Sentido y lo no-sentido inherente al Sentido) y atendiendo en su factor dual y co-presencial de partícula (particular) y onda (grupo, desplazamiento, espacialización), n-dimensionalidad del arte de Sentido infinitamente aplazado, dualidad, en su tempo *diferante*, en su negatividad estética y en el positivo de la observación del Sentido que existe en tanto observa lo *Otro* co-existente–, o la inmanencia neutra del Sentido suprasubjetivo. Experimentamos aquí, con la incidencia de lo Real Sin-sentido indecible, desde la investigación artística de exposición y riesgo del objeto arte, lo no normativo y lo post-performativo, atendiendo a su vez el estatuto de las entidades inobservables e incluso las imperceptibles, la indeterminación o las indemostrables (en coherencia con la proyección y no función de la impresencia simbólica). Entidades que atiende la filosofía de la ciencia, contribuyendo a las definiciones científicas en su precisión y cuestionamiento. Aquello *Otro* disyunto sobre lo que ya deliberan hoy la filosofía y la estética, siendo de interés para la actual investigación artística.

9- Como afirma en nuestra vídeo-entrevista, al final de esta investigación, el Dr. Vern Sandberg (experto en relatividad en LIGO Hanford, donde se detectó la primera onda gravitacional en 2015 –mientras desarrollaba ésta investigación–, confirmada mundialmente en 2016. A partir de la cual se prosigue a la detección de las ondas gravitacionales primordiales que tras el Big Bang generasen el

multiverso en el que discurrimos –en *Uni-STRUCCIÓN*, como afirma el astrofísico, especialista en astropartículas y experto en estética A. Barrau–, o co-presencia desde este *Uni-verso* con la anexo y lo exento al mismo y a la ‘mismidad’ del Sentido). Es de interés e importancia revisar, desde la conexión de la investigación artística con la investigación y descubrimientos científicos, la producción representacional y simbólica particular, *uni-versal*, que desvirtúa en modelos representacionales (Según Sandberg: “*its still not done very well...*”) la apreciación de lo no imaginal en la naturaleza discontinua, inobservable o exenta, de lo Real. Pudiendo ser el arte una de las ‘tres patas’ de investigación y experimentación, del mismo modo que la filosofía de la ciencia contribuye a la investigación científica a la hora de solventar problemas en sus definiciones de las entidades inobservables y sus procesos de incertidumbre o relatividad. Investigación artística de interés productivo en varios ámbitos y campos del conocimiento, para la indagación de otras posibles prácticas estéticas –post-performativas y no virtualizables– con lo inobservable.

10- Para ello hemos analizado o referido más de 263 casos artísticos y estéticos, dado que la discontinuidad general afecta al conjunto del objeto arte y al sujeto simbólico en su exposición a lo Sin-sentido . De modo que podamos argumentar las cuestiones, voluntades e intenciones desde cada estrategia e interpretación artística en su relación desde el Sentido a aquello *Otro*, así como las contradicciones desde cada disciplina particular del objeto arte o transdisciplinas de la praxis estética.

11- Hemos experimentado a su vez con los proyectos artísticos personales de acuerdo a cada temática y otros realizados específicamente para la presente investigación, poniendo en práctica lo que aquí se argumenta así como su exposición al corte directo e indirecto de lo Sin-sentido en lo *Otro* Real. Lo cual, como señalábamos, puede resultar de interés para la indagación de otras posibles prácticas estéticas post-performativas con lo inobservable.

12- En base a ello, se introduce un –ante- procedimiento metodológico base, abierto a su potencial aplicación y desarrollo desde otras praxis y proyectos artísticos.

13- Así como se presenta un esquema general o mapa de proceso a fin de señalar el corte y neutralización de la discontinuidad artística entre lo Real y el campo de articulación y estructura ontológica, técnica y tecnológica de la producción y expresión del Sentido.

14- Revisar el escenario actual del Arte en la relación del Sentido con lo Sin-sentido, y la aplicabilidad de las herramientas que aquí se proponen, puede ser de utilidad para la comunidad artística investigadora (como hemos corroborado en los talleres y conferencias impartidas internacionalmente), a la hora de establecer los criterios críticos y acepciones que favorezcan el análisis académico, así como para la disposición en la docencia artística del proceso y praxis de la co-presencia de lo Sin-sentido con el Sentido.

## 0.2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Partiendo de la [S]trucción al Sentido universal que señala Nancy, en la co-presencia del Sentido con lo Sin-sentido, aplicamos a la discontinuidad configurativa del objeto arte la cuestión de si es posible la constatación de su corte por lo Sin-sentido indecible al sujeto y a su observación, la verificación de la discontinuidad artística y estética. Analizando si el corte que generan los fenómenos disyuntos y lo exento, tienen constatación efectiva tanto en nuestros objetos de representación simbólica cuanto en la reflexividad y trascendencia del Sentido. Para lo cual señalamos los siguientes objetivos:

### 0.2.A. OBJETIVOS ESPECÍFICOS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

- 1- Análisis de la discontinuidad configurativa desde el planteamiento estético y filosófico, y su aplicación en el objeto arte –objeto artístico y objeto estético en sus movimientos en proyectos artísticos–. Con el objetivo de establecer tanto una definición de la discontinuidad configurativa aplicada al objeto artístico-estético, cuanto una definición de la discontinuidad artística que contemple el corte en la co-presencia de lo Sin-sentido con el objeto arte y la reflexividad del Sentido.
- 2- Constatar si se puede verificar la discontinuidad artística, comprobando el corte de lo Sin-sentido, siendo tal corte o intervalo a la reflexividad y cognitivdad deliberativa del Sentido, por la no reflexividad, no trascendencia o transinmanencia a lo inobservable e indecible.
- 3- En base al anterior, con la verificación de la discontinuidad artística perseguimos tanto la exposición del Sentido a su corte constatable, cuanto la confirmación y experimentación del Sentido neutro: precognitivo no deliberativo, presubjetivo-suprasubjetivo, inmanente en el Ser. Que en su lapso o intervalo, al no producir u ocasionar performación o decisión sobre lo *Otro*, ya que no procesa cognitivdad deliberativa por la no reflexividad o trascendencia a lo inobservable –queda suspendido en su estadio de precognitivdad–; nos permitirá verificar la co-presencia (que la ciencia cuántica ya procesa y que la filosofía y la estética asumen) de la inmanencia del Sentido en su co-existencia con lo óntico Sin-sentido. El objetivo de comprobar la neutralidad del Sentido para constatar la coherente co-existencia no sólo de lo negativo simbólico impresente y lo positivo fáctico o presencial, sino co-presencia neutra entre Sentido y Sin-sentido.
- 4- Aplicar la noción de discontinuidad configurativa al objeto arte: al objeto artístico y al objeto estético, con el objetivo de analizar los grados de discontinuidad configurativa en los casos y proposiciones artísticas y estéticas, performativas y post-performativas; en su discurso y en sus estrategias simbólicas, así como en sus procesos técnicos, tecnológicos, de producción y postproducción, de intersubjetivación, de intermediación y de relación con lo biosemiótico, en la

exposición de lo particular a lo universal y a lo multiversal. Atendiendo, mediante la discontinuidad artística generada por el corte en lo configurativo y sensible de lo *Otro*, a la evolución del paradigma del Sentido y su [S]trucción en la nueva era gravitacional con las entidades inobservables.

5- Aplicar al objeto arte, siguiendo su misma lógica, su propia soberanía de puesta en crisis de la autonomía simbólica, a partir de la verificación de su corte indecible, con el objetivo de observar la escisión del proyecto arte de su propio objeto de poder y de transformación de la voluntad en deseo.

6- Establecer un desarrollo del concepto de investigación artística, abriendo la definición inicial de Chus Martínez hacia la investigación y praxis de la con-presencia del Sentido (su negatividad estética y su no-sentido lógico o fáctico inherente) con lo Sin-sentido, no antrópico y no biosemiótico universal. Con el objetivo consecuente de que ese desarrollo de la investigación artística sea tanto una posible herramienta en el sistema docente académico e investigador de la epistemología del arte y la producción estética de Sentido, cuanto abra una opción para la investigación programada o experimental de los talleres para-académicos en sus prácticas relacionales performativas; para acceder también, desde el paso de lo procesual y lo proyectual, a lo post-performativo.

7- Disponer proyectos propios, atendiendo a la hipótesis principal y secundarias de la investigación y a las hipótesis derivadas de la ciencia y la filosofía y estética que analizamos. Con el objetivo de establecer un desarrollo comparativo de acuerdo a las respectivas temáticas y diferentes casos artísticos y estéticos tratados. Desarrollar proyectos específicos para el análisis concreto de las discontinuidades configurativas: técnicas y estratégicas, en composición, en discurso y simbolicidad. Desarrollando a su vez estos y otros proyectos específicos en sus movimientos de exposición a lo *Otro*, para la puesta en praxis y experimentación de la discontinuidad artística directa e indirecta, experiencia de la incidencia de lo Real Sin-sentido indecible, mostrando la constatación de su corte. Proyectos y procesos en el ejemplo de posibles prácticas estéticas post-performativas con lo inobservable, así como para el análisis crítico y epistemológico de las diferentes cuestiones abordadas en cada investigación artística realizada. Puesta en práctica y exposición de cada argumentación, atendiendo todos los factores y elementos que se presentan desde el análisis a cada campo específico de contenidos.

Documentar los proyectos y entrevistas realizados en observatorios y centros científicos, exponiendo los criterios de esta hipótesis, con el objetivo de su afirmación por expertos científicos en varios campos: astrofísica, relatividad, así como procesamiento matemático y técnico de datos de sus observaciones aplicados en imágenes, o procesamiento de datos de ondas gravitacionales detectadas.

8- Impartición de conferencias en el ámbito académico artístico, estético y filosófico internacional, con el objetivo de exponer y contrastar la argumentación de las proposiciones desde esta investigación.



9- Impartición de talleres artísticos proyectuales, nacionales (ejercicios prácticos con alumnos investigadores de la UPV-EHU) e internacionales, en distintas universidades. Con el objetivo de la puesta en práctica de ejercicios a partir de proyectos de exposición al corte de la discontinuidad artística, de modo que se pueda acometer la investigación artística de la incidencia fenoménica y de lo inobservable, introduciendo aspectos de lo post-performativo. Realización en estos talleres de salidas de trabajo de campo para la investigación de discontinuidades naturales *in situ*, en función de cada contexto geofísico y biosemiótico particulares (así como marcas culturales en función de los respectivos procesos de investigación transdisciplinar con otros campos de conocimiento: científicos, geológicos, biológicos, etc.), analizando el *site specific* y lo *non-site* (sin interferir en el medio con prácticas de *Land art*).

10- Realización de exposiciones donde intervengan las prácticas de los talleres como proceso con el objeto exhibicional. Con el objetivo de experimentar la exposición de los objetos artísticos, y el factor intersubjetivo con el público activo o transeúnte, así como los factores de agencia, producción, postproducción, colección, archivo, etc. a sus respectivos cortes de discontinuidad artística por la incidencia de fenómenos naturales indecibles o imperceptibles directamente. Exposiciones nacionales e internacionales, incluyendo trabajos de los alumnos, investigadores y artistas participantes.

11- En base a los proyectos e investigación realizados, proponer un (ante)-procedimiento metodológico base, abierto, con el objetivo de su potencial aplicación y desarrollo para otras praxis y proyectos artísticos (aparte del que ya se puede trazar desde los objetivos aquí planteados y formulados en pasos). Para la indagación de otras posibles prácticas estéticas –post-performativas y no virtualizables– con lo inobservable.

12- Introducir un esquema general o mapa de proceso a fin de señalar el corte y neutralización de la discontinuidad artística entre lo Real y el campo de articulación y estructura ontológica, técnica y tecnológica de la producción y expresión del Sentido. Que sirva de guía para la presente investigación y para los investigadores que participen en los proyectos a realizar, así como esquema básico para los asistentes a conferencias, jornadas en talleres o mesas de trabajo.

13- Se plantea el objetivo de formular conclusiones, concretadas y verificadas de modo que desde el análisis, hipótesis y constataciones de la presente investigación, con los trabajos artísticos que se realicen y experimenten, podamos observar y atender posibles hipótesis derivadas con vistas a su investigación post-doctoral, como la re-activación del Sentido subjetivo tras su corte o suspensión. Así como disponer proyectos abiertos a lo *Otro*, en curso, con el objetivo de experimentar otros aspectos de discontinuidad en función de futuros descubrimientos científicos y la evolución, en función de aquellos, del análisis y proposiciones de la estética y la filosofía.

14 –Objetivo derivado de los resultados de la investigación: posibilidad de publicación de la investigación en libro (edición bilingüe Español-Inglés) con compendio del planteamiento de la discontinuidad artística con lo Sin-sentido, con procesos metodológicos y esquemas-mapas de trabajo, para su difusión académica internacional, de modo que pueda servir de herramienta para las investigaciones con las entidades inobservables y a las prácticas artísticas post-performativas.–

### **0.2.1 OBJETIVOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN. Transversales.**

Los objetivos transversales se plantean a partir de las potenciales aportaciones a otros campos de conocimiento, mediante el análisis y la experiencia de los proyectos y procesos realizados para la investigación:

1- Atendiendo a la problemática de las representaciones de entidades no representacionales, inobservables, a lo in-imaginal, en tanto oscuro, exento o indeterminado en la endecadimensionalidad cuántica, lo imperceptible o exento en los universos múltiples. Y en función de establecer la mejora de los procesos solventando la configuración de los modelos de ilustración o traducción por imágenes, sonido o gráficos, que no formulan con exactitud la naturaleza de aquellas entidades existentes y co-existentes (como hemos avanzado: tal y como solicita el Dr. Vern Sanberg en LIGO Hanford que reconoce: *“its still not done very well...”*). Se plantea el objetivo de investigar otras posibles formas de experiencia del Sentido con lo Sin-sentido, así como su traslación y comunicación al campo científico, para su conocimiento y confirmación, en las entrevistas y reuniones a sostener en distintos centros científicos en Estados Unidos. De acuerdo a lo propuesto y realizado en la investigación aportamos otras posibles prácticas estéticas –post-performativas y no virtualizables– con lo inobservable, de modo que puedan servir de instrumento pedagógico, atendiendo a la expectativa científica en su cuestión de cómo se intervendrá con las entidades imperceptibles o co-existentes en el momento de su traslación y exposición a la experiencia e interpretación pública. Sin inferir con modelos de representación, ni con discontinuidades configurativas, sino con las incidencias reales de los cortes en lo imaginal.

2- En el campo científico de la neurociencia, se planteó el objetivo de trabajar en jornadas de conferencias en University College of London UCL, donde coordiné una mesa de ponentes con la participación de expertos investigadores de este campo, con la finalidad de exponerles el corte en la experiencia sensorial que se genera al no producir el sujeto imagen cognitiva sobre lo inobservable, desaparectivo sin la constatación del sujeto.

En la cualidad plástica del cerebro se generan otras reacciones neuronales ante lo inobservable y el proceso de Sentido es estimulado de otro modo en su transición desde el estadio precognitivo al cognitivo deliberativo. Esto también afecta y puede ser de interés para el campo de la psicología social y general en su análisis de los procesos de cognitividad.

3- Tal y como investiga la antropología desde su campo, aportar desde esta investigación métodos de corte para la escisión del sujeto subjetivo, indicativo y de transmisión cultural hegemónica en función de rangos de poder, de modo que pueda contribuir a la superación de los modelos antropocéntricos universalizables. Las prácticas post-performativas no inciden o condicionan culturalmente en el medio. La discontinuidad artística, en el corte al Sentido subjetivo por lo Otro, plantea una potencial aportación, desde su práctica específica aplicable a la discontinuidad entre Naturaleza y cultura.

4- En el campo de la sociología (en de la producción cultural y museológica y en la postproducción tecnológica): Como señalábamos en el apartado de interés de la investigación, aquello *Otro* libre de decisiones, es interesante en su constatación porque desmantela al mismo tiempo las estrategias de postproducción del consumo cultural del valor simbólico, sus protocolos, la espectacularización y distribución codificada del Sentido que supuestamente se horizontaliza, produciendo al tiempo una suplantación del deseo a lo otro (con la constatación del otro y de lo Otro se afirma por lógica nuestra existencia y reflexividad) por la hegemonía del deseo al mismo deseo, del Sentido como valor de deseo. Para ello es también de interés exponer en la praxis de nuestros proyectos al sujeto colectivo (en co-participación en los proyectos que aquí se presentan), al *Self-social* reflexivo, productores o agentes, activos y pasivos, así como su contexto biosemiótico en la relación con lo animal y lo Natural, lo animado y lo inanimado. Para abrir las practicas de intersubjetividad y de performatividad, en su exposición al corte de la discontinuidad artística, reflexividad, trascendencia y agenciamiento, o bien territorialización e identificación; a lo post-performativo, ejerciéndose esta praxis desde la equivalencia de todos los agentes performativos dispuestos a la escisión de su inducción o de instanciamiento relacional, expuestos a lo ajeno y libre a su ejercicio y producción.

### **0.3 HIPÓTESIS principal y secundarias**

Partiendo de la [S]trucción al Sentido universal que señala Nancy, en la co-presencia del Sentido con lo Sin-sentido multiversal, aplicamos a la discontinuidad configurativa del objeto arte la cuestión de si es posible la constatación de su corte por lo Sin-sentido indecible al sujeto y a su observación, la verificación de la discontinuidad artística y estética.

1- En base a ello la hipótesis principal consiste en si se puede verificar la discontinuidad artística constatando el corte de lo Sin-sentido tanto directo –fenoménico–, cuanto indirecto –las entidades oscuras o lo Real inaccesible en co-existencia–. Siendo tal corte o intervalo a la reflexividad y cognitividad deliberativa del Sentido, por la no reflexividad o no trascendencia a lo inobservable, indecible.

Analizando si el corte que generan los fenómenos disyuntos y lo exento, tienen constatación efectiva tanto en nuestros objetos de representación simbólica cuanto en la reflexividad y trascendentalidad del Sentido. Y atendiendo a la cuestión de una definición de la discontinuidad artística que contemple el corte en la co-presencia de lo Sin-sentido con el objeto arte y la reflexividad del Sentido.

2- Hipótesis derivadas: la cuestión de la confirmación y experimentación del Sentido neutro o inmanencia del Sentido: precognitivo no deliberativo, presubjetivo-suprasubjetivo, inmanente en el Ser. Que en su lapso o intervalo, al no producir u ocasionar performación o decisión sobre lo *Otro*, ya que no procesa cognitividad deliberativa por la no reflexividad o trascendencia a lo inobservable – queda suspendido en su estadio preliminar de precognitividad–.

3- Lo cual nos permitirá verificar la hipótesis de la co-presencia de la inmanencia del Sentido en su co-existencia con lo óntico Sin-sentido. La hipótesis de comprobar la neutralidad del Sentido para constatar la coherente co-existencia no sólo de lo negativo simbólico impresente y lo positivo fáctico o presencial, sino co-presencia neutra entre Sentido inmanente y Sin-sentido óntico.

4- La hipótesis secundaria aborda la definición de la filosofía y la estética de la discontinuidad configurativa del discurso: de tipo 1: articulación o composición, y de tipo 2-estrategia, que producen la negatividad estética por la interpretación infinita del significado discontinuo; para introducir la cuestión de si es aplicable al objeto arte, y si a partir de tal aplicación el corte de la discontinuidad artística desactiva las discontinuidades configurativas de interpretación y estrategias del objeto estético. Como señalábamos en los objetivos específicos: Análisis de la discontinuidad configurativa desde el planteamiento estético y filosófico, y su aplicación en el objeto arte –objeto artístico y objeto estético en sus movimientos en proyectos artísticos–. Atendiendo a la cuestión de una posible una definición de la discontinuidad configurativa aplicada al objeto artístico-estético.

5- Investigar la cuestión de la aplicación de la discontinuidad artística en los procesos artísticos post-performativos. No solamente mediante el corte en los objetos de representación, sino en la posición no factual del sujeto estético ante lo *Otro* imperceptible o inaccesible. Cómo el corte de lo exento o disyunto nos conduce al replanteamiento de las prácticas performativas en la nueva era gravitacional y en la endecadimensionalidad cuántica que transforman nuestra anterior consideración de lo Real, para los procesos de investigación artísticos y en concreto de la investigación escultórica más allá de los procesos según las cuatro dimensiones de espacio y tiempo.

6- Una hipótesis derivada de la presente investigación, abordable en investigación post-doctoral al ser un campo que se abre ahora, sería en qué modos se re-activa el Sentido tras su corte o [S]trucción en la exposición a lo *Otro*, tanto directo fenoménico cuanto indirecto por lo *Otro* exento. Cómo trabaja el objeto arte la co-presencia con lo Sin-sentido en sus diferentes grados y cómo proyectará su objeto si finalmente se demuestra, como parece, la co-existencia multiversal y otras posibles leyes físicas y químicas, así como otras dimensiones.

## 0.4 METODOLOGÍA

### MARCO TEÓRICO Y ESTUDIO DE CASOS. INVESTIGACIÓN TEÓRICA Y DE CAMPO.

El marco teórico en el ámbito de la filosofía y la estética parte del análisis reciente de J-L. Nancy y su cambio de paradigma del Sentido universal a la [S]trucción del Sentido intransinmanente por lo multiversal, así como su concepción de lo im-mundo es de relevancia para su contraposición a lo particular, al *Umwelt* (Jakob von Uexkül) o contexto biosemiótico, y a la impresencia de la imforma simbólica. Para el análisis de las discontinuidades configurativas el marco teórico lo conforman Christoph Menke, Jacques Derrida y Theodor L. W. Adorno (siendo este la fuente para los conceptos de negatividad estética por el aplazamiento del Sentido). De mismo modo es relevante la investigación de la noción de fuerza, el Sentido presubjetivo-suprasubjetivo en C. Menke. Éste mismo y J. Derrida en cuanto a la definición teórica de la noción de 'soberanía' aplicada al arte, y la relación de esta soberanía con la 'bestia' (*Bodin, Hobbes, Rousseau, Schmitt, etc.* que disocian lo sujeto a ley de la bestia fuera de aquél, no estrictamente lo animal, sino en Menke el Sentido ininterpretable que suspende la razón y lo no-sentido, en Wittgenstein el no-sentido lógico o factual, en Lévi Strauss lo 'cocido' y lo 'crudo' / en esta investigación lo Sin-sentido). En el ámbito del corte desde esa soberanía del arte *que siguiendo a Menke "pone en crisis al resto de discursos"*, las definiciones de corte (*break*) de Mladen Dólar y su interpretación de tal corte por lo animal. para el análisis de la *extinción* del Sentido, el nihilismo no correlativo de Ray Brassier y la *determinación de última instancia* en la *non-philosophy* o filosofía científica de Françoise Laruelle. Es de importancia Gilles Deleuze en su lógica del Sentido y aproximaciones al Sinsentido ontológico, así como en cuanto a la noción de agenciamiento y territorialización. Otras nociones secundarias desde el psicoanálisis, Freud y Lacán, para los estadios reflexivos del sujeto y para los deseos de poder (Nietzsche y Heidegger, además de la mismidad en éste) y deseo de nada o muerte. En el marco teórico científico: Kurt Gödel (indecidibilidad y teorema de incompletitud de las matemáticas). Werner Heisenberg (principio de indeterminación), Albert Einstein (relatividad y torsión del tejido espacio-tiempo), Anton Zeilinger (con B. Podolsky. N. Rosen: en la teleportación de partículas, vinculadas a nuestro análisis de la co-presencia), y de relevancia fundamental Andréi Linde (multiverso inflacionario).

En el ámbito crítico, ensayístico y curatorial: las nociones de investigación artística y '*maybe*' de Chus Martínez. Las definiciones estéticas empleadas por Pierre Huyghe en sus entrevistas y publicaciones en artículos y catálogos (Lo biosemiótico, marcas culturales, situación construida y situación viva, *Open present*, tiempos liberados, etc.). En ese análisis del arte postconceptual Peter Osborne. En la observación de lo *arche-fossil*, Guillermo Faivovich & Nicolás Goldberg, artistas en dOCUMENTA (13), los catálogos de esta edición de Documenta son básicos en este marco teórico y crítico. En el análisis de la heterotopía Michel Foucault y Nancy Spector en relación a la obra de Félix Gonzalez-Torres. En el análisis de sistemas fuerzas y elementos de la 'New Alchemy' Dennis Young. En el análisis del archivo extendido y del organigrama, así como de la inversión simbólica, Ibón Arambarri.

En lo no-idiomático y la non-representation: R. Brassier, J-L. Guionnet, S. Murayama, Mattin. En cuanto a la cuestión del corte la respuesta filosófica de Manuel Cirauqui desde el silencio. En base a ese silencio el análisis de John Cage así como del invisible film de Jay Chung. Para las prácticas post-performativas los talleres y textos desde A\*DESK con las intervenciones de Nora Sternfeld y Raimundas Malasauskas.

Marco teórico referencial entre las múltiples entradas estéticas y filosóficas que pueden seguirse en el índice así como en las fuentes consultadas que se indican alfabéticamente al final de esta investigación.

En el estudio de casos, además de los autores y artistas ya citados y de los 263 casos artísticos que son listados en OBRAS Y PROYECTOS ARTÍSTICOS ANALIZADOS (en orden de entrada) en el apartado de Fuentes consultadas<sup>8</sup>. Son centrales en esta investigación la obra de Lothar Baumgarten,

---

<sup>8</sup> Casos analizados en la Parte I del estado de la cuestión, en la Parte II del movimiento del objeto artístico de esta investigación, en base a su relación con otros trabajos artísticos y disciplinas, y a lo largo de la aplicación de la discontinuidad configurativa en nuestros proyectos de investigación y experimentación propias, Partes II, III y IV.: Desde la imagen fija fotográfica, su index y su *diferancia*, cambio de significado de lo inmanente existencial en interpretación diferida, de la fotografía concreta o *stright photography*, de la camera obscura y la caja lúcida; a la heterotopía y heterocronía de la imagen-movimiento y su relato documental o ficcional; de lo cinematográfico y lo metacinemático o meta-arte (considerando que toda investigación artística es un proyecto meta-reflexivo en cuanto a su proposición desde su objeto de exteriorización, un poder desde el deseo de afirmación del Yo en lo Otro a través de su objeto), a lo digimático (que denominamos así aquí por la digitalización y por su señalación desde el data de hipermovimiento en el hiperespacio virtual o en el interactivo) y la hiperrepresentacionalidad del Big-data o del intercambio subjetivo en redes sociales postproductivas desde el Self (en el tercer umbral que señalaba J.L. Brea); Desde las estructuras de las denominadas estéticas relacionales (Bourriaud / y la consideración de su circunstancialidad por M. Cirauqui, con quien coincidimos planteando lo post-relacional a la estética del sujeto social), su agenciamiento a lo Otro, territorialización del Self e instrumentalización del otro; el apropiacionismo (o el transproyecto explícito por apropiación postmoderna de Carol Bove, que recontextualiza, en su investigación arqueológica del arte, la visión institucional e historicista del objeto arte mediante su rearticulación y resignificación en el tiempo-espacio vivencial / lo sobreproyecto, a través del reflejo cambiante de lo *ello* –como cosa- a través del tiempo); Las prácticas para-académicas postdisciplinares del taller artístico de investigación proyectual; La arquitectura y la anarquitectura (Matta-Clark), o la relación corporal entre cuerpo, espacio y construcción (en Eliasson y su tercera realidad, Nauman y otros); La escultura y su vacío simbólico, el minimalismo y post-minimalismo; el redymade y el abandono apariencial duchampiano del objeto artístico (ocultando su práctica) o el no hacer ‘nada’ desde la decisión ontológica del sujeto estético; El objeto específico (sin forma específica en Felix González-Torres según Elena Filipovic: –*manifestaciones*–, por la distribución de sus *off-sets*, en vez de *Hard Objects* de objeto artístico fijo); El arte póvera; El arte lumínico y el arte invisible en el espacio en blanco expositivo o vaciado (el cubo blanco, la caja negra o bien aparentemente neutro); La instalación (y su ‘*jardín salvaje*’ o convivencia postconceptual entre lo bello y lo bruto (o ‘cocido y crudo’), el *site* y el *non-site*, el Land Art; El arte antropológico deconstructivo (Baumgarten); El arte alquímico que propuso el crítico y comisario Dennis Young; el arte fenoménico (documento a posteriori o reflexión diferida de la experiencia con lo Natural, como en las series fotográficas de Eliasson o sus objetos e instalaciones en situaciones perceptuales; El arte social o político (pre-biosemiológico en Beuys); El arte de lo ‘*inadecuado*’, de lo marginal u *outsider* (en Dora García); El documento, el objeto libro, la exposición y su protocolo, el arte de archivo extendido o expandido (Aranberri); el arte de *display*; El arte de acción o de manifestación (los *Walks*, caminatas o recorridos de Hamish Fulton); La literatura, la poesía, la danza, la música, el teatro y el drama (en su reflexión abierta al público sobre la trama), el *happening*, la *performance*, la intervención, la performatividad y las zonas de contacto (interpersonal) post-representacionales (de los comisarios Nora Sternfeld y Raimundas Malasauskas) –contacto del que pasamos al co-tacto con lo co-presente; La producción sin objeto resultante (*invisible film* de Jay Chung); La *non-representación* improvisativa o lo no-lingüístico (*non-idiomatic*, en R. Brassier, correspondiente a la *non-philosophy*); el *non art*; El arte del encuentro; El hecho pictórico y metapictórico, su individuación y transdisciplinariedad; El arte sónico (incluyendo el silencio) y el

por su colaboración en el proyecto Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe, con el que confirmamos la discontinuidad artística, y el análisis de gran parte de la obra de Pierre Huygue, que atraviesa diferentes capítulos y partes de la investigación desde su tratamiento postconceptual con los objetos y situaciones “*dejadas sin cultura*” (para que “*no puedan ser sedimentadas por los discursos*”).

En la **investigación de campo**: además de asistir directamente a las ediciones de la 54ª y 55ª Bienal de Venecia, Italia (Agosto 211 / Agosto 2013) y en Julio de 2012 a la Documenta (13), (Kassel, Alemania) como principales referentes de exhibición colectiva internacional, entre múltiples exposiciones visitadas de los artistas analizados. Se realizan las entrevistas en el ámbito de la crítica estética a: Manuel Cirauqui, Correo electrónico. Curador en Dia Center for the Arts, New York, U.S.A. 2013. Actualmente comisario artístico, Museo Guggenheim Bilbao.

La vídeo-entrevista al artista Lothar Baumgarten. Fundación Botín. Santander, España. 2012.

En el proyecto *Lothar Baumgarten: Discontinuity* (vídeo: 12’).

<http://inigocabo.com/works/artists-working/lothar-baumgarten-discontinuity.html> Clave: LBdis14

En relación a la discontinuidad entre Naturaleza, Representación, Tecnología y Proyecto artístico, con el fin de experimentar con este objeto visual en su movimiento en el proyecto al corte fenoménico (*Artists Working: Discontinuity* Barinatxe).

Y entrevistas en el ámbito científico documentadas en vídeo:

Dr. Carpenter, Kenneth. Astrofísico. Project Scientist for HST Operations. Study Lead Stellar (SI) Vision Mission. NASA Goddard Space Flight Center. Hubble Space Telescope Control Center. / James Webb Space Telescope assembling. Greenbelt (Maryland). U.S.A.

Vídeo-entrevista. En el proyecto *QUEST* (vídeo: Min. 1 – 11, 04).

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

Dr. Kandhasami, Sivaraj. Astrofísico. University of Mississippi. LIGO (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory), Livingston (Louisiana) U.S.A.

Vídeo-entrevista, 2016. En el proyecto *QUEST* (vídeo: Min. 25, 25 – 29, 05).

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

Levay, Zoltan G. Imaging Group Lead. Image Processing Specialist.

Space telescope Science Institute. Operated for NASA by AURA. Baltimore (Maryland). U.S.A.

Vídeo-entrevista, 2016. En el proyecto *QUEST* (vídeo: Min. 11, 07 – 25, 25).

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

---

hecho sonoro (en condiciones de mundo o planeta); El arte conceptual y post-conceptual (según Peter Osborne); El situacionismo, con situaciones construidas y situaciones vivas; El objeto proyectual en sí mismo, la investigación del arte en sí y su proceso en curso, sin conclusión por la no-función simbólica; Así como el comisariado o curaduría de los grandes eventos exhibicionales del arte, escenarios internacionales en los que predomina la ya sedimentada visión de lo global universalizador o glocalizador.

Y la opción incompleta de representación de lo multiversal y lo exento (el caso de las imágenes metafóricas no exactas), tratado en el vídeo de esta investigación –Quest–, con el Doctor en física de la relatividad, Vern Sandberg.

Dr. Sandberg, Vern. Senior Scientist (Relatividad). LIGO (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory), Hanford (Washington State) U.S.A.

Vídeo-entrevista, 2016. En el proyecto *QUEST* (vídeo: Min. 29, 05 – 53, 09).

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

Dr. Summers, Frank. Astrofísico. Space telescope Science Institute. Operated for NASA by AURA. Baltymore (Maryland). U.S.A.

Vídeo-entrevista, 2016. En el proyecto *QUEST* (vídeo: Min. 11, 07 – 25, 25).

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

Así como las reuniones privadas mantenidas con el astrofísico Michael Laundry, Lead Scientist en LIGO Hanford (Caltech / MIT) y con los expertos científicos de su equipo que investigan las ondas gravitacionales, confirmando y compartiendo mi hipótesis de la discontinuidad general y la co-presencia.

#### **0.4.1 METODOLOGÍA. PRAXIS EXPERIMENTAL:**

##### **INVESTIGACIÓN EN TRABAJO DE CAMPO, REALIZACIÓN DE PROYECTOS, EXPOSICIONES, TALLERES, CONFERENCIAS.**

–trabajos de campo definidos en el apartado anterior / 0. Introducción–

#### **TALLERES IMPARTIDOS**

*Discontinuity: The Revival of Sense / Workshop.*

Impartido como artista invitado por el programa de la Kennedy Family Art Foundation en el: Master in Fine Arts. University of South Florida USF. Tampa, Florida, U.S.A. 2016.

(Alumnos de masterado y profesores de BB.AA en investigación doctoral internacional).

Con salidas de trabajo de campo al centro de lanzamiento de cohetes Kennedy Space Center de la NASA (Orlando), Florida.

*Artists Working: Discontinuity.* Workshop / Seminar. Bryan Arts Center. DENISON University.

Ohio, U.S.A. 2015. Con salidas de trabajo de campo a la estación geológica con archivo de estratos y sistemas de detección de seísmos (ODNR Geological Survey, Ohio); a la Reserva Biológica DENISON University Biological Reserve y a la presa hidroeléctrica Delaware Dam (Ohio).

*Artistas trabajando: Discontinuidad.* Galería Windsor Kulturgintza. Bilbao Art District – Bilbao Ekintza / Ayuntamiento de Bilbao / Facultad de BB.AA. Universidad del País Vasco UPV-EHU. Bilbao, 2016.

#### **CONFERENCIAS IMPARTIDAS**

*Discontinuity: The Revival of Sense.* School of Art and Art History, College of the Arts, University of South Florida USF. Tampa, U.S.A. 2016.



Tra(n)S-project. Program: Ephotography + (con) text. Photography in Academic Research. University College of London, UCL Museum and Cultural Heritage Studies, Institute of Archaeology, Birkbeck Department of Politics. London, 2016.

*Artists Working*. KNAPP Performance Space, Studio Art Program, Modern Languages Departments, LACS, Fopresman Fund & Vail Visiting Artists Series. DENISON University. Ohio, U.S.A. 2015.

*Artists Working*. Herrick Hall, Higley Auditorium, DENISON University, Ohio, U.S.A. 2015.

*Artists Working: Discontinuity*. Modern Languages Department, DENISON University. Ohio, U.S.A.

*When Art Project -Maybe- no Lies. Extinction and Discontinuity in the Art Photo Object. Sense + Nonsense*. Faculty Of Philosophy / National Research University / Higher School Of Economics. Program: What Do We Talk About When We Talk Photography?. Moscow, Rusia, 2014.

## **EXPOSICIONES REALIZADAS** (obras específicas para la investigación).

Exponiendo en ellas los objetos visuales y sonoros a distintos cortes por incidencias fenoménicas.

### INDIVIDUALES

*Alligators Situation*. Discontinuity: The Revival of Sense.

USF CAM Contemporary Art Museum, Institute for Research in Art, Graphic Studio, Public Art. U.S.A. 2016.

Artistas trabajando: Discontinuity. Galería Windsor Kulturgintza. Bilbao, 2015.

*Artists Working: Discontinuity*. Bryan Arts Center. DENISON University. Ohio, U.S.A. 2015.

[Pabellón. *Artists Working: Discontinuity*. Ensayo expositivo para participantes, comisarios, galerista, agentes y director de la investigación]. Bilbao, 2013.

*Crossover*. Técnicas 2003-2010. Galería Windsor Kulturgintza. Bilbao, 2010.

### COLECTIVAS

*Artist Working / Workshop*. MIX Gallery, Bryan Arts Center. DENISON University. Ohio, U.S.A. 2015.

*A Listening Room*. Galerie Anne+ Art Projets. París, Francia, 2008

**PÁGINA WEB** realizada específicamente para el seguimiento de proyectos de la investigación, Con la edición de todos los videos e imagines, archivos sonoros y textos de apoyo.

<http://inigocabo.com/>

## OBRAS REALIZADAS ESPECIFICAMENTE PARA LA INVESTIGACIÓN <sup>9</sup>

Aplicando el procedimiento metodológico base de esta investigación.

Alligators Situation. Vídeo HD, 5'. 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/alligators-situation.html>

Alligators Situation (multi-cámara). Vídeo HD, 19'. 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/alligators-situation.html>

Artistas trabajando. Galería Windsor Kuturgintza. Vídeo HD, 15,40'. 2016.

<http://inigocabo.com/works/artistas-trabajando.html>

*Artists Working: Crossover Atxabiribil*. Vídeo HD, 5,07', 2011.

<http://inigocabo.com/works/artists-working/artists-working-crossover-atxabiribil.html>

Cristian Villvicencio, Irantzu Sanzo, Jessica Llorente, Leire Muñoz, Jon Stone, Rolando Cominelli, Ceci Contreras, German A. Navarro B.

*Artists Working: Discontinuity Barinatxe*. Video HD, 12'. 2012 – 2013.

<http://inigocabo.com/works/artists-working/artists-working-discontinuity-barinatxe.html>

Elena Aitzkoa, Irantzu Sanzo, Karla Tobar, Cristian Villavicencio, Leire Muñoz, Eriz Moreno, Jessica Llorente, Manu Uranga, Josu Euba, Roke Ramos, Joseba Kortazar, Ceci Contreras, Cesar Rivera, German A. Navarro.

---

<sup>9</sup> Habiendo sido tratados en los proyectos realizados para la presente investigación los factores y parámetros: técnicos, tecnológicos y simbólicos; científicos, artísticos, filosóficos y estéticos, históricos y sociológicos; forma (proforma, umforma) e im-forma], imagen, sonido, instrumentos, sensibilidad, formatos (analógico, cinemático y digimático / situacional), composición y estrategias, producción (no-producción, apariencia, abandono) y postproducción, texto, intertextualidad e hipertexto (data, big-data, tráfico), la información, lo diseñático, el *display*, el montaje y la edición, organigrama, archivo extendido, campo expandido, 'vacío' simbólico y 'falso vacío' científico, vacío expositivo, lo contextual); disciplinas, interdisciplinas, multidisciplinas, transdisciplinas (académicas y para-académicas) y post-disciplinas; investigación, proceso y experimentalidad, experiencia, accesibilidad, inaccesibilidad. Sentido (incluyendo no-sentido lógico o factual, improvisación, acontecimiento, suceso, contingencia, caos, indecidibilidad, actividad e inactividad; negatividad estética y positividad, Sentido presubjetivo, Sinsentido ontológico y lo Sin-sentido óptico. Factores semióticos (historia e historicidad, narración y relato, drama y dialéctica, ensayo, discurso y contra-discurso, lenguaje y no-lenguaje, signo, noema, símbolo, significado y a-significado, emisión y *diferancia*, voz y silencio); antropológicos (cocido y crudo, naturaleza y cultura), antrópicos, ecológicos, contaminantes y biosemióticos (conceptuales y post-conceptuales / biológicos, orgánicos e inorgánicos, animados e inanimados, materia y energía, humanos, animales, fuerzas, inmanencia, entidades); representacionales (y no-representacionales e hiperrepresentacionales, observables) y entidades inobservables; performáticos, performativos y post-performativos. Espaciales (locación, instalación, heterotopía y dislocación, espaciamiento, distanciamiento estético, *epoché*); corporales, escalares, dimensionales, imaginales, presentes e impresentes; temporales (sincronía, heterocronía y discronía / cronología, cronomorfosis, acronía); fenoménicos y fenomenológicos. Relacionales (impulso, instinto, intuición, afectividad, voluntad, amor, deseo, sexo, expresión, ideología, el creer e indagar –*Belief*–, negación, identificación, territorialización –individuación, singularidad, particular, global, glocal, uni-versal, reflejo, transmisión, comunicación, convocatoria, solicitud, intersubjetividad); psicoanalíticos (trauma, espejo), psiquiátricos (lo marginal y lo *outsider*), políticos e ideológicos (liberación, emancipación, ética); agencias y agenciamientos (activos y pasivos, transeúntes), percepción, aprehensión, marcas, testimonios, el Yo y el *Self*-social, lo colectivo, co-participación (instrucción e instrumentalidad) y co-presencia (construcción, estructura, organización, protocolos, normativo y no-normativo, instrucción, gerarquía, valor, economía, hegemonía, autonomía, soberanía, deconstrucción ontológica, particular universal y [S]trucción multiversal). Así como en sus factores expositivos: en los límites de la Naturaleza en la *costy* en espacios expositivos interiores y exteriores (institución, infraestructuras, agentes, medios, público), constatando la exposición de todos los factores referentes a lo fenoménico indecidible (cortes-intervalos directos) o bien la ex-posición a lo Otro anexo o exento (corte indirecto) y la discontinuidad entre lo finito (vida-muerte) y la posibilidad de lo infinito.

Cabo, Iñigo. *EVER*. Vídeo HD. 11,30' . 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

Cabo, Iñigo. *Ever|glades*. Vídeo HD. 4,35' . 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-glades.html>

Cabo, Iñigo. *JWST*. Vídeo HD. 5' . 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/jwst.html>

Cabo, Iñigo. *LIGO*. Vídeo HD. 4,55' . 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ligo.html>

Cabo, Iñigo. *LIGO [Parallel]*. Vídeo HD. 4,07' . 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ligo.html>

Cabo, Iñigo. [LB] *Discontinuity Barinatxe*. S-16mm. Film. Vídeo HD. 2' . 2013

<http://inigocabo.com/works/artists-working/lothar-baumgarten-discontinuity.html>

Cabo, Iñigo. *Lothar Baumgarten. Discontinuity*. Vídeo HD. 12, 47'. 201

<http://inigocabo.com/works/artists-working/lothar-baumgarten-discontinuity.html>

DRAMA. Ffotografía. Lothar Baumgarten thinking about Nature, Representation, Technology, Art Project and discontinuity. 2012.

<http://inigocabo.com/works/artists-working/drama.html>

Cabo, Iñigo. *NDFRV*. DV-Video. 3,42' . 2003-2007.

<http://inigocabo.com/works/ndfrv.html>

Cabo, Iñigo. *QUEST*. Vídeo HD. 53' . 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

Cabo, Iñigo. *SWAMP-Cloud*. S-8 Film, Vídeo HD. 2,44' . 2012.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/jwst.html>

Cabo, Iñigo. *Toucher*. Vídeo HD. 1' . 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/toucher-lsa.html>

Cabo, Iñigo. *Touching*. Vídeo HD. 17'' . 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/toucher-lsa.html>

Cabo, Iñigo. *ATLAS V*. Sonido ultradireccional. 10', 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

*Toucher* (#1 #2 #3. Negativos (1970) y Positivos (#1 #2 #3) papel fotográfico emulsionado, expuestos al data de Hubble Space Telescope y a otros fenómenos. 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/toucher-lsa.html>

LSA. Life Science Anex (Building). University of South Florida, USF 2016. Workshop Situation (IC). Hubble Space Control Center: Negatives 1970 (Box) / Photographies. Hubble Space Telescope Control Center –Touching– Non-developed Emulsion White Photo-paper (double exposing). Electronic Microscope (Drop of my Blood). Spanish Moss (flowering plant) colonizing an Electric Rain Gauge Transmitter. Dog shit with imprinted Footprint. 2016. <http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/toucher-lsa.html>

*Escaparate* (abierto / Windsor Kulturgintza). Desinstalación / reinstalación. Artistas Trabajando: Discontinuidad. <http://inigocabo.com/works/artistas-trabajando.html>

Onda sonora sinusoidal a partir de onda gravitacional (MIT), 57", 2016.

[http://web.mit.edu/sahughes/www/Sounds/iota\\_20\\_0.998\\_h.wav](http://web.mit.edu/sahughes/www/Sounds/iota_20_0.998_h.wav)

*Ex-posición* (Mayo- Junio 2016. Windsor Kultugintza, Bilbao)

<http://inigocabo.com/works/artistas-trabajando.html>

–überprojekt. Transproyecto con fotografías y clips de vídeo cedidos por otros artistas y no artistas. 2014, 2015. <http://inigocabo.com/works/ueberprojekt.html>

FLYSCH / baba. Fotografías en el Flysch (Atxabiribil), estratos del impacto del meteorito en el Yucatan, extinción biológica en el paleogeno-Cretácico superior (65.000.000 millones de años). 2014.

<http://inigocabo.com/works/flysch.html>

baba 1 / baba 2. Fotografía. <http://inigocabo.com/works/baba-1-2.html>

SWAMP / Cloud. Film. 2,5'. S8 mm. 2012. <http://inigocabo.com/works/swamp.html>

Otras obras realizadas anteriormente, referidas en la investigación:

**Crossover** Site-specific Live-Sound Installation. Sound System: HSS. (Ultrasonic high directional sound speakers). Software. Symmetric Deconstructor 1.0 ©. Dimensions variable. Galerie Anne + Art Projects, Paris (France) 2008

<http://inigocabo.com/works/crossover/crossover-anne-art-projects.html>

<http://inigocabo.com/works/crossover/crossover-windsor-kulturgintza.html>

The CROSSOVER. White Album Lp. 33 rpm. Vinyl. Mastered at Abbey Road Studios. London, UK 2010.

<http://inigocabo.com/works/crossover/crossover-anne-art-projects.html>

LFT (La Forme Theorie),

La Forme Theorie. Laboratoire Artistique Internationale du Tarn. LAIT (Albi, Francia) 2008.

Galería Windsor Kulturgintza. Bilbao 2010. Anne + art projets. <http://inigocabo.com/works/lft.html>

NDFRV (New Design For Recording Videos) Vídeo 22 h. (2003 -2006)

<http://inigocabo.com/works/ndfrv.html>

Paik Tv Garden deinstallation. Fotografía, 2001. <http://inigocabo.com/works/paik.html>

Closing Time HD Video 32', 2007

XV Biennale de Paris, 2006. Bureau de Hypotheses, Salle Michell Journiac, Paris 1, La Sorbonne.

Fundación Bilbao Arte. USFQ, Quito. <http://inigocabo.com/works/closing-time.html>

Work 1.02. Estructura geodética. System 180 Berlin. Situación de instalación en directo por fases.

2002. <http://inigocabo.com/works/work-1-02.html>

..

## APORTACIONES DE LA INVESTIGACIÓN

Aportaciones específicas:

- 1- La aportación principal es la definición de la discontinuidad artística y estética y su demostración en la práctica mediante proyectos artísticos realizados para su exposición a la suspensión o al corte del Sentido en co-presencia con lo Sin-sinsentido: -suspensión en Sentido precognitivo-presubjetivo, inmanente, por la incidencia fenoménica directa en la representación y en la reflexión y trascendencia del Sentido / -corte indirecto por lo exento a la transinmanencia del Sentido en su correspondencia universal, que queda en [S]trucción por lo mutiversal o por lo oscuro. Procurando que, desde el análisis general aquí realizado, tal aportación atienda los distintos factores del sujeto estético actual desde su *realidad* a lo Real.  
(Abriendo sucesivos análisis y futuras investigaciones).
- 2- Es de considerar la aportación, desde la noción de *discontinuidad configurativa* (estética y filosofía), de su aplicación práctica en esta investigación al *-objeto arte*: objeto artístico y objeto estético en su movimiento en un proyecto artístico– (sea éste proyecto de exposición a lo *Otro* exterior a su objeto, o bien se sostenga en la producción sensible). Aplicación al análisis configurativo y formulación compositiva del objeto artístico y a las estrategias del Sentido reflexivo o simbólico.
- 3- Se aporta a su vez una constatación, mediante su experiencia compartida en proyectos artísticos experimentales específicos, de la noción estética y filosófica de *co-presencia*. Profundizando y desarrollando los factores límites de la percepción sensible, aprehensión y agenciamiento tratados anteriormente en el arte.
- 4- –Así como mediante la constatación de la precognitividad y presubjetividad del Sentido, experimentadas desde su corte en la reflexividad y en la cognitividad y subjetividad deliberativas; se considera una vía alternativa para las prácticas estéticas que aborden el grado neutro o inmanencial del Sentido, en su relación co-presencial con lo Real.  
–Se desarrollan también vías potenciales para las prácticas artísticas post-performativas. Introduciendo nociones como tra(n)S-proyectualidad, vinculadas a la experimentación del corte y co-presencia del Sentido en su exposición a lo Sin-sentido no ontológico, no lógico, ni factual o simbólico; sino exento a la observación y performatividad del Ser y el sujeto estético reflexivo y trascendental. En función de los ejemplos aportados en proyectos y talleres artísticos, así como en exposiciones y conferencias.
- 5- Se amplía la concepción de lo *Sin-sentido* desde la práctica artística, ante la consideración de filosófica de la [S]trucción (J-L. Nancy) –incluyendo la aportación desde el conocimiento científico de la noción de [Uni]strucción (A. Barrau). Noción que se puntualiza en esta investigación des-articulando al Sentido, de su unión particular, mismidad o ‘uni-versalidad’, con aquello –sin- o exento al Sentido antrópico. De modo que en las prácticas estéticas experimentales se disponga

no tan sólo de la articulación de un indicador asociado a la impresencia o a lo informe, sino también de su separador co-presencial sin decisión.

- 6- Se aporta un (ante)-procedimiento metodológico base, (abierto), para la aplicación de la discontinuidad configurativa y la discontinuidad artística en otras prácticas artísticas y estéticas. Y un esquema general que indica el plano de la discontinuidad artística desde el corte en el campo del Sentido respecto al plano multiversal de lo Real.

Aportaciones generales o transversales:

- 7- Se abren, desde lo aquí analizado en base a la ciencia, filosofía y la estética, y experimentado artísticamente, nuevas hipótesis que aportan estímulos a la investigación de la producción de Sentido en toda su extensión, que podrían servir de base para futuras investigaciones artísticas y académicas en base a la reciente consideración de lo multiversal, lo multidimensional, lo oscuro, etc. Es decir, se prosigue el desarrollo de otro campo de investigación artística.

En función de ello aportamos la cuestión de la re-activación del Sentido tras el corte aquí comprobado (habiéndose observado el interés de ese corte en función de los aspectos y factores que interesa desactivar en distintos ordenes del conjunto social y su producción simbólica). De modo que otras prácticas experimentales conduzcan a análisis diferenciales en cuanto a las distintas re-activaciones del Sentido, en función de la distinción de cada corte o intervalo que se genere en cada objeto arte particular.

Estas practicas y análisis podrían servir a su vez para atender las cuestiones que desde la verificación del corte se plantean en otros campos de conocimiento: con el primer ejemplo en el ámbito científico, (como caso concreto) con la cuestión del Dr. Sandberg de cómo trasladar a la sociedad lo Real inobservable sin recurrir a modelos representacionales que desvirtúen la entidad concreta que se trata, o bien aquellas entidades co-existentes que por su dinámica exenta sean inaccesibles, aunque si verificables en función de lo que la física compruebe.

Así como servir de aportación a otros campos como la psicología general y social, la neurociencia, la teleportación cuántica (en función de la constatación de lo co-presencial sin inferencia de Sentido en la determinación de la otra co-existencia), etc.

Y también, como es lógico, para desarrollar las cuestiones concretas desde ámbitos específicos que aquí se han apuntado (la cuestión del corte en el sistema de producción cultural de consumo, en los modelos sociales, en la participación, igualdad y diferencia, en los ideológicos, en la relación biosemiótica, en la postproducción tecnológica del sujeto-imagen-valor; por citar algunos).

El análisis desarrollado en la presente investigación ha servido ya de aportación en conferencias: en talleres artísticos y en exposiciones realizadas internacionalmente (indicadas en el apartado anterior de metodología). Habiendo sido invitado a impartir y realizar tales actividades investigadoras, en base al interés y reconocimiento de las hipótesis planteadas en la investigación y su desarrollo práctico en ejemplos.



**LA DISCONTINUIDAD GENERAL Y LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA.**

**ESTADO DE LA CUESTIÓN.**

De la discontinuidad configurativa del objeto artístico en la producción de Sentido.

A la investigación, movimiento y co-presencia del objeto arte en el proyecto de con-tacto a lo Sin-sentido.

De nuevo Hegel gira en torno al núcleo de la "primacía": lo que constituye y confiere energía al inicio es *en Nichtanalysierbares* (lo que no puede analizarse). Ésta es una concepción esencial. Gran parte de lo que es fundamental para el discurso teológico, filosófico y estético es "no analizable" o no analítico. Sin embargo, esto no es una refutación de sus valores de verdad, de su indispensable función en la prioridad generativa de la intuición.

G. Steiner, *Gramáticas de la creación*.



## CAPITULO 1.1. Antecedentes filosóficos y estéticos de la noción de discontinuidad.

De T. Adorno, J. Derrida y M. Foucault a C. Menke, R. Brassier, F. Laruelle, Jean-Luc Nancy y Aurélien Barrau.

**Desde la modernidad hasta la [S]trucción del Sentido en la nueva era gravitacional  
*Acontecimiento y paralaje, Dialéctica Negativa y Deconstrucción, Postestructuralismo.  
Cultura visual y Estética de la Negatividad, en el ‘tiempo’ de la discontinuidad de la  
no-filosofía y la postproducción tecnológica (Tercer umbral).***

La presente investigación toma como referencia el concepto de discontinuidad que acuñó T. Adorno desde la dialéctica negativa y que replantease J. Derrida como deconstrucción de su estrategia, estableciendo la discontinuidad configurativa de la representación en la interpretación del discurso respecto al objeto simbólico. M. Foucault asentó la noción de la discontinuidad histórica y cultural, distancia y ruptura entre Historia, el Acontecimiento y el pensamiento como discurso interpretativo. El filósofo alemán Christoph Menke llega en nuestros días a rearticular estas relaciones de la discontinuidad configurativa de manera conjunta en el objeto estético, desplegando a su vez las distancias específicas entre filosofía y estética, a su discontinuidad principal con el arte, objeto que desde la soberanía de su ontológica autonomía simbólica pone en crisis la función del resto de discursos.

Por nuestra parte, trasladamos la aplicación de la discontinuidad configurativa al objeto artístico, viendo la relación de obras que definieron diferentes episodios de la discontinuidad del arte. En un recorrido histórico desde la autonomía del objeto artístico en relación a lo Real hasta la visión de su soberanía (o puesta en crisis, en algunos casos, de sus propios discursos).<sup>10</sup>



10

Jon Mikel Euba. *Gatika una doble acción final colectiva*. Dibujos de gran formato, “story board”. Presenta figuras y diálogos en los que la referencia inmediata sigue siendo la inquietud que provocan, colocados fuera de contexto, por la ambigüedad de los mensajes y las aparentes referencias a hechos próximos, en especial a situaciones con un potencial desenlace violento. Museo Artium (Vitoria) 2003. / Künstlerhaus Bethanien KB, (Berlín) 2004,

La cuestión de la *discontinuidad* cobró intensidad en mi trabajo el año 2003, comisariando la exposición de los artistas premiados en el certamen de artes visuales del Gobierno Vasco, Gure Artea (2002) en el Centro Museo de Arte Contemporáneo Artium (Vitoria), durante el proceso del montaje de la obra *-Gatika, una doble acción final colectiva-* de

C. Menke participó en la última edición (13) de Documenta de Kassel (2012), donde junto a Chus Martínez, curadora Jefa de Departamentos de Documenta, impartieron el seminario *–What is Thinking?, Or a taste that hates itself–* (Qué es pensar?, o una experiencia *-sabor, prueba, experimento, gusto...-* que se odia así mismo *–Que expone el objeto intelectual, la capacidad simbólica y la fuerza presubjetiva del Sentido, a lo Nonsensical, lo Otro exterior al Itself o mismidad del Sentido antrópico. ‘Hates’ en su posible tratamiento: tanto como ‘odio’ o negación del Sentido (y su negatividad estética) a lo ajeno al mismo, cuanto ‘gusto’ por la sensación experiencial del corte (rechazo) de lo Sin-sentido. Esta negación a su sí mismo (Dasein) respecto a lo Sosein, la abordamos en esta investigación desde la proposición de la ‘soberanía del arte’ aplicándose así misma su propia puesta en crisis, su interrogación y cuestionamiento, no ya sólo por si misma hacia sí misma (tautológica y antropocéntricamente, personológica y recurrente), sino siendo puesto en crisis tal Sentido imaginal o transinmanente por la naturaleza de lo Otro, entidad e inmanencias exteriores indecibles para el objeto arte y su autonomía simbólica, que al deponer su soberanía por el corte de lo Otro Sin-sentido se dispone en co-presencia suprasubjetiva a aquello, más allá de su deseo hacia su propio objeto reflexivo. Emancipándonos por lo libre indecible de cualquier modelo de ‘liberación’ subjetiva, indicada o performable.). Este escenario, unido a los proyectos artísticos de situación en dOCUMENTA (13), indicó la acepción en la estética actual del modelo de ‘investigación artística’:*

*“ Artistic research” names the effort, a force, a movement, rather than a method. When I speak of artistic research, I am not speaking of the exhaustive research undertaken by artists before making a work. Nor should one confuse artistic research with contemporary art’s proximity to the social sciences and their methods. Instead, the term has been coined to alert us to the Fact that art is also a quantum phenomenon –a principle of indetermination and complementarity that is operative in aesthetics as well as in social sciences and philosophy. Art acts according to at least two staples of quantum physics: it alters what it observes, and accepts that reality is compound, just like the seemingly incommensurable insight that Light consist of particles as well as waves. Neither theory nor philosophy nor criticism can aspire to determine what art is. It is simply ridiculous to question whether art exists, but forcing it to speak a single language itself and in relations between the disciplines that organize contemporary art. If art has striven to do anything, it is to turn around the rules of the game in order to be freed of the constant allocation of*

---

Jon Mikel Euba. En un momento, mientras J. M. Euba “movía” las grandes láminas pintadas de su *-Story Board-*, consultó mi opinión acerca del cambio de posición de una lámina enmarcada en un cajón de madera de gran formato, respecto a la secuencia que formaba con otras en el espacio de exposición. Había situado una de las piezas en posición sutilmente diferente, libre de su apoyo en la pared por uno de sus lados, sobresaliendo en ángulo ligeramente respecto a las otras grandes cajas colocadas de forma lineal sobre el muro. Mi respuesta fue que de ese modo, en ángulo mínimo, no solo rompía la secuencia formal, un cambio de ritmo, sino que se observaba la ‘discontinuidad’. Euba me contestó que no entendía que quería decir con *discontinuidad*, que él no se manejaba en esos términos, en su sentido *discursivo* por ser más directo.

Esto me hizo repensar la noción de discontinuidad, cuya naturaleza no tenía que ver únicamente con la disposición formal configurativa, ni con los giros o movimientos en la representación o en la escenificación, no solamente con una dinámica técnica o estratégica y con los cambios que consecuentemente se generan en la lectura simbólica o la interpretación posible de su sentido, (aunque también). En la palabra discontinuidad había algo que se alejaba de su mismo concepto o definición, que se abría de forma interesante fuera de su positividad o negatividad.

meaning; this is the only way to unexpress the expressible.”<sup>11</sup>

La noción de discontinuidad (configurativa) en la estética la acuña Theodor Adorno en *-El ensayo como forma- (Noten zur Literatur, 1958)*<sup>12</sup>. En su lectura interpretativa sobre éste texto Pedro Aullón de Haro explica la relación primordial entre Naturaleza y Cultura y el modo en que Adorno plantea su tratamiento en el ensayo como *forma crítica* (en el sentido de límite formal –del texto y del objeto–y en el sentido dialéctico de teoría crítica y forma) , que se ha de “pensar” discontinuamente:

“Adorno pensaba que el ensayo es más dialéctico que la misma exposición dialéctica y que éste viene a seguir al pie de la letra la lógica hegeliana; que el elemento de su verdad se encuentra a sabiendas en la no verdad en la cual se intrinca desde la audacia, la anticipación o la promesa no cumplida totalmente que le arrastra. Según Adorno, “el ensayo no admite que se le prescriba su competencia”, pero su tema propio es la relación entre naturaleza y cultura, la pervivencia de una conexión mítica, y, por lo demás, en una situación en la cual la originalidad como postura o punto de vista se ha convertido en mentira, el ensayo no le otorga preeminencia sobre lo mediado, pues entiende que todos los objetos vienen a estar a una misma distancia del centro. Esto es fundamental en la *epistemología* de Adorno, en su concepción intelectual y en el considerar “inherente a la forma del ensayo su propia relativización: el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento. El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas.

El pensamiento de Adorno es una filosofía de los conceptos y las cosas, la realidad crítica de esos dos términos de relación. De ahí procede tanto su *verdad* como la *naturalidad* del Ensayo.”-

Adorno nos conduce, en este ensayo sobre el ensayo, a la discontinuidad necesaria en su retroalimentación, en la naturaleza de su condición como *objeto brecha* (de pensamiento / de proyecto) respecto al objeto con el que desea establecerse:

“El requisito de continuidad en la conducción del pensamiento tiende ya a prejuzgar la concordancia en el objeto, la propia armonía de éste. Una exposición continua contradiría un asunto antagonístico a no ser que definiera la continuidad al mismo tiempo como discontinuidad. Inconscientemente y sin teoría en el ensayo como forma se deja sentir la necesidad de anular también en el procedimiento del espíritu las pretensiones de integridad y continuidad teóricamente superadas. Si se resiste estéticamente al mezquino método que lo único que quiere es no omitir nada, está obedeciendo a un motivo crítico-gnoseológico. La concepción romántica del fragmento como obra no completa sino que procede al infinito mediante la autorreflexión defiende este motivo antiidealista en el seno mismo del idealismo. Ni siquiera en el modo de presentación puede el ensayo actuar como si hubiera deducido el objeto y no quedara nada más que decir. A su forma le es inmanente su propia relativización, tiene que estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento. Piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos. La sintonía del orden lógico engaña sobre la esencia antagonística de aquello a lo que se le ha impuesto. La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto detenido. Mientras armoniza

---

<sup>11</sup> Martínez, Chus. *Unexpress the Expressible*. The Book of the Books, Documenta 13. Alemania 2012. P. 495.

<sup>12</sup> Adorno, Theodor. *-El ensayo como forma- Noten zur Literatur*, Frankfurt, Suhrkamp, 1958. Analizado en: Aullón de Haro, Pedro. *El ensayo y Adorno*. <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2667/1/ADORNO.pdf>

los conceptos entre sí gracias a su función en el paralelogramo de fuerzas de las cosas, retrocede con espanto ante el superconcepto al que habrá que subordinarlos a todos; lo que éste meramente finge conseguir su método sabe que es irresoluble, y sin embargo trata de conseguirlo. La palabra intento, en la que la utopía del pensamiento de dar en el blanco se empareja con la consciencia de la propia falibilidad y provisionalidad, participa, como la mayoría de las terminologías sobrevivientes, una información sobre la forma que se ha de tomar tanto más en cuenta en tanto que no lo hace programáticamente sino como característica de la intención que avanza a tientas. El ensayo tiene que lograr que en un rasgo parcial escogido o hallado brille la totalidad, sin que éste se afirme como presente.”<sup>14</sup>

Esta lectura de la realidad como naturaleza discontinua y de la paradoja del texto en su necesaria ‘relatividad’ en la afinidad con tal naturaleza, viene a significarse dentro del sistema de *discontinuidad general*, que nos retrae al cambio producido a principios del siglo XX con La teoría de la relatividad (relatividad especial 1905 y relatividad general 1915) de Albert Einstein, y a la relación de indeterminación de Heisenberg o principio de incertidumbre, y a la transformación esencial en la concepción de *Naturaleza* y de la *posición del observador* tras la cuales Michel Foucault signa la discontinuidad como concepto postestructurativo<sup>15</sup> a las ciencias (y formas empíricas del saber), a la Historia, a la Filosofía –y siguiendo a Adorno- a la forma del discurso:

-Según el "*Glosario epistemológico de Michel Foucault*" escrito por Sergio Albano, el termino *discontinuidad* en Foucault: "*Designa al conjunto de quiebres, dispersiones, interrupciones, accidentes, entrecruzamientos que ocurren en el interior de una episteme determinada- La discontinuidad se refiere a aquella dispersión experimentada en el nivel de los hechos y sucesos históricos que la historia tradicional no puede observar sino como accidentes o singularidades. [...] A su vez, la discontinuidad pone de manifiesto que allí donde yacen las unidades y coherencias aparentes, emergen en verdad los quiebres, las rupturas, las dispersiones, la no-coherencia.*"<sup>16</sup> Según Albano, para Foucault (MF) las discontinuidades rompen con una historia tradicional que pone los hechos históricos como productos de una evolución y como una continuidad de acontecimientos y a su vez propone una nueva manera de comprender dichos acontecimientos, como productos de rupturas y quiebres que son finalmente los que componen la historia:

---

<sup>14</sup> Adorno, Theodor. *-El ensayo como forma- Noten zur Literatur*, Edición de Rolf Tiedermann, Frankfurt, Suhrkamp, 1958. p. 26.

<sup>15</sup> El postestructuralismo comparte una preocupación general por identificar y cuestionar las jerarquías implícitas en la identificación de oposiciones binarias que caracterizan no solo al estructuralismo sino a la metafísica occidental en general. Si hay un punto en común entre las críticas postestructuralistas, es la revaluación de la interpretación estructuralista de Ferdinand de Saussure acerca de la distinción entre el estudio del lenguaje a través del tiempo versus el estudio del lenguaje en un momento determinado (diacrónico vs. sincrónico). Los estructuralistas afirman que el análisis estructural es generalmente sincrónico (en un momento determinado) y por tanto suprime el análisis diacrónico o histórico. También se dice que el postestructuralismo está preocupado en reafirmar la importancia de la historia y en desarrollar al mismo tiempo un nuevo entendimiento teórico del tema. De ahí se afirma también que el énfasis de postestructuralismo consiste en una reinterpretación de Sigmund Freud, Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger.

Barthes, Roland, *S/Z*, Editorial Siglo veintiuno, Buenos Aires, 2004. s/p.

<sup>16</sup> Albano, Sergio. (2007) *Glosario epistemológico de Michel Foucault*. Editorial Quadrata; Buenos Aires. Pág. 86-87

“ Acerca de la discontinuidad MF dice que hay transformaciones de las formas empíricas de saber como la biología, economía política, medicina , psiquiatría, etc. que no obedecen a esquemas continuos de desarrollo de lo que se admite. - MF no cree que estemos en la discontinuidad y debemos celebrar; más bien, la cuestión es que hay momentos en que ciertos órdenes de saber hay ‘precipitaciones de evolución’ o ‘despegues bruscos’ que no corresponden a la imagen de continuidad que tenemos.

Discontinuidad sería la modificación en las reglas de formación de los enunciados que son aceptados como científicamente verdaderos, de esta manera, está planteando que se trata de un problema de política del enunciado científico, entonces la idea es saber qué efectos de poder circulan entre los enunciados científicos, cuál es su régimen interior de poder y por qué en ciertos momentos dicho régimen se modifica de forma global. En la Arqueología del saber, Foucault, hace uso del concepto discontinuidad en los siguientes casos: - Cuando da cuenta de las formas de hacer historia el autor dice: "¿Qué es una ciencia? ¿Qué es una obra? ¿Qué es una teoría? ¿Qué es un concepto? ¿Qué es un texto?, Cómo diversificar los niveles en que podemos colocarnos y cada uno de los cuales comporta sus escansiones y su forma de análisis: ¿Cuál es el nivel legítimo de la formalización? ¿Cuál es el del análisis estructural? ¿Cuál el de las asignaciones de causalidad?. En suma, la historia del pensamiento, de los conocimientos, de la filosofía, de la literatura, parece multiplicar las rupturas y buscar todos los erizamientos de la discontinuidad: mientras que la historia propiamente dicha, la historia a secas, parece borrar, en provecho de las estructuras más firmes, la irrupción de los acontecimientos.”<sup>17 18 19</sup>.

En el estado de la cuestión de la discontinuidad respecto a su análisis histórico y a las relaciones entre el pensamiento y la cultura, prosigue Foucault en *–Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas–* una exposición fundamental para observar este ‘estado de la cuestión’ dentro de la propia dinámica de discontinuidad:

“No resulta fácil establecer el estatuto de las discontinuidades con respecto a la historia en general. Menos aún sin duda con respecto a la historia del pensamiento. ¿Se quiere trazar una partición? Todo límite no es quizá sino un corte arbitrario en un conjunto indefinidamente móvil. ¿Se quiere recortar un período? Pero, ¿se tiene acaso el derecho de establecer, en dos puntos del tiempo, rupturas simétricas a fin de hacer aparecer entre ellas un sistema continuo y unitario? ¿De qué provendría entonces su constitución y después su anulación y oscilación? ¿A qué régimen podrían obedecer a la vez su existencia y desaparición? Si lleva en sí su principio de coherencia, ¿de dónde puede venir el elemento extraño que puede recusarlo? ¿Cómo puede un pensamiento eludirse ante algo que no sea él mismo? ¿Qué quiere decir, en general, no poder pensar un pensamiento? ¿E inaugurar un pensamiento nuevo?. [...]

La discontinuidad -el hecho de que en unos cuantos años quizá una cultura deje de pensar como lo había hecho hasta entonces y se ponga a pensar en otra cosa y de manera diferente- se abre sin duda sobre una

---

<sup>17</sup> Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México D.F. Siglo Veintiuno editores, 1970. P. 8

<sup>18</sup> Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo Veintiuno editores, Madrid.2010. p. 57.

<sup>19</sup> <http://www.booki.cc/foucault-para-historiadores/discontinuidad/>

erosión exterior, sobre este espacio que, para el pensamiento, está del otro lado, pero sobre el cual no ha dejado de pensar desde su origen. Llevado al límite, el problema que se plantea es el de las relaciones entre el pensamiento y la cultura: ¿cómo es posible que el pensamiento tenga un lugar en el espacio del mundo, que tenga así como un origen y que no deje, aquí y allá, de empezar siempre de nuevo? Pero quizá no sea aún tiempo de plantear al problema; es probable que sea necesario esperar a que la arqueología del pensamiento se haya asegurado más, que conozca mejor la medida de lo que se puede describir directa y positivamente, que haya definido los sistemas singulares y los encadenamientos internos a los que se dirige, para emprender el estudio del pensamiento e investigar la dirección por la que se escapa a sí mismo. Así, bastará por el momento con acoger estas discontinuidades en el orden empírico, a la vez evidente y oscuro, en el que se dan.”<sup>20</sup>

La discontinuidad como *acontecimiento* en el cuadro de organizaciones del saber (Historia, Ciencias, Metafísica, discurso...) a partir de la revisión postestructuralista de Foucault, viene a establecer esa modificación de las “configuraciones propias de cada positividad” (positividad entendida como la lectura en continuidad de las partes y episodios de la Historia que forman un completo de interpretación positiva, posible). Christoph Menke, en su lectura de Adorno y Derrida traza la discontinuidad (configurativa) como la interrupción necesaria del discurso interpretativo, según la cual surge una “*conciencia de la identidad de la interpretación y de la cosa- mediante la que precisamente - consigue una relación con el objeto estético*”, que pueda de este modo expresar la procesualidad de la experiencia estética de la negatividad que planteara Adorno (negatividad de interpretación posible del Sentido, *infinitamente aplazado*, que señala Menke, negatividad de interpretación completa del sentido intersticial entre cada parte del texto, del ensayo, de la historia, del conocimiento, de la experiencia, del proceso : “*Así, pues, no habrá una teoría de los signos diferente a un análisis del sentido. Sin embargo, el sistema otorga cierto privilegio a la primera por encima de la segunda; puesto que no da a lo que se significa una naturaleza diferente de la que le otorga el signo, el sentido no podrá ser más que la totalidad de los signos desplegada en su encadenamiento; se dará en el cuadro completo de los signos. Pero, por otra parte, la red completa de signos se liga y se articula según los cortes propios del sentido*”<sup>21</sup>). Lo que articulan los postestructuralistas en su re-configuración de la metafísica mediante la distinción entre el estudio del lenguaje a través del tiempo, versus el estudio del lenguaje en un momento determinado (diacrónico vs. sincrónico):

“ Adorno ha formulado esta diferencia en la oposición entre –continuidad y –discontinuidad-.

La hermenéutica, en la medida en la que a la teleología heterónoma de la comprensión, afirma una continuidad de sentido de los enunciados interpretativos más allá de su conexión enunciable, mientras que la estética de la negatividad, empeñada en desplegar la procesualidad negativa de la experiencia estética ,

---

<sup>20</sup> Foucault, M. Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Madrid. Siglo Veintiuno editores, Primera Ed en español, 1968, segunda Ed. 2006, quinta Ed. 2010. p. 57.

<sup>21</sup> Op. Cit. p. 72.

supone entre ellos una insuperable discontinuidad. Para los negativistas el discurso interpretativo sólo adquiere la capacidad de expresar la experiencia estética inscribiendo sus frases en una discontinuidad - elocuente-, en la que se disuelve, incluso, esa continuidad de sentido más allá de los enunciados que suponen los hermeneutas. **Sólo un discurso interpretativo interrumpido** [y aquí entra nuestra interrupción con la discontinuidad artística] **puede expresar la experiencia estética de la negatividad.**" <sup>22</sup>

Esta trayectoria hasta la discontinuidad configurativa de Menke, que abre finalmente el reconocimiento de la negatividad (indecible) de la interpretación estética, es un reconocimiento de humildad, de la naturaleza incompleta del discurso estético del objeto arte en su experiencia de discontinuidad con lo Real. Que sitúa por fin a la teoría crítica y a la metafísica ante el estado de la cuestión de la naturaleza discontinua del objeto artístico en modo interrogativo. Es el reconocimiento de que dicha pregunta, para atender su misma discontinuidad, se la ha de realizar así mismo el arte, y habría de ser entonces éste quién, siendo el principal transformador de su objeto, a través de su proyecto, sea el transformador de su definición (no ya solamente del arte autónomo, -en su permanente heteronomía- de lo Real- sino soberano en la transformación discontinua de su proyecto.

Este reconocimiento es a su vez la conformación de la discontinuidad como entidad, en relación a la interpretación discontinua de la estética (inherentemente como ensayo -configurativa 1- y en su relación de discontinuidad al objeto artístico que pretende representar -configurativa 2-) y la asunción de la discontinuidad propia de la estética (como interpretación negativa) respecto al arte, como operador de la producción en el Sentido -producción que realiza en el negativo, imposible de definir en su incompleto, pero es quién la realiza y define en su forma la discontinuidad de lo artístico, la discontinuidad del Sentido. Veamos el recorrido de dicha trayectoria hacia la discontinuidad y como ésta se articulará desde la discontinuidad lineal del saber a la discontinuidad no-lineal de la experiencia; yendo desde la lectura que anticipa Menke, desde Adorno, a nuestra actualidad.

Examinaremos para ello las nociones y conceptos afines a la categoría de discontinuidad en sus distintos desarrollos y contextos de aplicación, como Paralaje, Ritornello, Diferancia, Acontecimiento, deconstrucción, Diseminación, *Nichtanalysierbares* (inanalizable), brecha ontológica, corte, heterotopía, devenir, indecibilidad, etc., a través del discurso y de las aportaciones filosóficas, metafísicas y estéticas desde T. Adorno, a M. Foucault, G. Hegel, J. Lacán, W. Benjamin, E. Husserl, L. Althusser, C.L. Strauss, H-G. Gadamer, R. Barthes, G. Deleuze, J. Derrida, K-H. Bohrer, H. Foster, R. Rorty, P. Virilio, J. Baudrillard, A. Badiou, J.L. Brea, J. Ranciere, J-L. Nancy, B. Groys, S. Žižek, M. Dolar o C. Menke, asentando la noción de discontinuidad configurativa en la estética (que desarrollaremos previamente desde su inferencia en el objeto arte, hasta llegar a definir la constitución natural de la discontinuidad al proyecto artístico).

---

<sup>22</sup> Menke, Christoph. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. (Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Suhrkamp Verlag Frankfurt Am Main, 1991). Madrid. Visor. Dis S.A., Col. La balsa de la medusa. 1997. p. 137

### 1.1. A. El 'acontecimiento', según 'la visión de paralaje'.

De M. Foucault a S. Žižek.

Recientemente Slavoj Žižek ha planteado en su *-Visión de paralaje-* una relación del Acontecimiento que reflexiona sobre el "acontecimiento radical que se reparte sobre toda la superficie visible del saber", que señalara Foucault; para atisbar desde esa noción, que adapta el paralaje a la visión del pensamiento: "la verdad solitaria de este acontecimiento" <sup>23</sup>:

*¿ No es acaso el desplazamiento de la Realidad sustancial a [diferentes formas de] Acontecimiento uno de los rasgos que definen a las ciencias modernas? La física cuántica postula como realidad última no a algunos elementos primordiales, sino más bien a una especie de "vibraciones" de cuerdas (entes que solo pueden ser descritos como procesos desustancializados); el cognitivismo y la teoría de sistemas se centran en el misterio de las "propiedades emergentes" que designan también a autoorganizaciones puramente procesales. No sorprende entonces que tres filósofos contemporáneos -Heidegger, Deleuze y Badiou- desplieguen tres reflexiones sobre el Acontecimiento: en Heidegger es el Acontecimiento como la apertura epocal de la configuración del ser; en Deleuze se trata del Acontecimiento como el puro devenir desustancializado del sentido; en Badiou, el Acontecimiento es la referencia sobre la que se basa un proceso de verdad. Para los tres, el Acontecimiento es irreductible al orden del ser (en el sentido de realidad positiva).<sup>24</sup> Esta irreductibilidad del 'Acontecimiento' al orden del ser, los establece como discontinuidad, tanto -el ser- por su naturaleza ontológica de "punto ciego", como el acontecimiento, que induce la mediación inherente entre el punto de vista del observador y su cambio de posición respecto al objeto y su contexto de referencia: La definición común de paralaje es: el aparente desplazamiento de un objeto (su desplazamiento de posición sobre un contexto) causado por un cambio en la posición de observación que brinda una nueva línea de visión. El giro filosófico que debe agregarse, por supuesto, es que la diferencia observada no es simplemente "subjetiva", debido al hecho de que el mismo objeto que existe "allí fuera" es visto desde dos lugares o puntos de vista diferentes. Es más bien, como habría tenido que formularlo Hegel, que «sujeto y objeto están inherentemente "mediados", de modo que un desplazamiento "epistemológico" en el punto de vista del sujeto refleja siempre un desplazamiento "ontológico" en el objeto mismo. O para decirlo en términos lacanianos, la mirada del sujeto está inscripta desde siempre en el objeto percibido, bajo la forma de su "punto ciego", que está "en el objeto más que el propio objeto", el punto desde el cual el objeto devuelve la mirada». [...] "Por cierto, la pintura está en mi ojo, pero yo también estoy en la pintura." La primera parte de esta afirmación de Lacan designa a la subjetivación, la dependencia de la realidad en su constitución subjetiva, mientras que su segunda parte ofrece un suplemento materialista, reinscribiendo al sujeto en su propia imagen bajo la forma de una mancha (el fragmento objetivado en su ojo). El materialismo*

---

<sup>23</sup> Foucault, M. Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.. Siglo Veintiuno editores. Madrid pp. 213, 214.

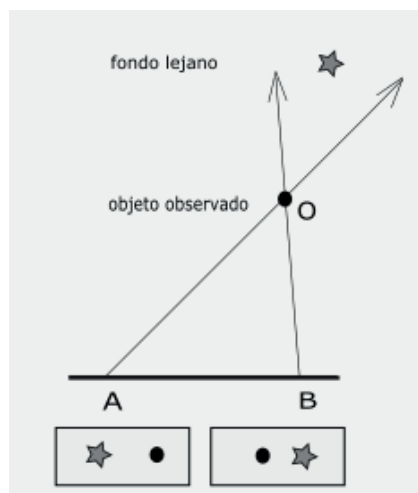
<sup>24</sup> Žižek, Slavoj. Visión de Paralaje. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2006. pp. 196-197.



no es la afirmación directa de mi inclusión en esta realidad objetiva (esa afirmación presupone que mi posición de enunciación es la de un observador externo que puede comprender la realidad completa), más bien reside en el giro reflexivo por medio del cual estoy incluido en el cuadro constituido por mí; es este cortocircuito reflexivo, esta necesaria *duplicación* de mí mismo estando fuera y dentro de mi cuadro, el que da testimonio de mi "existencia material". El materialismo significa que la realidad que veo nunca es "total", no porque una parte importante me eluda, sino porque contiene una mancha, un punto ciego, que señala mi inclusión en ella. <sup>25/26</sup>

Esta ampliación de la categoría del acontecimiento, transporta su significado epistemológico, la lectura del acontecimiento como discontinuidad en la historia y en la interpretación (positiva) del *saber* desde el saber, que anticipase Foucault, a una interpretación *relativa* desde la ciencia, -como regla de medida de la relatividad que interviene en toda observación, en la que se indica la variabilidad del reconocimiento posicional de un objeto en relación al nivel de observación-; a la estética, donde más allá del paralaje presente en la mecánica de los dispositivos ópticos con los objetos que enfocan <sup>27</sup>, Žižek, recupera la

<sup>25</sup> Žižek, Slavoj. Op.Cit. Págs. 25, 26.



La **paralaje** (del griego παράλλαξις, cambio, diferencia) es la desviación angular de la posición aparente de un objeto, dependiendo del punto de vista elegido. Como se muestra en el esquema, la posición del objeto observado, en **O**, varía con la posición del punto de vista, en **A** o en **B**, al proyectar **O** contra un fondo suficientemente distante. Desde **A** el objeto observado parece estar a la derecha de la estrella lejana, mientras que desde **B** se ve a la izquierda de aquella. El ángulo **AOB** es el *ángulo de paralaje*: ángulo que abarca el segmento **AB** desde **O**.

La paralaje: dos observadores, en **A** y en **B**, ven a **O** en posiciones distintas respecto al fondo, debido a la paralaje.

<sup>27</sup> En fotografía el paralaje determina que lo captado por el fotógrafo a través del visor no coincide con la imagen capturada a través del objetivo de la cámara. Este desplazamiento por paralaje puede ser vertical, horizontal o ambos a la vez. En este sentido, el *error de paralaje* se produce cuando se utiliza un visor que no está montado en el mismo eje que el objetivo. Es decir, el visor no previsualiza la propia imagen que le ofrece el objetivo. En estos casos, cuando el visor está desplazado con respecto al objetivo la imagen que ofrece el visor no es exactamente la misma que luego se plasmará en la película (la que capta el objetivo), sino que estará mínimamente desplazada bien en su eje horizontal, bien en su eje vertical, o en ambos. El error de paralelaje se da en las cámaras compactas, en las que existe un visor independiente del objetivo para encuadrar la imagen antes de realizar la foto. En una cámara réflex no hay error de paralaje, ya que el fotógrafo observa la imagen a través del objetivo. Este tipo de error también afecta al ojo humano; si no está a la altura del objeto observado, se pueden percibir falsas imágenes. En los laboratorios, hay que tener en cuenta este error, pues al llenar probetas u otros envases aforados, si no se observan desde la altura correcta, se aprecian mal las cantidades de materia, con los consecuentes errores en los cálculos.

La paralaje es mayor cuanto más cerca se encuentra el motivo que se va a fotografiar, mientras que a partir de varios metros el efecto se hace insignificante. Por esta razón, al encuadrar la imagen de una foto de algo que se encuentra cerca, debe tenerse en cuenta el paralaje, a fin de evitar que una parte de la imagen quede cortada en la fotografía. La mejor precaución consiste en encuadrar la fotografía con un margen adicional en todos los lados. 23-24

visión lacaniana de la duplicación a través de la mancha que establece mi ojo como dispositivo, consciencia (y no auto-visión) de mi presencia en la realidad y al mismo tiempo punto ciego respecto a ésta: "el giro reflexivo por medio del cual estoy incluido en el cuadro constituido por mí; es este cortocircuito reflexivo, esta necesaria duplicación de mí mismo estando fuera y dentro de mi cuadro, el que da testimonio de mi "existencia material".

El paralaje es el acontecimiento de todos los fenómenos (no sólo de su observación), el cambio natural e inherente en todos ellos, una continuidad del movimiento y del cambio constante que en él se produce, siendo el Acontecimiento real la discontinuidad (indecidible) en dicha (dis)/continuidad inmanente al acontecimiento.<sup>28</sup>

Siendo todo cambio y devenir, la vida como discontinuidad, el Acontecimiento es un cambio o un corte en la línea general de los acontecimientos antrópicos.

Esto viene a establecer la discontinuidad configurativa en el orden de la discontinuidad general, el comportamiento de la discontinuidad de manera configurativa (posición, formulación, interpretación) en el orden del acontecimiento general que es la Naturaleza. Discontinuidad configurativa de tipo 1, el punto de vista del observador en esa naturaleza discontinua (su presencia en el cuadro y su condición de punto ciego). Discontinuidad configurativa de tipo 2, el acontecimiento que transforma la línea de movimientos de la naturaleza en otra línea, en otro punto ciego, con otros movimientos respectivos, que transforman la visión y la interpretación posible de esa segunda naturaleza.

---

<http://es.wikipedia.org/wiki/Paralaje>

Paralaje del movimiento:

-Cuando el observador está en movimiento (en coche o en tren), la posición de los objetos cambia de acuerdo con sus profundidades relativas.

-Los objetos que están más cercanos al punto que enfoca el observador se mueven en dirección opuesta a su propio movimiento, mientras que los objetos que están situados más lejos se mueven en la misma dirección. Además, cuanto más cercano está un objeto cambia más rápidamente su dirección respecto del observador.

<sup>28</sup> Cuando Badiou enfatiza la indecibilidad de lo Real de un Acontecimiento, su posición es aquí radicalmente distinta de la habitual entre los deconstruccionistas. Para Badiou, la indecibilidad significa que no existen criterios neutrales "objetivos" para un Acontecimiento: un Acontecimiento aparece como tal sólo para aquellos que se reconocen en su llamado o, como lo expresa Badiou, un Acontecimiento está autorelacionado; se incluye así mismo -su propia nominación- dentro de sus componentes. Aunque esto signifique que hay que *decidir* acerca de un Acontecimiento, esa decisión, en definitiva sin fundamentos, no es "indecidible" en el sentido habitual, más bien resulta extrañamente similar al proceso dialéctico hegeliano en el cual, como lo deja ya claro Hegel en la Introducción a su *Fenomenología del espíritu*, una "figura de conciencia" no se mide con ningún criterio externo de verdad, sino de un modo absolutamente inmanente, a través de la brecha entre sí mismo y su propia ejemplificación/escenificación. Por lo tanto, un Acontecimiento es "no-todo" en el preciso sentido lacaniano del término: nunca queda plenamente verificado precisamente porque es infinito/ilimitado, o sea, porque no existe un límite externo a él. Y la conclusión que debe sacarse aquí es que, por esa misma razón, la "totalidad" hegeliana es también "no toda". En otros términos (los de Badiou), un Acontecimiento no es *nada sino* su propia inscripción en el orden del ser, un corte/ruptura en el orden del ser por el cual el ser nunca podrá formar un Todo coherente.

Žižek, Slavoj. *Visión de Paralaje*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2006. p. 200, 201.

En el vídeo entrevista realizado a Lothar Baumgarten (Capítulo 5. El objeto artístico experimental) sobre la discontinuidad, entre todos los acontecimientos (sucesos) que aparecen durante el tiempo de observación en la realización de la entrevista (diálogo de señoras paseando que interrumpen la escena. Mujer embarazada que atraviesa el plano de las olas del mar, bañistas cortando las olas en sincronía con el discurso del audio, el velero que se mueve hasta ocultarse tras la cabeza de Lothar Baumgarten en el plano final, mientras habla de la invisibilidad y el sentido de aquello que está fuera del *frame*...). Que exponen el paralaje del punto de vista del observador y los movimientos del discurso en relación a tales sucesos; surge el acontecimiento de la acción improvisada de L. Baumgarten en la arena, sobre la cual la fotografía realizada en el *making-of* (-Drama- Capítulo 5.) imprime un paralaje que sitúa al espectador ante el punto de vista ciego de una escena (el audio del clic de mi cámara de fotos fuera de campo. Mi posición frente a la escena tras la cámara de fotos es una y la del espectador del vídeo otra tras la cámara de filmación), que le reconoce observando la escena, que le sitúa en mi punto de vista (ciego en el vídeo, perceptible en el audio) y que cambia su visión desde la imagen fija de esa secuencia que construye como espectador, y la imagen fija que obtiene la fotografía. El punto de vista es la situación fija del observador ante la imagen-tiempo en movimiento. De ahí que L. Baumgarten nos hable de las escalas de la fotografía, del paralaje necesario en la impresión a papel de la imagen de gente y de la imagen de paisaje, para realizar, de acuerdo a su medida, el movimiento de visión sobre la superficie de la imagen, y percibir en nuestro cambio de posición la experiencia (consciente de ser nuestra) del acontecimiento.

Más allá del acontecimiento como visión de paralaje, es de importancia principal la *naturaleza mediada entre sujeto y objeto*, de la anterior cita: "sujeto y objeto están inherentemente "mediados", de modo que un desplazamiento "epistemológico" en el punto de vista del sujeto refleja siempre un desplazamiento "ontológico" en el objeto mismo. O para decirlo en términos lacanianos, la mirada del sujeto está inscrita desde siempre en el objeto percibido, bajo la forma de su "punto ciego", que está "en el objeto más que el propio objeto", el punto desde el cual el objeto devuelve la mirada." Esta visión del paralaje como posibilidad de cambio en la interpretación del objeto, dependiendo de la posición del sujeto, nos llevará al cambio de posicionamiento antropocéntrico, que se plantea en Documenta 13 y en varios de los proyectos artísticos producidos en este y otros escenarios, proyectando una situación posible con visión no precognitiva. La relación entre el objeto artístico (Representación, Historia, iconicidad, discurso...) y la visión preconfigurada del espectador (que acude en busca de la experiencia artística del Sentido a través del objeto); con una alteridad de elementos, hechos, vida y objetos no pre-mediados (Sinsentido, en el sentido artístico o en el del reconocimiento cultural), que alteran e interrumpen la visión del objeto arte *desposicionando* al espectador (que no reconoce en primera instancia tales objetos como artísticos), invitándole a replantear su posición crítica y su codificación visual, experiencial y cultural, para abrirse, desde la discontinuidad configurativa asociada al objeto artístico según la interpretación cognitiva del Sentido, a la posibilidad de la discontinuidad artística tras intuir y percibir finalmente esa visión de paralaje.

### 1.1.B. Dialéctica Negativa y Deconstrucción, Postestructuralismo.

Lo que nos trae a estas tres definiciones filosóficas es ver su perspectiva antecedente en la construcción de una teoría que ha de revisar la estructura de sus conceptos desde la puesta en suspenso de su misma etimología y episteme, para llegar a articular la Estética de la Negatividad de C. Menke, como revisión de la dialéctica negativa de Adorno y Horkheimer (la Escuela de Francfort y la dialéctica postestructuralista), que ponga en escena aquél reconocimiento de humildad, (-de la naturaleza incompleta del discurso estético ante el objeto artístico y su experiencia de discontinuidad con lo Real, que sitúa por fin a la teoría crítica y a la metafísica ante el estado de la cuestión de la naturaleza discontinua del objeto artístico en modo interrogativo, -y en suspenso-.

Es el reconocimiento de que tal pregunta, para atender su misma discontinuidad, se la ha de realizar la Estética al Arte, y habría de ser éste quién, entonces, siendo el principal transformador de su objeto, sea el transformador de su definición.-) que apuntábamos en el capítulo I.1. Hemos de revisar así la propia estructura de conceptos de ésta tesis, deconstruir la lectura de la *discontinuidad configurativa* y de la *negatividad* en una nueva relación con los umbrales de la Historia que vivimos, para advertir, en el contexto proporcionado por la nueva visión de éstos conceptos (en el Arte, la era tecnológica, el Proyecto Artístico Contemporáneo y sus movimientos) cómo éste proyecto sitúa la negatividad (positividad y neutralidad) del Sentido en el movimiento del objeto artístico que visualiza y que produce, para llegar a la discontinuidad artística.

La deconstrucción<sup>29</sup> de éstos conceptos se desarrollará en la analogía de los cambios en las formas de

---

<sup>29</sup> **Deconstrucción** es un término utilizado por el filósofo postestructuralista francés Jacques Derrida.

Se basa en el estudio del método implícito en los análisis del pensador Martin Heidegger, fundamentalmente en sus análisis etimológicos de la historia de la filosofía.

Consiste en mostrar cómo se ha construido un concepto cualquiera a partir de procesos históricos y acumulaciones metafóricas (de ahí el nombre de deconstrucción), mostrando que lo claro y evidente dista de serlo, puesto que los útiles de la conciencia en que lo verdadero en sí ha de darse, son históricos, relativos y sometidos a las paradojas de las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia.

El concepto de deconstrucción participa a la vez de la filosofía y de la literatura y ha estado muy en boga en especial en Estados Unidos. Si bien es verdad que el término fue utilizado primero por Martín Heidegger, es la obra de Derrida la que ha sistematizado su uso y teorizado su práctica.

El término deconstrucción es la traducción que propone Derrida del término alemán *Destruktion*, que Heidegger emplea en su libro *Ser y tiempo*. Derrida estima esta traducción como más pertinente que la traducción clásica de 'destrucción' en la medida en que no se trata tanto, dentro de la deconstrucción de la metafísica, de la reducción a la nada, como de mostrar cómo ella se ha abatido.

En Heidegger, la *destruccion* conduce al concepto de tiempo; ella debe velar por algunas etapas sucesivas la experiencia del tiempo que ha sido recubierta por la metafísica haciendo olvidar el sentido originario del ser como ser temporal. Las tres etapas de esta deconstrucción se siguen en busca de la historia:

-la doctrina kantiana del esquematismo y el tiempo como etapa *preable* de una problemática de la temporalidad;

-el fundamento ontológico del *cogito ergo sum* de Descartes y la retoma de la ontología medieval dentro de la problemática de la *res cogitans*;

-el tratado de Aristóteles sobre el tiempo como discrimen de la base fenoménica y de los límites de la ontología antigua. Sin embargo, si Heidegger anuncia esta deconstrucción en el fin de la introducción de *Sein und Zeit* (*Ser y tiempo*), esta parte —que debía constituir, según el plan de 1927, la segunda de la obra— no ha sido jamás redactada

lo artístico y sus procesos, con la transformación del tiempo histórico y de su pensamiento, que veremos en los Capítulos I.1.2.2.b Arquitectura: Gordon Matta-Clark. Entropía, deconstrucción, anarquitectura. Discontinuidad no configurativa.

Y, I. 1.4. Antecedentes Artísticos:

De la discontinuidad configurativa lineal del objeto artístico al Sentido en la modernidad y la posmodernidad, a la discontinuidad artística no-lineal.

El movimiento del objeto al proyecto artístico en la hipermodernidad.

M. Duchamp, J. Oteiza, J. Beuys, R. Smithson, N. Holt,  
Situacionismo (G. Debord), Art & Language, R. Tiravanija, T. Sehgal,  
B. Nauman, P. Fischli & D. Weiss, R. Mucha, Dan Graham,  
Felix. G. Torres, Carol Bove, T. Badiola (PROFORMA. Badiola Euba Prego).

“La *Dialéctica negativa* es una obra que parte de una dialéctica hegeliana invertida, puesta sobre sus pies. La dialéctica de Hegel postulaba la identidad entre espíritu y naturaleza, entre razón y realidad, justificando, por tanto, la sociedad y la historia como un proceso absolutamente racional, ajustado a la razón. Adorno, debido a la influencia del materialismo marxista, rechaza la dialéctica del idealismo, no aceptando esa identificación ni su consiguiente justificación del “statu quo”. Para él la realidad no sólo no es racional, sino que habría llegado a alcanzar un estado de irracionalidad cualitativamente nuevo. Ello, no obstante, no le llevará a proclamar un abandono de la racionalidad, sino a establecer una nueva noción de razón, una razón crítica que le sirviese para fundamentar filosóficamente su rechazo de la sociedad dada. Pues bien, esta razón crítica se va a ejercitar, precisamente, en lo que Adorno denomina una “dialéctica negativa”: **dialéctica**, en tanto que parte del reconocimiento del carácter contradictorio de la razón humana; **negativa**, porque se presenta como crítica y negación de la positividad dada. Ante todo, dialéctica negativa significa para Adorno la no afirmación de la identidad entre razón y realidad, entre sujeto y objeto, entre éste y su concepto. Afirmar la identidad equivale a anular las diferencias, reducir la multiplicidad a la unidad, lo dado particular y concreto al pensamiento, para así poder dominarlo. Adorno rechaza por esto la dialéctica hegeliana, porque afirma la reconciliación del espíritu con su opuesto en un sistema cerrado y, por tanto, encubre la verdad de la alienación, de la discordancia entre razón y realidad histórica. En lo expuesto consiste muy esquemáticamente el contenido de la *Dialéctica negativa* de Adorno, en una filosofía que él mismo define como antisistema y que no acepta la identidad del concepto con aquello a lo que se refiere”

---

en tanto que tal. Al menos puede considerarse que otras obras o conferencias la bosquejan parcialmente, comenzando por la obra *Kant y el problema de la metafísica*, publicado en 1929.

Derrida traduce y recupera por cuenta propia la noción de deconstrucción; entiende que la significación de un texto dado (ensayo, novela, artículo de periódico) es el resultado de la diferencia entre las palabras empleadas, ya que no la referencia a las cosas que ellas representan; se trata de una diferencia activa, que trabaja en *creux* el sentido de cada uno de los vocablos que ella opone, de una manera análoga a la significación diferencial saussuriana en lingüística. Para marcar el carácter activo de esta diferencia (en lugar del carácter pasivo de la diferencia relativa a un juicio contingente del sujeto) Derrida sugiere el término de *différance*, ‘diferencia’ suerte de palabra baúl que combina *diferencia* y participio presente del verbo «diferir».

En otras palabras, las diferentes significaciones de un texto pueden ser descubiertas descomponiendo la estructura del lenguaje dentro del cual está redactado.

Derrida plantea la “deconstrucción del sesgo logocéntrico del pensamiento occidental.”

Lukacher, Ned. Universidad de Illinois, Chicago. Publicado en Choice Magazine. the American Library Association. s/p. 2001.

“..., se podría llamar a la Dialéctica Negativa un antisistema. Con los medios de una lógica deductiva, la Dialéctica Negativa rechaza el principio de unidad y la omnipotencia y superioridad del concepto.”<sup>30</sup>

“ Esta negación de identidad entre concepto y realidad, entre sujeto y objeto, nos lleva a expresar la idea de discontinuidad general en común al principio del pensamiento respecto a toda ontología, la intuición del mismo –*Ser discontinuo*– de lo Real, y de nuestra propia discontinuidad negativa, tanto dialéctica como proyectiva, en nuestra participación de ese real que (con)-vivimos y co-fabricamos.

Es importante la relación de esta dialéctica negativa con la estética y el arte, abriendo su experiencia a la *mimesis* y al *Momento Estético* en la diferencia que desde estos se establece con el ámbito estrictamente filosófico o metafísico y el ámbito científico, de modo que tal mimesis nos permita llegar al mismo objeto del arte en su relación con lo Real a través del cambio que se produce en el momento estético: [...] el elemento estético (ästhetische Moment) resulta así importante para la filosofía. Sin embargo, no por eso se libra de quedar absorbido en el rigor de la percepción filosófica de lo real. [...] dialéctica negativa (donde el momento mimético consiste justamente en la capacidad de ligar la verdad al momento de la expresión y hacer al tiempo las veces de límite). Ahora bien la apelación al ámbito estético (al momento estético) no puede ser sin embargo entendido como algo meramente vinculado a la esfera circunscrita por la obra de arte, sino que tal término hace fundamentalmente suyo el ámbito propio de la sensibilidad y de la imaginación humanas en general, y por ello el ámbito de lo concreto y lo material. [...] La filosofía supone pues para Adorno una clara negación a la pseudomorfosis entre filosofía y arte. Ahora bien también supone una negativa a la confusión entre filosofía y ciencia. Es decir la filosofía supone en verdad un reto frente a la alternativa entre la ciencia (como único ámbito de conocimiento y verdad) y el arte (concebido como el ámbito de lo simplemente no racional). Y por ello la filosofía se presenta como un tercero (frente al arte y la ciencia)”<sup>31</sup>.

Si ampliamos la noción de mimesis como conexión posible del Concepto con lo Real mediante la inserción de un *momento estético*, al concepto de discontinuidad artística en el proyecto (como posibilidad de ese momento estético) desarrollaremos la idea de la dialéctica de la negatividad aplicada al objeto artístico –como entidad representacional y simbólica (autonomía del arte con lo Real /

---

<sup>30</sup> Adorno, T. W.: *Dialéctica negativa* (DN), Taurus, Madrid, 1992; p. 8.

<sup>31</sup> El problema de la experiencia filosófica de la dialéctica negativa queda así planteado de un modo más claro. Ya que se trata de una tarea propiamente filosófica cuya resolución tiene que ser lingüística en tanto que supone una reflexión sobre la relación entre concepto y realidad o sobre la forma que toma la exposición teórica, y para cuyo logro tiene apoyarse en el ámbito de la estética (entendido este en ese sentido general de la sensibilidad e imaginación). De este modo el planteamiento adorniano de la no radical distinción entre lo estético y lo filosófico, supone abordar tal relación desde la perspectiva de la subjetivización lingüística de la teoría (si bien, cabe insistir, Adorno advierte contra todo intento de pseudomorfosis entre arte y filosofía). La diferencia fundamental consiste en que la filosofía convierte en tema de su indagación su relación con lo heterogéneo y, de esta manera rompe la apariencia de inmediatez, que es inherente al arte; es decir, la filosofía reflexiona sobre lo que es su mediación, “órgano del pensamiento y, a la vez, muralla entre éste y lo que éste tiene que pensar”: el concepto. Y el rigor consiste justamente en eso, en ir más allá del concepto en busca de lo que el concepto quiere expresar, pero no recurriendo más que al concepto mismo. Este entenderse desde lo otro concreto, desde lo heterogéneo, ese íntimo contacto consonante con los objetos, es lo que constituye la verdadera profundidad de la filosofía. Porque a fin de cuentas tal profundidad no la confieren tanto los temas consagrados por la filosofía tradicional, cuanto la capacidad de adentrarse y sumergirse en la realidad para hacerse eco del “sufrimiento” de lo excluido, entre lo que se cuenta el mismo sujeto.

Brull Gregori, Ricardo. *La dialéctica negativa en Adorno* : aplicación a la teoría social. Universitat de Valencia Servei de publicacions 2007. pp. 14-17.

continuidad del arte en su dependencia/ heteronomía dialéctica a lo Real) y sus discontinuidades configurativas- ; de forma que en su movimiento en el proyecto artístico, que lo relaciona con los objetos y entidades de lo Real no significados, emerja (con la neutralidad del Sentido) la no afirmación de la identidad entre razón y realidad que anticipara Adorno.

La dialéctica negativa viene así a reconocer la diferencia fundamental entre el momento estético de la mimesis como conector de lo Real, con la distancia ontológica entre el arte (del Sentido) y la realidad existente.

Es a partir de aquí donde comienza la discontinuidad artística que sitúa proyectualmente al arte coparticipando *en y con* lo Real (Sin-sentido), no pre-Sentido por el Arte (ni por otras formas de pensamiento o discurso).

Antes de analizar el giro desde la mimesis del arte y lo Real a su paralaje, diferencia, diseminación, etc. La dialéctica negativa del Arte con la Filosofía y de éstos con la Ciencia, nos conduce previamente a la deconstrucción de la propia dialéctica negativa en su relación con el contexto histórico de acontecimientos, para ver el paralelismo entre el umbral histórico que alumbró la dialéctica de la negatividad (en la época del comunismo estalinista tras el nazismo, la era nuclear, la relatividad, el principio de incertidumbre y el posestructuralismo) en el paso del modernismo al posmodernismo; y el actual umbral de la era tecnológica (-Tercer umbral / J.L. Brea) que estudiaremos en el siguiente apartado.

Es necesario ver en la Dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer el anticipo desde la era industrial moderna a las transformaciones que Adorno revisó en su Dialéctica Negativa:

“ lo “Absoluto” está velado en negro. lo único que la filosofía podía hacer era circunscribir con conceptos lo que la Metafísica trató de expresar. Encerrada en la prisión del espíritu dominador de la naturaleza (representada por la propia razón instrumental) la filosofía de Adorno intentaba desesperadamente por medio de configuraciones lingüísticas un pensamiento que iba dirigido hacia lo no idéntico, tratando de arrojar algo de la luz que desde el punto de vista de la redención brilla sobre el mundo. Frente a esta “paradoja” de la Dialéctica. [...] Pues la dialéctica negativa subraya una forma de filosofar que obtendría su coherencia no de arriba, de la lógica del sistema de referencia sino desde abajo, desde la lógica de un pensamiento que se sumerge en la cosa misma. “<sup>32</sup>

La distancia del concepto a una realidad *moderna*, (en relación a su transformación histórica) se supera según la dialéctica negativa de Adorno en la coherencia del propio concepto, de su pensamiento filosófico, inmerso en la cosa misma. Este objeto viene por tanto identificado desde el contexto de su

---

<sup>32</sup> Brull Gregori, Ricardo. La dialéctica negativa en Adorno : aplicación a la teoría social. Universitat de Valencia Servei de publicacions, 2007, pp. 5,7.

acontecimiento, que interpretase la Escuela de Francfort siguiendo a Adorno <sup>33</sup> . Lo que fuese el umbral de la modernidad industrial que desposeyera a la ilustración de su primigenio sentido, la detonación de la era atómica como acontecimiento unida a la dialéctica del socialismo y el capitalismo, al crecimiento de la propaganda y a la expansión de sus medios: Cine, televisión y fotografía del reportaje / el ensayo como imagen y el surgimiento del arte como naturaleza doble. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, que introdujera previamente el negativista dialéctico W. Benjamín:

“La fe en el progreso –perfectibilidad inacabable, infinita tarea en la moral – y la punzante representación del eterno retorno son pues complementarias. Son las imborrables antinomias frente a las que se impone el desarrollo del concepto dialéctico propio del tiempo histórico.

Lo sido debe ahora transformarse en su vuelco dialéctico, irrupción como tal de la conciencia despierta. [...] Saber-aún-no-consciente de lo sido: su extracción posee justamente la estructura que tiene el despertar. Sin duda que no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en la cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso. Pues así como la relación del presente respecto del pasado es puramente continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: no es curso, es imagen, y se produce en discontinuidad.” <sup>34</sup>

Lo sido en la dialéctica se constituyó posteriormente en el segundo estadio, o umbral, que esa imagen en *no-curso* de Benjamín anunciaba, la llegada de la postmodernidad y el vuelco de la imagen y su doble a través de las lecturas del postestructuralismo. Lo que José Luís Brea definió (en los umbrales diagnósticos que propone en contraposición a una periodización histórica –dialéctica: Benjamin, Adorno, Habermas- o arqueológica: postestructuralista de acuerdo a la visión del acontecimiento de Foucault, Lacan, Barthes, Deleuze, Derrida, Kristeva- ), como segundo estadio, el del capitalismo de consumo y las revoluciones culturales.

Si seguimos ésta periodización como *“sucesión sintética de articulaciones cruciales que desde mi punto de vista recorren y deciden el desarrollo del arte que hemos llamado contemporáneo, basándola no tanto en la localización de cortes estilísticos o formales cuanto en su relación a las transformaciones en la esfera del*

---

<sup>33</sup> Escuela de Francfort: Horkeheimer, Adorno, Marcuse, Habermas. (Erich Fromm, Walter Benjamin, Leo Lowenthal) “Sólo un cambio radical en la teoría y en la práctica puede curar los males de la sociedad moderna, especialmente la desenfrenada tecnología.

La ciencia encierra ya juicios de valor, tal como la deseabilidad del dominio tecnológico de la Naturaleza, que, aunque de hecho cuestionable, parece tan evidente en sí que da la impresión de que no hay en ella juicio de valor en absoluto, sino simplemente desinteresada devoción por la ciencia. “

Honderich, Ted. Enciclopedia Oxford de Filosofía. p. 473.

Benjamín, Walter. *Obra de los pasajes*. Atlas Walter Benjamín. Constelaciones. Juan Barja, César Rendueles, Ana Useros. Círculo de Bellas Artes. Madrid 2010. P. 62 / <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=72>



*trabajo y la producción* “<sup>35</sup> veremos la secuencia que liga la dialéctica negativa adorniana, que hemos atendido en su transición de la modernidad industrial (primer umbral de J.L. Brea. La era del capitalismo industrial) a la identificación del autor como productor (Benjamín), y esta concepción de *la producción* como herramienta y utillaje claves en la composición de la discontinuidad que el postmodernismo (segundo estadio) alumbró en la producción de la imagen especular del arte y que el postestructuralismo acuñó en la discontinuidad del significado en el orden apriorístico y empírico de lo estructural, en quién y cómo produce (empodera) una estructura de significado respecto al acontecimiento (Foucault).

Si en el umbral del capitalismo industrial, el de la modernidad benjaminiana y adorniana, se produce la dialéctica negativa del concepto y su estructura semiótica (con lo Real), la discontinuidad entre el concepto y las lecturas de su tiempo, que vendrán a conformar las discontinuidades configurativas en las *constelaciones* de Benjamín como sistemas de relación de los fenómenos (independientes unos de otros, autónomos dentro del sistema en que se relacionan) y sus distancias internas, la dialéctica negativa inherente al Ser y su fenómeno, a su expresión separada. Y ésta producción dialéctica se corresponde a la imagen, voz y texto en su reproductibilidad técnica (el tiempo y la temporalidad de la imprenta y la impresión, de la imagen fotográfica, de la litografía, del cine, de la radio y del teléfono) y al arte en la ruptura de su singularidad y la creación de su dual (la copia); el estallido de la relatividad en la física y la declosión de la estructura material (del átomo y su fusión) amplificaron la visión técnica dual hacia la visión de la imagen atomizada, compuesta por fragmentos de imagen-tiempo, secuenciada en el medio desde la televisión como canal principal de discurso y fabricación cultural, a los satélites espaciales cuya visión y desplazamiento de las imágenes enfocadas, el cambio de óptica desde otra exterioridad (o la escala interior infinitesimal del objeto), proyectaron la alteridad original del arte a la discontinuidad entre los sistemas de relación a un objeto y la imagen que representan (paralaje). La transformación del autor en productor, y de éste productor en la imagen de su producto (A. Warhol) , vino pareja al traspaso de la propaganda a la publicidad (medios de comunicación), esa era del capitalismo de consumo en que se gestó la *re-producción* del arte y la relativización de sí mismo como medio, del funcionamiento del medio en el mensaje. El medio como visor del acontecimiento, el arte como visor del medio.

La dialéctica negativa del arte como signo, como unidad de valor, sirve para expresar la discontinuidad en la interpretación del acontecimiento. Desde Warhol y el doble del arte como producto, más allá de la dialéctica entre el valor del signo o de la idea (la superficie física y la superficie metafísica de Deleuze), de la negación aurática de dicho signo y la elevación del significado (manipulación) a la categoría de valor y de consumo, surge la figura del productor de significados (y símbolos) de consumo cultural.

---

<sup>35</sup> Brea, José Luís. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era de capitalismo cultural*. Cendeac. Murcia. 2004. p. 4

El cambio hacia la imagen como acontecimiento compuesto, de yuxtaposición de signos-imagen en la construcción postmoderna de la imagen del signo, vino tanto a establecer las discontinuidades configurativas entre la imagen y las posibles lecturas dialécticas de sus sub-imágenes (discontinuidad configurativa 1 en el collage, la fotocomposición, la serigrafía, la multiplicidad de soportes, la inserción publicitaria, la iconología de la imagen repetida y la lectura de la configuración de estos sub-signos y sus significados como deconstrucción del signo principal / discontinuidad configurativa 2 entre el valor del signo original -el Che Guevara de Warhol- y el valor de su consumo -económico, de producción- o cultural y publicitario-, la dialéctica que niega al signo su valor representativo. No es el arte -único- quién representa como valor al signo, sino su imagen, y desde aquí se establecen las discontinuidades configurativas 2 en secuencias progresivas que van no ya solamente desde el concepto y la forma a la representación posible de su signo, sino desde el concepto a la *escenificación* de su imagen y ésta como autarquía de la representación); como el primer paso significativo hacia la discontinuidad artística, en la que mediante el movimiento de esas imágenes-signo (el objeto del arte) en un nuevo contexto de interpretación, aparece la política de los movimientos artísticos, todavía lineales en la conexión de aquellos signos con la simbología de sus representaciones, pero comenzando a disponerse ya no solamente según la interpretación en su contexto y acontecimiento artístico, sino en la des-mediación de tal contexto (artístico y social) para obtener un nuevo emplazamiento de visión hacia la imagen-signo en sus movimientos discontinuos, en la derogación de sus políticas, y en el advenimiento, desde la autonomía de la imagen indiferenciada, de la soberanía de la imagen (una imagen nouménica, no diferenciada por sus fenómenos sino como signo explicitado, y articulada en otro campo de fenómenos), de su naturaleza más allá de los contenidos y extraída fuera de sus lugares de contextualización para poder recontextualizarla en otra constelación. Un acontecimiento del movimiento de la imagen (como objeto-proyecto) que cambiaría el orden estructural del lenguaje artístico.

Lo que nos interesa aquí del movimiento diacrónico del postestructuralismo en su relación con la transformación del concepto de imagen (atómica) como esencia en la postmodernidad, es la diferencia que va más allá de la intertextualidad de las imágenes y de sus componentes (de sus discontinuidades configurativas, de las diferencias y paradojas internas de su construcción y constitución, analizadas mediante su deconstrucción para llegar a su establecimiento autónomo -a la supuesta realidad de su concepto-) y que va aún más allá de su diacronía con la Historia y los actos que la engendra, de su dialéctica negativa por ser imagen autónoma en un sistema de relaciones dependientes, incluso con la contingencia y el acontecimiento propios de cada época, de modo que siempre regresara a su condición de imagen dual, dialéctica sí, pero positiva (positivada en ese Real, imagen heterónoma del real, imagen y su doble...), y nunca suficientemente negativa como para poder advertirse en el funcionamiento ontológico de su objeto (natural e intrínsecamente discontinuo). La imagen es un negativo del suspenso en el arte de la ontología Real, su funcionamiento ha de ser en negativo, constituida fuera de la representación (como fin en sí misma, salvo que represente la discontinuidad negativa de aquél Real) y de lo que la configura desde ella. Ha de superar (no suplantar) al símbolo, no

ha de evocar una realidad anexa, aún como propia o apropiada desde el inconsciente (el surrealismo) si desea establecerse en la soberanía del Sentido (La abstracción. Cuando una imagen es realmente abstracta es porque su funcionamiento puede ser autónomo en el mismo sistema del arte, más allá de sus propios contextos relativos. Una fotografía abstracta puede reflejar y corresponder –imaginar- a una realidad abstracta, ésta abstracción sólo correspondería entonces al arte desde una lectura posible –discontinua- de su sentido y no de la imagen como fallo, como realidad no reconocible. El mundo está compuesto de imágenes abstractas que concretamos –positivamos- mediante nuestra visión interpretativa). Su discontinuidad ha de ser propia (no estar sólo en la distancia hacia el objeto, sino residir en ella misma), y es aquí donde reside la importancia del concepto de *diferancia* de Derrida en el postestructuralismo:

“ designaremos como **différance** el movimiento según el cual la lengua, o todo código, todo sistema de repeticiones en general se constituye «históricamente» como entramado de diferencias. «Se constituye», «se produce», «se crea», «movimiento», «históricamente», etc., [...] No habría fuerza en general sin la diferencia entre las fuerzas; y aquí la diferencia de cantidad cuenta más que el contenido de la cantidad, que la grandeza absoluta misma: «La cantidad misma no es, pues, separable de la diferencia de cantidad. La diferencia de cantidad es la esencia de la fuerza, la relación de la fuerza con la fuerza.

Podremos, pues, llamar *différance* a esta discordia «activa», en movimiento, de fuerzas diferentes y de diferencias de fuerzas que opone Nietzsche a todo el sistema de la gramática metafísica en todas partes donde gobierna la cultura, la filosofía y la ciencia. [...] La *différance* no es ciertamente más que el **despliegue** histórico y de época del ser o de la diferencia ontológica. La **a** de la *différance* señala el **movimiento** de este despliegue. “<sup>36</sup> [...]

Éste término, construido como una imagen de sí mismo cuyo movimiento es el tiempo en suspenso, tiene la relación de una imagen de discontinuidad ontológica, diferente a la ontología de lo Real –del Ser- (“*más vieja que el ser mismo*”), distinta de la fuerza que propone al Ser y del juego de fuerzas diferentes que lo mueven. Su misma fuerza es la discontinuidad, es discontinua en relación a las fuerzas discontinuas del ser y discontinua, en esa coherencia de diferencias y auto-diferencias, consigo misma, con la propia fuerza que la mueve.

La construcción de un enunciado que al pronunciarse (la diferencia en el francés antiguo del latín entre la palabra escrita *différence* con *différance*) no se observa en su igual pronunciación oral, sino en su propia figura como palabra escrita, objeto significativo previo al significado (y significado previo a su interpretación, como diferencia o como diferido) y palabra-valija que llamaría Deleuze describiendo su sentido lingüístico y su sin-sentido respecto a un significado plausible (“impotencia para decir el sentido de lo que digo, para decir a la vez algo y su sentido”).<sup>37</sup>

Éste término, construido como una imagen de sí mismo cuyo movimiento es el tiempo en suspenso, tiene la relación de una imagen de discontinuidad ontológica, diferente a la ontología de lo Real –del Ser- (“*más vieja que el ser mismo*”), distinta de la fuerza que propone al Ser y del juego de fuerzas

---

<sup>36</sup> Derrida, Jacques. Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968, publicada simultáneamente en el *Bulletin de la Société française de philosophie* (julio-septiembre, 1968) y en *Theorie d'ensemble* (col. Quel, Ed. de Seuil, 1968); en DERRIDA, J., *Márgenes de la filosofía*, traducción de Carmen González Marín (modificada; Horacio Potel), Cátedra, Madrid, 1998. [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la\\_différance.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la_différance.htm)

<sup>37</sup> Derrida, Jacques. Op. Cit. s/p.

diferentes que lo mueven. Su misma fuerza es la discontinuidad, es discontinua en relación a las fuerzas discontinuas del ser y discontinua, en esa coherencia de diferencias y auto-diferencias, consigo misma, con la propia fuerza que la mueve.

La construcción de un enunciado que al pronunciarse (la diferencia en el francés antiguo del latín entre la palabra escrita *différence* con *différance*) no se observa en su igual pronunciación oral, sino en su propia figura como palabra escrita, objeto signifiante previo al significado (y significado previo a su interpretación, como diferencia o como diferido) y palabra-valija que llamaría Deleuze describiendo su sentido lingüístico y su sin-sentido respecto a un significado plausible (“impotencia para decir el sentido de lo que digo, para decir a la vez algo y su sentido”).

“ No tratarla como a un concepto adquirido, porque ella no es 'ni palabra, ni concepto'.

No hacer de ella un fetiche, la clave o el sello de un sentido depositado en alguna parte.

Ella es -si ella 'es' - el índice del sentido en tanto sentido ausente sin privación de

sentido “<sup>38</sup> (veremos esta reflexión sobre la diferencia en cuanto posición ontológica, Sentido en sí según Jean-Luc Nancy, en la relación del Sentido neutro con la discontinuidad en el Capítulo SENTIDO. Positividad, Negatividad y Sentido Neutro).

De ese cambio en la dialéctica del lenguaje con su representación e interpretación, de su negatividad (no sólo de la gramática, sino de su previa relación de fuerzas) como expresión plena, nos interesa la temporización y el espaciamento que planteó Derrida.

La noción de discontinuidad está aquí antes que su concepto, nos aproximamos a la intuición consciente de todo lo que desde el inconsciente vaticina al signo de la diferencia. Ésta no versará ya, únicamente, sobre la revisión del orden estructural positivo o en negativo de la Historia y de sus acontecimientos, ni siquiera dualmente sobre la diferencia ontológica entre los signos y el lenguaje, y las mismas imágenes, con la ontología del ser, de lo Real. El juego de fuerzas y movimientos que ejemplifica en la representación la distancia entre un término y su sentido, transforma su diferido originario en un difiriendo (lo original y derivado en derivando), en la discontinuidad en tiempo del Sentido. No es solamente un estado suspensivo (elemento extraño, lugar vacío u ocupante sin lugar de Lacan), de acuerdo al hueco o negativo propio del Sentido, más aún comienza a explicar cómo es el juego de movimientos que despliega a las fuerzas diferentes de una entidad (el objeto artístico autónomo, trascendente) con las fuerzas de su Proyecto. Éste es el primer paso desde la asunción del objeto como imagen ontológica, como naturaleza misma (discontinua), a su desplazamiento, de acuerdo a sus diferencias, al tiempo diferente de su proceso.

Vayamos a la paradoja de Lévi-Strauss: “ dadas dos series, signifiante y significada, hay un exceso natural de la

---

<sup>38</sup> Nancy, Jean-Luc. El Sentido del mundo. Le sens du monde, Paris, Editions Galilée, 1993. Traducción Jorge Manuel Casas. la marca editora [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com) 2003. P. 33

serie significante y un defecto natural de la serie significada. Hay necesariamente «un *significante flotante*, que es la servidumbre de todo pensamiento finito, pero también la prenda de todo arte, toda poesía, toda invención mítica y estética»; y añadimos: de toda revolución. Y además hay, del otro lado, una especie de *significado flotado*, dado por el significante «sin ser por ello conocido», sin ser por ello asignado ni realizada. Lévi-Strauss propone interpretar así las palabras chisme o trasto, algo, *aliquid*, pero también el célebre maná (o incluso ello). Un valor «en sí mismo vacío de sentido y por ello susceptible de recibir cualquier sentido, cuya única función es colmar la distancia entre el significante y el significado», «un valor simbólico cero, es decir, un signo que indica la necesidad de un contenido simbólico suplementario al que ya carga el significado, pero que puede ser un valor cualquiera a condición de que forme parte todavía de la reserva disponible...». Debe comprenderse que las dos series están marcadas, una por exceso y la otra por defecto, y que las dos determinaciones se intercambian sin equilibrarse jamás. Porque lo que está en exceso en la serie significante, es literalmente una casilla vacía, un lugar sin ocupante, que se desplaza siempre; y lo que está en defecto en la serie significada, es un dato supernumerario y no colocado, no conocido, ocupante sin lugar y siempre desplazado.»

39

La discontinuidad (configurativa) es la diferencia en movimiento que corresponde al objeto trascendental, que Deleuze revisará desde Husserl añadiendo al objeto (cuerpo) nouménico su declinación de verbo (de temporización inherente: “*El verbo no es una imagen de acción exterior, sino un proceso de reacción interior al lenguaje*”. [...])

“ Ya que el sentido nunca está solamente en uno de los dos términos de una dualidad que opone las cosas y las proposiciones, los sustantivos y los verbos, las designaciones y las expresiones, ya que es también la frontera, el filo o la articulación de la diferencia entre los dos, ya que dispone de una impenetrabilidad que le es propia y en la que se refleja, debe desarrollarse en sí mismo en una serie de paradojas, esta vez interiores. *Paradoja de la regresión, o de la proliferación indefinida*. Cuando designo algo, siempre supongo que el sentido está comprendido, que está ya ahí. Como dice Bergson, no se va de los sonidos a las imágenes, y de las imágenes al sentido: uno se instala «de golpe» en el sentido. El sentido es como la esfera en la que ya estoy instalado para operar las designaciones posibles, e incluso para pensar sus condiciones. El sentido está siempre presupuesto desde el momento en que yo empiezo a hablar; no podría empezar sin este presupuesto..”<sup>40</sup>

Si la postmodernidad nos brindó la imagen del objeto artístico, fue el postestructuralismo derridiano y el juego de diferencias de Deleuze en la Lógica de Sentido, quienes abrieron la discontinuidad inmanente del objeto artístico (las configurativas) a la estructura y los movimientos de fuerzas que vendrán a caracterizar el comportamiento del Proyecto Artístico Contemporáneo respecto a los objetos artísticos que despliega, la discontinuidad artística, que veremos a partir de la apertura del término diferencia al de indiferencia (Juan Luís Moraza) que desarrollaremos en el capítulo I.1.4.a. La discontinuidad artística a la dialéctica negativa del objeto arte en el Readymade de M. Duchamp y en la Ley de los cambios de J. Oteiza. –Diferencia, Diferencia e Indiferencia–. Y en la Parte II de la tesis. Fuerza y Movimiento.

---

<sup>39</sup> Deleuze, Gilles. Lógica del Sentido. Octava serie. De la Estructura, p. 42. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

<sup>40</sup> Deleuze, Gilles. Op Cit. Decimocuarta Serie, De la Doble Causalidad, p. 74 [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)

Desarrollaremos esta lógica del Sentido deleuziana analizando la dialéctica negativa del objeto artístico en relación a la neutralidad del Sentido con los objetos del Sinsentido, para tratar la no afirmación de la identidad entre razón y lo Real que señalara Adorno, y ver en la temporización del objeto en el Proyecto Artístico la lógica que extraemos subrayada de los textos anteriores:

La temporización [*temporisation*]. Diferir en este sentido es contemporizar, es recurrir, consciente o inconscientemente a la mediación temporal y contemporizadora de un desvío que suspenda el cumplimiento o la satisfacción del «deseo» o de la «voluntad», efectuándolo también en un modo que anula o templa el efecto. –Derrida-

Donde el momento mimético consiste justamente en la capacidad de ligar la verdad al momento de la expresión y hacer al tiempo las veces de límite. –Adorno-

Una racionalidad no cosificante. A saber, rastrear elementos de una racionalidad que fuera rastro de un “otro” mejor en lo malo existente. –Habermas-

Pues la dialéctica negativa subraya una forma de filosofar que obtendría su coherencia no de arriba, de la lógica del sistema de referencia sino desde abajo, desde la lógica de un pensamiento que se sumerge en la cosa misma. –Adorno-

Cuando designo algo, siempre supongo que el sentido está comprendido, que está ya ahí. Como dice Bergson, no se va de los sonidos a las imágenes, y de las imágenes al sentido: uno se instala «de golpe» en el sentido. –Deleuze-

Sino que la imagen es aquello en la cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso. Pues así como la relación del presente respecto del pasado es puramente continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: no es curso, es imagen, y se produce en discontinuidad. –Benjamin-

Un imagen del tiempo en discontinuidad, del objeto artístico en la discontinuidad de su momento estético, de su deseo, como límite con lo no cosificante, una imagen del objeto que suspende su dialéctica inherente con lo Real y con el Sentido, que discontinúa la instalación –de golpe- en el Sentido, que rastrea un “otro” más allá de lo “malo existente”, de la negatividad del objeto al Sentido y de la negatividad dialéctica entre la imagen de ese objeto y sus tecnologías, buscando la lógica del Proyecto no de su coherencia “arriba” con la lógica del sistema (El Sentido, el acontecimiento histórico, la tecnología, la producción, lo inmaterial, el significado), sino sumergiéndose en el desvío con la cosa misma.

*“Cuando suponemos que el sinsentido dice su propio sentido, queremos indicar por el contrario que el sentido y el sinsentido tienen una relación específica que no puede calcarse sobre la relación de lo verdadero y lo falso, es decir, que no puede concebirse simplemente como una relación de exclusión. Este es precisamente el problema más general de la lógica del sentido: ¿para qué serviría elevarse de la esfera de lo verdadero a la del sentido si fuera para encontrar entre el sentido y el sinsentido una relación análoga a la de lo verdadero y lo falso? Hemos visto ya hasta qué punto era vano elevarse de lo condicionado a la condición, para concebir la condición a imagen de lo condicionado,*

como simple forma de posibilidad. La condición no puede tener una relación con su negativo del mismo tipo que lo condicionado con el suyo -( y es aquí donde Deleuze apunta a la diferencia entre la discontinuidad configurativa inherente en el objeto de la representación, con la discontinuidad artística, propia entre el Arte del Sentido con lo Real Sin-sentido)- . *La lógica del sentido está necesariamente determinada a plantear entre el sentido y el sinsentido un tipo original de relación intrínseca, un modo de copresencia.*" <sup>41</sup>

### **1.1.c Cultura visual y Estética de la Negatividad en el tiempo de la discontinuidad de la postproducción tecnológica (Tercer umbral).**

El escenario que se abre en esta *hiperrmodernidad* de la era tecnológica que vivimos, llega desde la anterior instalación de la imagen como doble del arte que nos trajo la postmodernidad, y de la ontología de ésta imagen como discontinuidad autónoma que proyectara el postestructuralismo en el análisis de la imagen (objeto nouménico diferante, trascendente en verbo –temporización- así mismo y al objeto) como realidad inmanente de su acontecimiento y de las fuerzas de constitución de la misma imagen-objeto (en este caso artístico) en su tiempo-movimiento; a una de las actuales ideas que acelera ese movimiento desde la transformación del autor en productor, y de éste productor en la imagen de su producto, al objeto-artístico de producción e incluso al autor como producto.

El tiempo de la postproducción<sup>42</sup> que Nicolas Bourriaud introduce en el arte del período de los años noventa hasta el presente siglo, viene a poner en éste escenario los movimientos del objeto-autor-

---

<sup>41</sup> Deleuze, Gilles. *Lógica del Sentido. Undécima Serie, Del Sinsentido* Pág.. 57

Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

<sup>42</sup> "Postproducción" es un término técnico utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el video. Designa el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, el subtítulo, las voces en off, los efectos especiales. Como un conjunto de actividades ligadas al mundo de los servicios y del reciclaje, la postproducción pertenece pues al sector terciario, opuesto al sector industrial o agrícola -de producción de materias en bruto. Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. Ese arte de la postproducción responde a la multiplicación de la oferta cultural, aunque también más indirectamente respondería a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas. Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, ready-made y obra original. La materia que manipulan ya no es materia prima. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya informados por otros. Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural signado por las figuras gemelas del deejay y del programador, que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos.

Bourriaud, Nicolas. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires, 2009. pp. 7-8.

producción como una *reprogramación* que desde el doble del arte y su imagen autónoma, vuelca tal producto (ya des-autoral por la apropiación libre y difusión de las imágenes y contenidos de los DJs, samplers, creadores en la Red o telemáticos, y por una parte creciente de artistas contemporáneos que desarrollan el comportamiento de su objeto artístico en el contexto de ésta nueva sintaxis y yuxtaposición, averiguando y transcribiendo su acontecimiento y naturaleza) en la nueva superficie constelativa: física (cuerpo / hardware) – virtual (verbo-imagen-copia-trascendencia / software) del universo información al que nos dirigimos.

*La Société Anonyme*, introdujo en su manifiesto en la Web su negación de la re-presentación en pos de un trabajo del arte como afectividad significativa y cultural cuya producción circula al modo de postproducción, “aboliendo la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, ready-made y obra original” :

- 1 No somos artistas, tampoco por supuesto «críticos». Somos productores, gente que produce. Tampoco somos autores, pensamos que cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando nos auto-describimos como productores sentimos la necesidad de hacer una puntualización: somos productores, sí, pero también productos.
- 2 Nuestro propio trabajo, la actividad que lo concreta, es en realidad el que nos produce. Quizás incluso podríamos decir que nuestro trabajo tiene que ver básicamente con la producción de gente, gente como nosotros. No preexistimos (nadie preexiste) en punto alguno a esa producción. La cuestión de la identidad del autor o su condición es una cuestión definitivamente trasnochada. Nadie es autor: todo productor es una sociedad anónima - incluso diríamos: el producto de una sociedad anónima. (...)
- 3 No existen «obras de arte». Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural, y juegan papeles específicos en relación a los sujetos de experiencia. Pero no tienen que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos ... <sup>43</sup>

Esta dialéctica negativa de la obra ( “Esa producción nunca debe confundirse con objeto o forma alguna: es un operador que se introduce con eficacia en algún sistema dado” ) sin autor específico posible (sociedad anónima representada), que viene representado como producto en un conjunto cultural discontinuo ( de difusión intertextual como es la Red), viene a constituir al medio como superficie autónoma, como cuerpo de significados fabricados con la intencionalidad que haya de ser coherente con la naturaleza de la nueva constelación de signos, de significados y de identidades. Su fenomenología no parte del referente, sino de sus grados de circulación y capacidad afectiva.

---

<sup>43</sup> Publicado en 2001 en *Redefinición de las prácticas artísticas, Manifiesto*. s.21 (LSA47)

*La Société Anonyme* LSA en: [http://aleph-arts.org/lsa/index\\_esp.html#](http://aleph-arts.org/lsa/index_esp.html#). Su marca homenajea a la sociedad Société Anonyme, Inc. creada por M. Duchamp en 1919 en Nueva York junto a Katherine Dreier y Man Ray.



El orden de movimientos desde el objeto autónomo discontinuo del arte, agitado en formas (espacio) o imágenes (representaciones) configurativas, hasta el escenario del hiperespacio (autonomía virtual del espacio-red en su comportamiento-tiempo más allá de la duración de las imágenes como cuerpo, signo o idea –información- y de su relación referente con lo Real, sino relacionado con la continuidad y discontinuidad de la conectividad e interconectividad de las sociedades red) como operador autónomo (no identificable en un lugar, un individuo o un conjunto social concreto, ni en una forma o función específica) del tráfico natural (discontinuo) en un ámbito artificial; sitúa al tiempo de la interpretación del arte y de su discontinuidad ontológica ante un nivel de fenómenos que transforma las anteriores relaciones entre industria y percepción de la dialéctica negativa del objeto sensible, entre postmodernidad, relatividad y producción del objeto alterizado (siendo diferante) que demarcaron los tiempos históricos como paralaje, cambio de visión del objeto en relación a la posición (contexto y tiempo) del observador y sus referencias, significando las prácticas de producción como el acontecimiento en el objeto y la discontinuidad en su interpretación posible (positiva) a partir de las discontinuidades advenidas con cada nuevo estadio.

El paralaje de éste nuevo acontecimiento podría tener un punto de observación señalado en el nacimiento de Internet y su ámbito de referencia ser la masificación de las redes sociales -desde la primaria Geocity en 1994 a la estandarización ya en 2003 de las redes eminentemente sociales: LinkedIn, Myspace, y 2004 Facebook - (en un paralelismo de los acontecimientos históricos anteriores, aquí sería el paso de lo industrial digital desde el entorno profesional y técnico a la circulación de la imagen doble –información, nueva transcripción del código de representación en paquetes de datos- como objeto socializado). El cambio de visión sin embargo depende ahora de la hipertextualidad del signo, de la hipertemporalidad de su conexión y del hiperespacio del no lugar. Es preciso referir entonces este acontecimiento en una periodización que siguiendo la continuidad de la producción desde lo analógico a lo sensible sitúe a éste escenario como umbral de un tiempo por el que trascienda la discontinuidad del hipersigno y la hiperimagen, el nuevo hiperobjeto.

Comenzaremos el análisis de los antecedentes de discontinuidad en el presente cercano de acuerdo al tercer umbral que definió José Luís Brea desde el primer estadio: Era del capitalismo industrial, que hemos asimilado a la época de la reproductibilidad de la imagen técnica y a la dialéctica negativa que deconstruye el cambio acontecido en el arte Podemos referir éste período desde la segunda década del siglo XX -1913-1917, M. Duchamp crea el ready-made, Rueda de bicicleta, La Fuente –Mutt-, Portabotellas. 1924, Breton escribe el primer Manifiesto Surrealista. 1915, teoría de la relatividad general de A. Einstein y -Última exposición Futurista- que incluye el cuadrado negro suprematista de K. Malevich. 1923-24 apertura de la Escuela de Frankfurt. 1927, comercialización del cine sonoro. Primeras emisiones públicas de televisión de la BBC en Inglaterra. En 1936 W. Benjamín publica El arte en la época de su reproductibilidad técnica. 1966, Dialéctica Negativa T. Adorno-. Entre otros acontecimientos principales como la revolución soviética de 1917, el ascenso del nazismo al poder en 1933 y la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki, 1945. (en el desierto donde se instala LIGO Hanford

–donde intervendremos en nuestros proyectos finales en esta investigación, es el mismo lugar de donde se extraía plutonio en aquella época).

**Dice J.L. Brea del primer estadio:** “ Es a partir de ello que naturalmente el programa de la vanguardia se desarrolla como una dialéctica negativa, como una estética de la disonancia, hablando ya desde la virulencia provocadora del antiarte, ya desde el silencio desgarrado de la melancólica inconciliación con *lo que hay*. Gracias al distanciamiento que esa retórica antagonista prefigura, el artista de vanguardia estrecha su lazo asociativo con una época en la que, en el fondo, difícilmente participa: ni asume ni puede asumir en todo su alcance el proceso de industrialización ni de los medios de producción ni el proceso de “proletarización” de la cultura que en ello se inicia. Sin embargo, en la contundencia de su expresión negativa se prefigura como crucial compañero de viaje: la suya comparece en el horizonte de una “constelación cambiada” –con respecto al mundo que es. No como una ideología enunciada –o como un programa de salvación del mundo- sino sobre todo como un poderoso contradiscurso –como una disposición deconstructiva- que desmantela y debilita los potenciales de afirmación que supuestamente sostienen y expresan el mundo establecido. Merced a su eficacia, un programa que refiere su criticidad preferentemente al orden inmanente del campo lingüístico se constela adecuadamente con un proceso de transformación de los mundos de la producción y el trabajo (un proceso del que apenas participa sino por el ejercicio de un distanciamiento *casi meramente retórico* de los aparatos productivos) y logra aparecer como creíble compañero de viaje de un horizonte históricamente estallado de reclamo de los derechos de plena igualdad ante los procesos de transformación de las formas de organización de la gobernanza social y política –y por extensión de los propios medios de producción. La correlación inestable, pero sostenida, de esa triple coordenada –entre el desarrollo del capitalismo industrial, la estética antagonista y el progreso de un reclamo de los derechos de igualdad- define para el espacio de desarrollo de las prácticas de producción simbólica desplegadas en el ámbito de la visualidad un *primer estadio*, fácilmente identificable con el horizonte de las vanguardias clásicas.”<sup>44</sup>

Continuamos su segundo estadio: La era del capitalismo de consumo y las revoluciones culturales, asociado a las neovanguardias que propiciaron la postmodernidad hasta alcanzar a la misma imagen del arte, su doble, liberada autónomamente (las revoluciones culturales cuyo escenario es el desencanto con la idea de modernidad como poder de producción y alienación política del mundo a través de la eclosión de los mass-media), comienzan en los años sesenta. En 1962 Andy Warhol realiza su primera exposición en la galería Stable de Nueva York. -Díptico de Marilyn, 100 latas de sopa, 100 botellas de cola y 100 billetes de dólar-. Ese mismo año J. Beuys comienza su actividad artística en Fluxus. En 1963 comienzan las primeras protestas importantes contra la guerra de Vietnam. Estos movimientos estallaron internacionalmente en las revueltas de Mayo de 1968 cuyo slogan icono fue: “la imaginación al poder”, y la primavera de Praga. -1967, G. Debord publica -La sociedad del espectáculo-, 1969, Llegada del hombre a la luna. 1970, R. Smitihson crea Spiral Jetty. 1975, Sony saca al mercado el primer vídeo doméstico.

---

<sup>44</sup> Brea, José Luís. El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era de capitalismo cultural. Ed. Cendeac. Murcia. 2004. P. 7

**Estadio del que Brea argumenta:** “ El contradiscurso de la vanguardia se transfigura sutilmente en modelo y hegemonía, convirtiéndose el ley tácita. Merced a ello, el perfil del horizonte de contraste se desdibuja y el trabajo “transgresor”, antagonista, se ve forzado a redefinirse, a recodificar su práctica.

La adopción de una dialéctica antitética, de autonegación, va a ser el paradójal sendero que en esa dirección la práctica se verá forzada a recorrer. Lo que evita que él sucumba demasiado pronto en vía muerta es un hallazgo sutil pero crucial, que permite desplazar el horizonte de la criticidad: ésta ya no se dirigirá preferentemente a la interioridad lingüística de la obra producida, a la especificidad autónoma del propio signo artístico –cuyos códigos formales, sintácticos y semánticos ya habrían sido desbaratados por la práctica de las primeras vanguardias- sino a su “periferia”, a su “parergón” en expresión derridiana. Dicho de otra manera: a todo el conjunto de dispositivos que “rodean” y enmarcan la obra y desde esa exterioridad deciden y producen su efectivo valor estético, su lugar social. La autocrítica y el autocuestionamiento hacen derivar así el lúcido programa de sustitución crítica de la obra por el análisis de su lenguaje – lo que parecía el destino implacable y condensado de una paralogía antitética- hacia un programa de crítica y cuestionamiento global de las mediaciones, del conjunto de dispositivos y agencias sociales que desde su exterioridad construyen la obra de arte como tal, como lo que llega ser. “<sup>45</sup>

Esta cronología de acontecimientos asociables, -de la anterior implicación de fechas en cada estadio como acontecimientos trans-referentes, a la periodización expuesta por Brea-, se puede configurar de acuerdo al reflejo del concepto de heterotopía de M. Foucault, como lugares (tiempo) sin condiciones hegemónicas, espacios de otredad que no están ni aquí ni allí, que son simultáneamente físicos y mentales. Foucault utiliza el espejo como metáfora de la dualidad y contradicciones de la realidad e irrealidad del proyecto utópico (el espejo es una metáfora de la utopía porque la imagen que ves en él no existe, pero el espejo es un objeto real que forma tu relación con tu misma imagen) . --Término según el cual se designan diferentes lugares o campos confluyentes en uno solo. Áreas del pensamiento o bien lugares específicos que confluyen. Nancy Spector aplica este término para definir “cómo Felix González-Torres introduce la temporalidad en el espacio, desarrollando la definición de Giuliana Bruno (“Bodily Architectures, *Assemblages* 1992) en el que compara el espacio heterotópico con la visión cinematográfica.”<sup>46</sup>

La discontinuidad entre tiempo y espacio, entre secuenciación e imagen (que desarrollaremos posteriormente en las obras con inter-datación de fechas /acontecimientos, históricos y personales de Felix González-Torres en el apartado

I.1.4 .e) nos sirve aquí para plantear el umbral que va desde 1969, Conexión de las primeras computadoras entre 4 universidades norteamericanas a través de la *Interface Message Processor* de Leonard Kleinrock, a 1991, cuando se anuncia públicamente el World Wide Web, siendo desde ésta década de los años noventa hasta hoy el despliegue del hiperespacio y su umbral heterotópico, secuencia hipertextual de la información-imagen en un espacio *Inter*-conectable. Y ver de éste modo el

---

<sup>45</sup> Brea, José Luís. Op. Cit. P. 8.

<sup>46</sup> Spector, Nancy. Felix González –Torres. Salomón R. Guggenheim Museum, Newe Cork. 1995. P. 35 / Foucault, Michel. Of Other Spaces. Diacritics 16, nº 1, 1986. p. 24.

principio de toda periodización como discontinuidad entre Historia e interpretación del acontecimiento, como una representación misma de la cronología cuya temporalidad es sólo un reflejo, dado que no hemos estado siempre allí. El pasado se rescribe en cada nueva evaluación de la continuidad de las fechas y la discontinuidad de sus actos. Ésta discontinuidad configurativa, heterotópica, tiene un claro comportamiento lineal, elipsis en el salto de unas fechas a otras, y en relación a la lectura interpretativa de los acontecimientos señalados en el tiempo, lo que refiere un suceso en relación a otro según la perspectiva ideológica y cultural del intérprete.

De la discontinuidad lineal configurada en los estadios uno y dos (1-discontinuidad de la dialéctica negativa, 2- discontinuidad de la imagen y su doble) nos adentraremos en el umbral de la discontinuidad no-lineal, el tercer umbral que señalaba J.L. Brea, el del comportamiento del hiperobjeto en el hiperespacio mediante el movimiento *Inter(net)*-conectable.

Éste es así mismo el umbral de la discontinuidad en el Proyecto Artístico, en el que veremos cómo la postproducción que acontece en la nueva constelación de hiperobjetos e hiper-realidades es vista más allá de su *interface* y de los nuevos acontecimientos que proponga. La estética de la negatividad en relación a las discontinuidades que se mueven en éste tercer umbral, será similar a la negación que éste hiper-escenario y sus formas de producción plantean al objeto del arte como entidad y ontología, pero veremos desde esa misma negatividad, la discontinuidad no-lineal entre las formas y significados del nuevo operador con el otro no lugar del Sentido.

El tercer umbral que anunció José Luís Brea venía a posicionar el -Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural-, ésta época del paso de las industrias de consumo material a las industrias de la subjetividad, el capitalismo inmaterial. Conviene aquí leer a Brea no en cuanto a la obsolescencia del objeto-arte como entidad material de valor económico, de transacción o intercambio de experiencia mediante un objeto singular, o en la segregación del hecho artístico único en el nuevo escenario de cultura visual, de experiencia plural; sino en la transformación que Brea solicitaba al estatuto del objeto-obra para que este pudiera intervenir en la próxima performatividad del nuevo escenario visual ubicuo.

“ Es por ello que la noción de *Know-workers*, de trabajadores del conocimiento, no debería señalar en exclusiva –ni en absoluto si la tomamos en puridad- a los productores de software, patentes contenidos de información, que únicamente sean capaces de generar riqueza económica, sino y sobre todo a aquellos participantes en los juegos de intercambio de información que en su actividad generen disposición crítica, agenciamientos que favorezcan la intertextualidad de los datos, el contraste de las ideas recibidas. Entre ellos, el nuevo artista, cuya función antropológica incrustada ahora en el

espacio mismo de trabajo-productor-de conocimiento se vería así recodificada. “<sup>47</sup>

Brea exponía la dialéctica negativa del objeto-arte no ya como la discontinuidad entre su ontología y la realidad que representara, sino como el vencimiento de ésta dialéctica en el transvase del objeto a la imagen y de ésta a la imagen-tiempo. La nueva dialéctica negativa del objeto artístico vendría de su incapacidad de operar en la nueva relación de intercambios subjetivos que se producen en la constelación Red, cuya economía simbólica problematizaría a la Institución Arte (no diremos desmantelar puesto que como veremos más adelante y quizás se venga viendo desde siempre, el trabajo del artista es desde su renovación un entredicho de su misma institución, y sus prácticas una reconfiguración de los poderes que la institución dominante instale. El arte no trabaja con el positivo de su objeto sino en el negativo de su Sentido. Sí podría darse, como decía Brea, que la institución vaya a desplazar su función de archivo al de espacio de producción).

“ la aparición, (relativamente reciente) y el asentamiento progresivo de la imagen-tiempo como modalidad de la imagen con la que tiene lugar el modo normalizado, principal, de *experiencia* de imagen en las sociedades actuales, determina la caída del imperio milenario de la imagen estática y el régimen de la relación experiencial que se establecía con ella. La nueva imagen, -la imagen-tiempo, que los dispositivos técnicos de producción y distribución de imagen hacen posible- no ocurre en el tiempo suspendido, estatizado, del “momento logrado”, único, singularizado –en la intemporalización de un ahora cortado, suspenso y desgajado del devenir. Sino en un tiempo expandido que es un tiempo continuo e incortado, un tiempo no especializado, no fragmentado y reducido a una unidad discreta, sino distribuido expansivamente como *dasein* y acontecimiento, como devenir, como continuidad del ser en cuanto existente. “ <sup>48</sup>

Observamos aquí la paradoja entre la continuidad del tiempo (sabiendo que es relativo científicamente) y del acontecimiento en su paralelismo a la continuidad del ser en cuanto existente, dado que dicha existencia no es solo relativa sino eminentemente discontinua, vida y muerte del ser, aparición y transformación del objeto. Todo es energía en transformación. La imagen-tiempo transcurre en una secuencialidad mayor, pero cambia (precisamente por ello) en cada instante, y es posible detenerlas individualmente, experimentarlas, suspenderlas y borrarlas singularmente. Quizá debamos leer esta expansión de la imagen-tiempo como su desramificación y su interconectividad exponencial. Más allá de su duración la imagen-tiempo proseguirá las discontinuidades configurativas de su composición y de su articulación, veremos después las discontinuidades no-lineales que confieren a estas imágenes-tiempo el comportamiento artístico (singular) en las posibilidades de su diferentes proyectos.

---

<sup>47</sup> Brea, José Luís. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era de capitalismo cultural*. Ed. Cendeac. Murcia. 2004. P. 15.

<sup>48</sup> Brea, José Luís. Op. Cit. pp. 29-30.

“Lo primero que resulta evidente es que ese nuevo régimen del darse de la imagen, como imagen-tiempo, implica una nueva modulación de los regímenes de lectura y por tanto de los dispositivos de *presentación*) que reclaman un tiempo-expandido en la contemplación. El tiempo de la percepción espectadora (y correlativamente al propio tiempo interno del signo-obra) ya no es un tiempo-singularidad sino un tiempo-extendido, temporalizado, que se desarrolla y despliega en la sucesión. La “lectura” de la obra no tiende ya al instante –como en el caso de la obra estática- sino que se expande en una duración, en un ocurrir que transcurre, que se despliega como una sucesión de presentes –a lo largo de la cual la obra deviene, se transforma, se expresa como historia, como narración. La obra no se da de una vez y para siempre, como idéntica identidad así congelada para la eternidad, fuera del transcurso del tiempo. Al contrario, la representación se abre al régimen de la duración en su propio interior, se temporaliza internamente. Gracias a ello, se potencia como dispositivo narrativo, capacitado para contar historias, para darse como signo-tiempo que se efectúa en el propio diferir de la diferencia –en cuanto al tiempo. Y esta temporalización interna, –este cargarse del signo de una temporalidad expandida interior- se traslada obviamente al régimen de lectura. Todo ello conlleva una cierta desespacialización del propio dispositivo de presentación (museos, galerías: lugares inadecuados para el visionado de objetos con tiempo interno), de articulación de la recepción. Ya no vale esa articulación de un aquí en el que la imagen se aparece como estaticidad inmóvil, sino que se requiere un dispositivo que facilite una atención expandida en el tiempo, un contenedor que haga posible un visionado extendido en el tiempo.

Benjamín ya sugirió que esta forma de darse la representación expandida en el tiempo (la imagen-tiempo y mucho más la imagen-movimiento, cine o tv) propicia otro tipo de percepción, más distraída, menos capaz de darse como sujeta a concentración –toda vez que el retorno de la mirada sobre su objeto lo encuentra transformado, siendo “otro”, (*diferición* de la *diferencia* podríamos sugerir con Derrida) en cuanto al tiempo. “<sup>49</sup>

Convendría señalar aquí que la obra de arte tradicional como objeto de museo o de galería, como sabemos, cambia también su experiencia a medida que el progreso histórico se produce, su “lectura” es discontinua en relación a su interpretación en cada nuevo contexto, y en cada nuevo tiempo, para cada nuevo intérprete y los significados que le aporte. No leeremos el Gran vidrio de Duchamp desde la anterioridad de su creación, sino en el actual contexto desde el que lo interpretaremos en relación a los nuevos objetos y sentidos que aparecen. Nuestro creciente aprendizaje mira hoy como “prosigue” -La cría de polvo- en la fotografía de Man Ray del Gran vidrio que circula en Internet. Ese polvo se detuvo en la fotografía de Ray, que instaló ese difiriendo alejándonos del objeto instantáneamente, creando su imagen-objeto para que adquiriera polvo de otra forma. “*La novia desnudada por sus solteros, incluso*” (traducción título original del Gran Vidrio). Los nuevos ojos que lo vean lo impregnarán de sus saberes, rearticulándolo.

---

<sup>49</sup> Brea, José Luís. Op. Cit. p. 30.



208,000,000 years ago. Imagen de fósil. Material de Pierre Huyghe en la Web de DOCUMENTA (13).

Digamos que ninguna obra –en el proyecto artístico contemporáneo–, se da “de una vez y para siempre”, no es una imagen-acontecimiento, sino obra o proyecto (a)temporal (fuera de nosotros solos mismos). El objeto artístico es discontinuo en la lectura histórica (e incluso en el tiempo de su creación y de su proceso), es heterotópico, pues refleja su tiempo cambiante como un espejo cuya imagen le sorprende, le es siempre distante pero le relaciona (nuevamente). Todavía no se ha creado *nada* que fije el tiempo igual y permanentemente (quizá ahora los mayores depósitos del hombre sean la radioactividad generada tras el accidente de Chernóbil, cuya estimación de permanencia contaminante es de 24.000 años, o las huellas del hombre en la luna sin incidencia atmosférica que desdibuje su imagen (exceptuando la alteración por los impactos de meteoritos). Arqueológicamente conocemos de la Edad de Hielo la talla sobre cuerno de mamut del torso de un hombre con cabeza de un león, hallado en una cueva en Baden-Württemberg (Alemania), cuya datación es de hace 32.000 años, o la cabeza de una mujer hallada en Moravia (actual República Checa) en 1920, esculpida en marfil de mamut hace 27.000 años. Algunas formas figurativas datan aproximadamente de 40.000 años.). La imagen-tiempo corresponde a toda ontología que trascienda por el tiempo. Se trataría quizá de ver el comportamiento de ese objeto en su movimiento de imagen-tiempo, su naturaleza de cuerpo-imagen-movimiento y la transformación (inalcanzable) de su sentido (completo).

Ampliaremos éste ejemplo en capítulos sucesivos, al movimiento de los objetos artísticos en los proyectos, incluso a aquellos que se exhiben en galerías, museos o bienales sin comportarse de salida como objetos de visión unívoca, instantánea o fija, sino como proyectos abiertos, discontinuos.

La contraposición y el desencuentro que Brea plantea entre la (post)producción simbólica de experiencia sensible en la pantalla de cultura visual y el objeto artístico “tradicional” como producción simbólica arraigada en el plano del objeto (cuerpo) de representación singular, más allá de las matizaciones que convendrían a esta estructura antinomial, constataremos que se trata de una discontinuidad configurativa de primer orden.

De las contradicciones entre un sistema interpretativo y otro dice Christoph Menke:

“ El primer tipo de discontinuidad configurativa se da entre enunciados que constituyen una interpretación y al menos otro enunciado no compatible con la anterior interpretación opuesta, igualmente posible. Es un tipo de discontinuidad que revela el carácter indecible de las diferentes interpretaciones, obligadas a seleccionar significantes en un objeto estético que, por principio, excede su comprensión. Toda interpretación recorta <<ficticiamente>> su objeto, dice Adorno. Por eso siempre es posible determinar en un objeto estético rasgos que contradicen una interpretación dada. Por lo tanto, este primer tipo de discontinuidad no se refiere en primer lugar a la relación entre dos interpretaciones indecibles tomadas globalmente, sino que tiene su lugar en el punto en que una interpretación, en tanto que encadenamiento continuo de frases interpretativas, se encuentra con otra frase que no encaja, pero que puede insertarse con cierto número de otros enunciados (también de la primera interpretación) en la continuidad de un segundo discurso. “<sup>50</sup>

Esta discontinuidad entre la globoesfera tecnológica y la producción artística fuera del medio, aún atiende a las cualidades de cada signo y su interpretación. Mientras el objeto artístico contemporáneo viene superando ya su disposición como realidad ontológica (su discontinuidad configurativa) y proyecta su proceso al Sentido más allá de sus grados de representación, a la experiencia y comprensión de una realidad sensible que es inmanentemente inaprehensible (la discontinuidad propia del Sentido que veremos en el siguiente apartado), y con el Sinsentido de otras realidades, y en la que entran en juego todos los sentidos, incluyendo los de su fisicidad, presencia y distancia en todo plano consciente e inconsciente, y temporización de su temporalidad (de sus propios signos en su desplazamiento por el comportamiento del tiempo) ; la imagen-tiempo comienza ahora (desde su reconocimiento y distancia hacia el objeto autónomo del arte como saber en elaboración) a establecer su ontología y comprobar los gradientes de discontinuidad de la negatividad interna de sus propias configuraciones. Estas imágenes que ahora aparecen han de realizar todavía un recorrido autónomo similar al del objeto-imagen del que provienen para alcanzar a ver si su discontinuidad es realmente

---

<sup>50</sup> Menke, Christoph. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. (Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Suhrkamp Verlag Frankfurt Am Main, 1991). Madrid. Visor. Dis S.A., Col. La balsa de la medusa. 1997. pp. 138, 139.



ontológica o un reflejo comportamental, puesto en difusión, de las imágenes que se activan en los otros planos de realidad o de experiencia.

El acontecimiento destacable en éste tercer umbral es la difusión extensible de la imagen-objeto-tiempo, interferenciada en cada apertura o descarga, siempre transformada, siendo “otra” en cada receptor. La existencia omnidimensional (en cuanto a significado o visión posible abarcables) de una imagen-tiempo en el espacio discontinuo de la visión exponencialmente abierta (la globalidad de la Red y su temporalidad extensa, social e individualizable), nos da cuenta de la propia discontinuidad entre el acceso cuasi-global de los usuarios de la Red a casi toda la cultura visual existente (probablemente nunca toda se subirá a la Red, del mismo modo que no todo el conocimiento lo alcanzará la enciclopedia, ni siquiera el conocimiento consciente), que los convierte en emisores-difusores que infieren en la distribución sensible. El crecimiento de las discontinuidades configurativas es relativamente exponencial a cada tratamiento vectorial y la discontinuidad que provoca en el uso, difusión y recontextualización de cada imagen-tiempo en el intertexto. Cada usuario-emisor-receptor es un protagonista con comportamiento configurativamente discontinuo. El hipertexto es la discontinuidad configurada desde cada intertexto.

En el paso del sujeto individual consumidor al sujeto social emisor (transmisor), al nuevo re-productor de la configuración de la cultura visual, de lo que se trata no es tanto el ver la liberación del acceso y/o distribución de los signos-imagen, pues ésta imagen-tiempo ampliará siempre el espectro de su negatividad interpretativa, del alcanzamiento de su sentido, cuanto el movimiento proyectable de ésta imagen-objeto-tiempo que se está constituyendo en la Red, en el desplazamiento omnidireccional de sus relaciones.

El grado de discontinuidad de la imagen-tiempo también ha de corresponder a los artistas, quienes producen en la Red y revisan su carga sensible, como las fuerzas que desplazan en un despliegue de oquedad inaprehensible. La discontinuidad en el hiperespacio no es solo el tratamiento de su imagen como el anterior doble de un objeto al fin liberado de su prisión dualista, la circulación universal del doble; o incluso cuando esta imagen-tiempo se haya generado ontológicamente en tal escenario, cuando llegue el tiempo en que tales signos nazcan en mayoría y se multipliquen en su misma artificialidad. Ese objeto imagen-tiempo creado habrá de analizar el significado que construye en la discontinuidad expansiva de sus configuraciones usuarias, pero a su vez, habrá de ver no solamente la estética negativa de su conformación, sino el mismo movimiento que el objeto artístico adquiere en su proyecto. Es decir, si el objeto artístico ha asistido ya a la interrogación de su ontología, y ésta ha dejado la puerta abierta a su discontinuidad inherente como signo, a su discontinuidad configurativa respecto a lo Real, y el hecho del arte ve en su objeto que sólo allí en su comportamiento, en su movimiento dentro de un proyecto participará de la práctica discontinua del Sentido (como veremos en la Parte II de ésta investigación); corresponde al mundo-red interrogarse por los movimientos de su

imagen-tiempo (en la producción de un diferendo crítico que diría Brea <sup>51</sup>) en -el tipo- de proyecto que dispongan para ellos y según qué discontinuidades acontezcan, tanto configurativas en el objeto de la imagen-tiempo, por su relación multi-focal, por su paralaje expandido, como las *no-lineales*, en la discontinuidad intrínseca que probablemente disponga su proyecto, y de hecho podríamos quizá aventurar que el proyecto de la Red es ya tan discontinuo que los interproyectos que genere potenciarán aún más la discontinuidad inercial de cada imagen-tiempo que pongan en movimiento y circulación.

El proyecto artístico contemporáneo emplea la Red como dispositivo, tanto de carga y difusión como paralaje en el que advertir otra clase de discontinuidades.

Ha de ver la Red su relación con el espacio físico y Real más allá del Sentido de su discurso y producción, o de postproducción del Arte. Relacionarse con hechos y organismos vivos en un espacio y contexto de nueva construcción, en la que su objeto participe en el mundo más allá de sus funciones, estableciendo una posibilidad de existencia abierta.

Atendida la discontinuidad planteable en el último sistema social tecnológico, en su actual estado de la cuestión, conviene abrir éste tercer umbral a las discontinuidades que el proyecto artístico actual observa en el ámbito físico y experiencial, y que movimientos formales procura en ésta amplitud de la producción sensible, cuyas derivadas van desde la discontinuidad tecnológica en su formulación ante el mundo, formal, simbólica y sensiblemente (la discontinuidad natural-artificial, más allá de la antinomia recíproca de sus ontologías), como desde el mismo movimiento del objeto artístico en cualquier escenario de éste umbral en el que pueda articularse un proyecto, incluyendo toda interfaz.

Siendo así, nos interesa la discontinuidad en la imagen-tiempo y en el objeto artístico-proyecto.

Veamos previamente el cuadro de discontinuidades configurativas que traza Christoph Menke en su apertura de la Estética de la negatividad al objeto artístico contemporáneo.

---

<sup>51</sup> Ese *diferendo* no podrá situarse ni el uso de unos u otros soportes, ni en el desarrollo de unas u otras sintaxis, o en el de unas u otras mediaciones, y ni siquiera en su adecuación mayor a una u otra forma específica de industria o sector diferencial en el mercado. Sino, y básicamente, en cuanto a las formas de subjetivación que en su relación con tales prácticas hagan posible implementar a su receptor, a su “usuario”. Brea, José Luís. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era de capitalismo cultural*. Ed. Cendeac. Murcia. 2004. p. 18

Ampliaremos este punto (Parte IV. El Proyecto Artístico Contemporáneo) en relación a la producción en el proyecto artístico. La participación en el proceso de los artistas como generadores de proyecto y del espectador.

### **1.1.d. La discontinuidad configurativa de C. Menke, en la interpretación y en la experiencia del objeto arte.**

En su obra –La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida- Christoph Menke, presenta el concepto de discontinuidad en sus dos formas de acción en el discurso interpretativo respecto a la experiencia estética.

Entendiendo que la experiencia estética es siempre un proceso negativo, que no se puede afirmar completamente desde el discurso que la interpreta (el Sentido estético infinitamente aplazado, la estructura ausente del significado que nunca permite que éste significado muestre a la experiencia completa), Derrida señala que la causa de ésta negatividad del discurso respecto a la experiencia estética reside en la relación discontinua entre las partes del discurso que la interpretan, mientras Adorno señala que la negatividad se produce entre la configuración (conexión) de las partes del discurso y la discontinuidad de las estrategias mismas del objeto estético.

Según Derrida, si deconstruimos el discurso en enunciados, un primer enunciado puede decir aspectos de la experiencia del objeto estético (y olvidar otros), un segundo enunciado puede decir otros aspectos que el primer enunciado habría olvidado, contradiciéndolo, y así sucesivamente, formando en el discurso interpretaciones alternativas de un objeto estético.

Por otra parte Adorno indica que esta diferencia se da entre el discurso interpretativo y la discontinuidad inherente a la misma estrategia del objeto estético. Que el discurso interpreta aspectos dispares en el objeto estético:

(Continuando la cita de Menke en el apartado anterior respecto a la discontinuidad entre sistema de cultura visual tecnológica y objeto artístico)

“ Se pueden distinguir dos maneras de introducir la discontinuidad en el discurso interpretativo, mostrando así la ceguera de las interpretaciones. El primer tipo de discontinuidad configurativa se da entre enunciados que constituyen una interpretación y al menos otro enunciado no compatible con la anterior interpretación opuesta, igualmente posible. Es un tipo de discontinuidad que revela el carácter indecible de las diferentes interpretaciones, obligadas a seleccionar significantes en un objeto estético que, por principio, excede su comprensión. Toda interpretación recorta <<ficticiamente>> su objeto, dice Adorno. Por eso siempre es posible determinar en un objeto estético rasgos que contradicen una interpretación dada. Por lo tanto, este primer tipo de discontinuidad no se refiere en primer lugar a la relación entre dos interpretaciones indecibles tomadas globalmente, sino que tiene su lugar en el punto en que una interpretación, en tanto que encadenamiento continuo de frases interpretativas, se encuentra con otra frase que no encaja, pero que puede insertarse con cierto número de otros enunciados (también de la primera interpretación) en la continuidad de un segundo discurso.

Este primer tipo de discontinuidad configurativa, que muestra su propia ceguera, constituye el procedimiento básico de la praxis interpretativa de Derrida. Su análisis de las obras de Blanchot y Mallarmé proceden estableciendo series continuas de afirmaciones, para mostrar a continuación cómo –y sobre todo en qué- son configuraciones <<ficticias>> de una unidad estética. Derrida señala la necesaria ceguera de las interpretaciones estéticas cuando al “añadir frases” se señalan aspectos del objeto estético olvidados en esa interpretación y, por el contrario, incorporados a otra, la cual a su

vez, olvida otros aspectos. Mientras que Derrida recurre siempre a este primer tipo de discontinuidad, que manifiesta la superabundancia negativa del objeto estético mediante la interrupción del discurso interpretativo, Adorno evita casi siempre este mecanismo, y pone en primer plano un segundo tipo de discontinuidad interpretativa. Este segundo tipo de discontinuidad configurativa entre dos enunciados no resulta de su pertenencia a interpretaciones alternativas de un objeto estético sino a la manifestación de aspectos suyos dispares. La oposición se produce en este caso entre los enunciados que designan en el objeto estético rasgos sobre los que se funda la interpretación pero que no son totalmente asimilados por ella. Este segundo tipo de discontinuidad configurativa muestra la ceguera de una interpretación, confrontándola a enunciados que no remiten, como en el primer caso, a otra interpretación, sino al carácter sobreabundante del objeto estético mismo. El objeto se revela entonces en sus propias “estrategias” (P. De Man) como un objeto que, gracias a la composición de sus elementos y materiales, suscita intentos de comprensión que no acaban de resolverse en la continuidad significativa de una interpretación. Si en el primer tipo de discontinuidad configurativa, enfrentamos una interpretación a enunciados que resultan de otras interpretaciones incompatibles, en el segundo tipo enfrentamos una interpretación a las estrategias del objeto estético en las que arraiga, sin poder no obstante agotar sus potencialidades.<sup>52</sup>

Según indica el propio Menke, ambas maneras –de la discontinuidad- son reconocidas y utilizadas por Paul de Man (*Semiotique und Retorik*), y continúa: “ La práctica interpretativa de Derrida muestra sobre todo la ceguera según la primera perspectiva, y la de Adorno según la segunda. En ambos la unilateralidad del enfoque comporta una mala interpretación de la lógica de la interpretación estética.

“<sup>53</sup>

Esto viene a decir que la interpretación (*posible*) de la experiencia estética ha de atender tanto a la primera forma de la discontinuidad configurativa, ver las partes interpretables que configuran un objeto estético formulable (elementos y materiales que deconstruidos sean alternativos en las lecturas independientes de sus formulaciones), como a su vez al segundo tipo de discontinuidad, desde la configuración de las partes interpretables a las diferencias que el objeto artístico presente en sus discontinuas estrategias.

Trasladado esto desde el discurso y su interpretación estética a la praxis del objeto artístico, (de modo que desde la concepción actual del estado de la cuestión del objeto estético podamos establecer de manera resumida la analogía a nivel formal en el objeto artístico tal y como funciona hoy en día, -cuya evolución desarrollaremos en el Capítulo 9.1 (Partell). De la discontinuidad configurativa en el objeto artístico (autonomía) a la discontinuidad artística en el Proyecto Artístico Contemporáneo (soberanía)-. Podríamos decir que la discontinuidad configurativa 1 trataría sobre la composición del *objeto artístico* como forma, la variabilidad que presenta en su composición y el modo en que interpretamos el sentido de la experiencia con dicho objeto mediante las discontinuidades relativas a las diferencias entre sus

---

<sup>52</sup> Menke, Christoph. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. (Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Suhrkamp Verlag Frankfurt Am Main, 1991). Madrid. Visor. Dis S.A., Col. La balsa de la medusa. 1997. pp. 138-140.

<sup>53</sup> Op. Cit. p. 138.

partes, qué taxonomía diferencial lo integra, y dado que sus atributos son interpretables separadamente, el movimiento que realiza cada uno de ellos en la discontinuidad que producen en la lectura del objeto. La discontinuidad interna.

De otro lado, la discontinuidad configurativa 2 observaría al *objeto-artístico* como una unidad con estrategias diferentes, es decir, interpretaremos éste objeto de forma discontinua respecto a su diferencia de movimientos hacia el orden simbólico que desea configurar. Un resumen acertado vendría a decir que en el objeto artístico existe una discontinuidad interna entre sus partes y una discontinuidad externa hacia el sentido que representa, y ambas actúan simultáneamente en todo objeto de experiencia estética.

Esta transposición de la discontinuidad configurativa desde el discurso interpretativo de la experiencia estética al mismo objeto estético, al proceso del arte en su constitución de entidades autónomas, tiene como objetivo utilizar las discontinuidades configurativas que señala Menke desde la estética, para expresar la discontinuidad lineal que acontece en el objeto artístico actual, es decir, la discontinuidad en la acción del objeto artístico como forma de la interpretación simbólica. La problematización técnica y conceptual del objeto arte actual, tanto desde su configuración como objeto, objeto-imagen u objeto-tiempo, y las discontinuidades que en esas operaciones y dinámicas internas surgen (linealmente en cuanto a comportamiento interno del objeto y de su constitución). Cuanto la deriva de éste objeto al Sentido que, no solamente representa (en su negatividad), sino que trata de generar (discontinuidad lineal interrumpible desde el objeto a su sentido referente); será la que conforme lo que denominaremos **discontinuidad lineal** configurativa

(Discontinuidad de la estética negativa), dado que esta discontinuidad es inherente al objeto artístico (su comportamiento interno y externo), funciona como piezas que se articulan para expresar una diferencia doble, la diferencia del significado de su entramaje estructural y la diferencia de su significado como objeto, su realidad física y su ontología simbólica.

Esta labor del objeto artístico desde la discontinuidad inherente en los elementos de su estructura enunciativa, que le niegan como objeto integrable, a su desplazamiento en el sentido, que le niega su posibilidad absoluta, vendrá a articular las respectivas discontinuidades configurativas lineales posibilitando ver qué tipo de objeto estético disponemos y cual es la negatividad del Sentido que trata de representar. Esta es, así mismo, la trayectoria que sigue la Estética actual en su interpretación de la experiencia del objeto artístico, y es aquí donde se abre la siguiente pregunta que la Estética le realiza al Arte y que desde otros entramados de la crítica teórica, la filosofía y el pensamiento artístico le dirigen: Si sólo puede representar cada vez una parte del Sentido, o mejor dicho, participar en la generación de la interpretación de la experiencia de esa parte del Sentido, interpretación o representación que por discontinuas aplazarán infinitamente la experiencia completa del Sentido. Si el objeto artístico es así negativo en cuanto a las partes del Sentido que no puede contribuir a experimentar interpretativamente, únicamente simbolizarlas; ¿Cuál es hoy el siguiente paso del objeto artístico ontológicamente discontinuo?, digamos, ¿qué movimientos persigue su práctica simbólica?, o podríamos decir, ¿Qué relación establecemos con un objeto ontológicamente negativo?

Menke introduce el paso de la autonomía del objeto artístico al de su soberanía, de modo que sin ser excluyentes la condición alterizada del objeto artístico, su autonomía de lo Real, y la independencia crítica del discurso de su experiencia, respecto al resto de discursos (la soberanía del arte) puedan rearticular a los otros discursos y modos de experiencia que se aproximan al objeto artístico:

*“El arte es soberano no porque abole la frontera entre la experiencia estética y los otros modos de experiencia, para afirmarse como una superación o una descomposición de la razón que se impusiera de manera inmediata a la razón misma, sino porque, no fundando su validez más que en sí mismo, constituye una crisis para el funcionamiento de nuestros discursos. “* <sup>54</sup>

Lo que venimos a decir aquí es que la ontología discontinua del objeto artístico contemporáneo, además de su producción sensible y simbólica, de Sentido, trata hoy de la puesta en crisis de los discursos que interpretan positivamente los modos de experiencia del Sentido, acotando el Sentido mismo a una supuesta finalidad interpretable, y por lo tanto, *-utilizable-*, no simbólicamente.

El objeto artístico, toda vez establecida su ontología: su discontinuidad a lo Real (autonomía) y su discontinuidad interpretativa (soberanía), progresa ahora desde el desarrollo de su función simbólica en la ontología del Sentido hacia su neutralización, que le configura, en la discontinuidad negativa y positiva de dicho Sentido, cuyo desplazamiento viene a realizar en los movimientos que efectúe en el Proyecto Artístico que permita desplegar esa discontinuidad a su vez en una temporalidad negativa (el cambio de ritmo del objeto artístico en un sistema de negatividad mayor, que desde su neutralidad niega su negatividad como condición *positivable*, utilizable para no describirse...), en una posición que establezca un nuevo paralaje desde otro lugar de observación y el punto ciego que contenga, permitiendo atisbar el desplazamiento de los referentes. Donde configura una nueva relación de fuerzas que induzcan a la discontinuidad inmanente del acontecimiento, tratando de averiguar otra posible interpretación de la experiencia que exprese su transformación, la transformación (neutra, discontinuidad general) inherente al Sentido.

Para ello, el objeto artístico negado en primera instancia en el proyecto (por la neutralidad del Sentido), deberá afirmarse como tal, entidad ontológica de lo sensible, y tras advertir su discontinuidad inherente, y la discontinuidad de su positivo y negativo en un estado de proyecto, neutralizarse ante otras realidades, seguir el comportamiento del Sentido más allá de su expresión posible y de la negación de su imposible, instalándose ante lo Sin-sentido.

---

<sup>54</sup> Menke, Christoph. Op Cit. p. 19

## Otras concepciones filosóficas y estéticas de discontinuidad.

Se tratarán en el desarrollo de la investigación, de modo pormenorizado: *La determinación en última instancia. De la no-filosofía* de Françoise Laruelle y la cuestión de la *Extinción universal en el Nihilismo no correlativo* de Ray Brassier. Atendiendo a la discontinuidad del Sentido en función de la probable extinción del universo, según la cual se determina la discontinuidad del pensamiento del sujeto estético y del Ser, tras su corte definitivo por la expansión universal hasta su Big Rip (o bien su Big Crunch). Abordaremos esta cuestión en capítulos y apartados específicos, con un desarrollo especial, ya que se encuentra tal cuestión vinculada a su posible respuesta por J.-L. Nancy y A. Barrau, que proponen (en 2012) en contra de aquellas visiones nihilistas o de determinación, la [S]trucción y Uni-strucción, del Sentido, su discontinuidad indirecta por la posible existencia del multiverso, co-presencia de universos que se extinguen o se generan infinitamente, siendo exentos a la trascendencia o transinmanencia particular del Sentido (o planteando la incógnita de otros sentidos posibles distinto al de nuestra especie, Sentidos no antrópicos). Co-presencia de Sentido y Sin-sentido que enlaza con la idea de *Posibilidad*, la noción de 'Maybe' en Chus Martínez referida en la última edición de DOCUMENTA (13) en 2012, que analizaremos también a lo largo de diferentes capítulos, en las partes II y III de esta investigación desplegada.

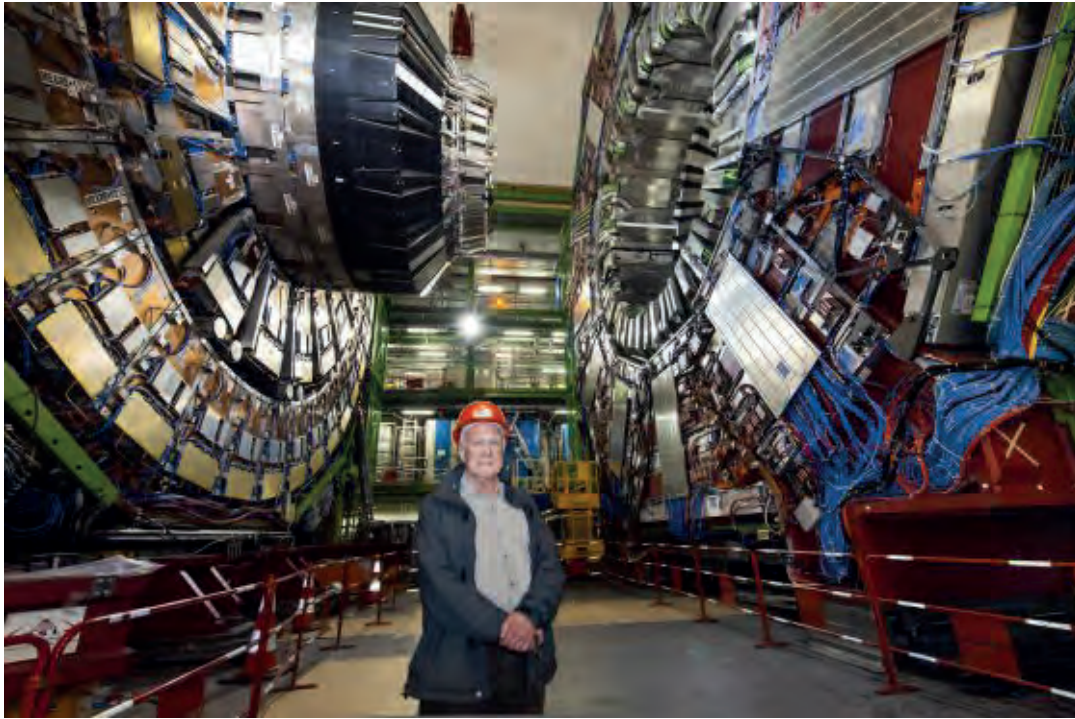
El cuadro siguiente dispone en esquema el estado de la cuestión que planteamos, desde la **DISCONTINUIDAD GENERAL** a la **DISCONTINUIDAD CONFIGURATIVA** en sus dos formas de funcionamiento en la Estética: Discontinuidad configurativa 1 –deconstrucción del discurso (o del objeto artístico) en enunciados (o partes y significantes) que forman interpretaciones alternativas de un objeto estético. / Discontinuidad configurativa 2 –diferencia entre el discurso interpretativo (o significantes -significados) y la discontinuidad inherente a la misma estrategia del objeto estético (o estructuras simbólicas).

Discontinuidad configurativa que corresponde a los estadios de la modernidad y de la postmodernidad. Desde el acontecimiento del objeto artístico como ontología, como cambio de posición del objeto autónomo simbólico y su visión en la era industrial (interpretación dialéctico-negativa); a la creación del objeto-imagen, la copia, la dualidad y la diferencia entre el signo originario y la temporización de su imagen y significados reflejos, la construcción del signo (autónomo y soberano) a partir del Sentido de su imagen.

Y la **DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA**.

DISCONTINUIDAD GENERAL	DISCONTINUIDAD ESTÉTICA (LINEAL) / SENTIDO (+ NO-SENTIDO INHERENTE)	DISCONTINUIDAD CONFIGURATIVA 1 (Interna) Composición	<p>&lt; <b>Primer umbral: Modernidad</b></p> <p>1. <b>Paralaje del Acontecimiento.</b> Dialéctica Negativa Representación / interpretación: Ontología del objeto artístico.</p>
		DISCONTINUIDAD CONFIGURATIVA 2 (Externa) Estrategia	<p>&lt; <b>Segundo umbral: Posmodernidad</b></p> <p>2. <b>Diferancia. El signo dual</b> Objeto-Imagen-tiempo. Ontología difiriendo.</p>
	DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA  (NO-LINEAL) SIN-SENTIDO	MOVIMIENTO DE LA DISCONTINUIDAD INTERNA Y EXTERNA DEL OBJETO ARTÍSTICO (SENTIDO)	<p>&lt; <b>Tercer umbral: Hipermodernidad</b></p> <p>3. <b>Difusión. La diferición de la</b> imagen-electrónica y de la información postproductiva, aconteciendo en su distribución.</p> <p>----- <b>Proyecto Artístico post-'liberado', por lo libre Sin-sentido.</b></p>





El físico teórico Peter Higgs en el detector CMS, del acelerador de partículas LHC en 2008. / CERN



Tillmans, Wolfgang. *Neue Welt / New World*. Exposición en Kunsthalle Zürich (Suiza) y en la Fondation and the Rencontres d'Arles (Francia), 2013. Fotografía, en instalación fotográfica, del acelerador de partículas, LHC (*Large Hadron Collider / Gran Colisionador de Hadrones*) en el CERN, *Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire / Consejo Europeo para la Investigación Nuclear*. Ginebra, 2013.

## **CAPITULO 2    La discontinuidad general.**

### **2.1            La discontinuidad en el campo del pensamiento científico y social: Física, Matemáticas, Antropología, Psicología social.**

*\* Notas extraídas de Wikipedia para su dato e interrogante.*

La Física, ciencia empírico-cognitiva de los fenómenos del universo, intenta lograr desvelar la naturaleza de la existencia y sus comportamientos en materia, energía , espacio y tiempo, todas ellas dimensiones discontinuas.

Las matemáticas, ciencia formal que, partiendo de axiomas y siguiendo el razonamiento lógico, estudia las propiedades y relaciones entre entes abstractos (números, figuras geométricas, símbolos), es el lenguaje que formulariza a la ciencia. Sólo una parte de las matemáticas actuales usan números, mientras en la mayoría predomina el análisis lógico de construcciones abstractas no cuantitativas. Ambos sistemas, el del conocimiento empírico y su lógica formal, razonan en los últimos descubrimientos y teorías no solo acerca de la relatividad según la cual las leyes físicas se transforman cuando se cambia el sistema de referencia, el imposible de hallar un sistema de referencia absoluto, o de la aplicación del principio de incertidumbre a la medición en función del sistema de referencia determinado. La discontinuidad no es una ley describible, es la naturaleza indecible de las dimensiones de la existencia y de la propia lógica del pensamiento, de las fuerzas y de los movimientos, ligada a la naturaleza sensible del Sentido e inherente a lo Real (perceptible y no perceptible). El razonamiento actual va más allá de la ciencia determinista epistemológicamente : “La inobservabilidad se convierte en principio o, mejor dicho, lo que sucede entre dos observaciones, que son siempre observaciones de perturbaciones, sólo se puede suponer mediante un cálculo de probabilidades. De aquí que ya no valgan los conceptos clásicos para describir lo realmente observado en el experimento. Heisenberg dice que los símbolos matemáticos, al bajarse al campo del átomo, no representan lo dado, sino lo posible; el mundo físico objetivo en el tiempo y en el espacio no existe; lo que es (o que es objeto de ciencia), el paso de potencia a acto, sucede durante el acto de observación científica, y lo que sucede entre dos observaciones no lo puede decir jamás la experiencia; lo que sucede entre dos observaciones sólo lo puede decir la teoría. Esto, que lo admitía también el determinista Einstein, se convierte en lema intrínseco para la Mecánica cuántica que llega a poder establecer el principio de inseguridad o indeterminación (de Heisenberg) que supone lo siguiente: el producto de las indeterminaciones para posición y cantidad de movimiento no puede ser menor que el quantum de acción de Planck. Es, por tanto, impredecible la posición, por ejemplo, de un electrón en el futuro, partiendo de un dato inicial de su posición que se sabe es el resultado de una perturbación. El objeto de ciencia, cuando se trata del microcosmos, es indeterminado e indeterminable, lo cual no implica que la aparición del electrón en un lugar determinado no tenga su causa. La cosa no sería tan grave si quedara ahí. Pero resulta que tal imprecisión e inseguridad no concierne sólo al experimento, sino que está incorporada a la parte teórica. En ésta, queda incluida una dimensión estadística que no se puede eliminar. Aunque existen diversas interpretaciones de la Mecánica cuántica la mayoría de ellas aceptan que existe uno o varios factores aleatorios intrínsecos en la teoría por los cuales no existiría determinismo como en el caso de la mecánica clásica. En especial, en la reducción o colapso de la función de onda relacionado con el problema de la medida se cree que podría ser un proceso donde interviene el azar de manera insoslayable. El principio de indeterminación sólo asegura algo respecto al modo de conocimiento que se tiene del mundo físico, y que el principio

de causalidad, de existir, jamás podrá ser demostrado ni derrocado, tanto desde los datos proporcionados por un experimento, como desde las teorías que tratan de interpretar tales datos”<sup>55</sup>

La forma de ver la discontinuidad (no el azar, aunque lo incluya) en la causalidad, trata del estado y movimiento no determinable desde el empirismo científico y de la variabilidad o diferencial como factor matemático; no como alteración del principio-causa-efecto, sino del comportamiento intrínsecamente discontinuo del principio, de la discontinuidad en la fuerza que lo causa y de la discontinuidad que produce.

Comenzando por la discontinuidad del principio, las dimensiones visibles y las compactas del universo, revisaremos la discontinuidad de la materia, de la energía, del tiempo, del espacio, de las fuerzas y de los comportamientos impredecibles de los sistemas dinámicos cuya perturbabilidad e imprevisibilidad estudia la matemática teórica del Caos, *Principia Mathematica* de las que referiremos la indecibilidad en su axioma, común a todos los sistemas naturales y cognitivos.

## **2.1.a Física. La realidad compuesta: La discontinuidad general en la materia, energía y dimensiones. Relatividad, indeterminación, teoría de cuerdas, mecánica cuántica.**

### **Universo endecadimensional.**

“ Nuestro Universo tendría tres dimensiones espaciales visibles y seis ocultas, según un nuevo modelo teórico elaborado por Andreas Karch, de la Universidad de Washington, y Lisa Randall, de la Universidad de Harvard. Habría asimismo otros universos con siete dimensiones espaciales visibles y dos compactas, según el mismo modelo, que demuestra teóricamente que la naturaleza favorece la creación de universos con tres o siete dimensiones visibles, sin recurrir a otras combinaciones. Los resultados de esta investigación han sido publicados este mes en *Physical Review Letters* y fueron anticipados en versión íntegra por Arxiv el pasado agosto.

Según la Teoría de las Supercuerdas, el Universo tiene como mínimo diez dimensiones, nueve dimensiones espaciales y una temporal, pudiendo elevarse a once el número de dimensiones posibles según la Teoría M. Sin embargo, hasta ahora no se sabía si las combinaciones de estas dimensiones podían ser aleatorias (dos espaciales, siete ocultas, cuatro espaciales, tres ocultas...) o respondían a un patrón cósmico.

Lo que han hecho Karch y Randall es utilizar las matemáticas para calcular cómo habría sido la formación del Universo inmediatamente antes y después del Big Bang. Y descubrieron que la evolución del Universo responde a un patrón numérico para determinar las dimensiones que estructuran cada manifestación física.

Karch y Randall modelaron cómo se habría organizado el Universo en los primeros momentos y cómo se expandía y se diluía. El modelo evolucionó espontáneamente y encontraron que las branas (membranas multidimensionales

---

<sup>55</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Determinismo\\_cient%C3%ADfico](http://es.wikipedia.org/wiki/Determinismo_cient%C3%ADfico)

características de ese momento cósmico) se diluían, mostrando las que sobrevivían entre tres y siete dimensiones. Las branas existen en varias dimensiones espaciales, del uno al nueve, y son consideradas como objetos dentro de la llamada Teoría de las Supercuerdas.

Lo que estableció éste modelo es que las branas se generan siguiendo los patrones numéricos del 3 y el 7, creando así los universos de diferentes combinaciones de dimensiones. En nuestro Universo todo lo que vemos y sentimos está contenido en una de esas branas, que en nuestro caso es tridimensional.

Eso es lo que Randall y Karch han inferido de las matemáticas. Los investigadores señalan además que existen otras realidades que podrían hallarse escondidas para nuestra percepción en el Universo: regiones en cinco dimensiones, en nueve, etc., que los humanos no podemos percibir, pero cuya geometría empieza a ser descrita por las matemáticas. *Hay regiones que se experimentan en 3D. Hay regiones que se sienten 5D. Hay regiones que se sienten 9D. Estas dimensiones extras son infinitamente grandes. Nosotros sólo estamos en un lugar que se experimenta en 3D para nosotros*, asegura Karch en un comunicado de la Universidad de Washington. <sup>56</sup>

### **Materia. La discontinuidad de la "sustancia"**

La propiedad de la discontinuidad de la "masa", conocida desde los tiempos de los filósofos presocráticos del siglo VI (a. de J.C.), fue reconocida y aceptada por la "ciencia oficial" desde principios del siglo XIX (Teoría de John Dalton) . La discontinuidad de la "energía" fue reconocida por la "ciencia oficial" desde principios del siglo XX, a partir de la "teoría cuántica" de Max Planck. Y desde principio del siglo XX, con la teoría de la relatividad de Einstein, se niega la realidad física del espacio y por ende se afirma su discontinuidad, y se sostiene que sólo existe (perceptiblemente) el metafísico "continuo espacio-tiempo cuatro-dimensional curvo.

### **Relatividad.**

“ La teoría de la relatividad especial, también llamada teoría de la relatividad restringida, publicada por Albert Einstein en 1905, describe la física del movimiento en el marco de un espacio-tiempo plano, describe correctamente el movimiento de los cuerpos incluso a grandes velocidades y sus interacciones electromagnéticas y se usa básicamente para estudiar sistemas de referencia inerciales. Estos conceptos fueron presentados anteriormente por Poincaré y Lorentz, que son considerados como originadores de la teoría. Si bien la teoría resolvía un buen número de problemas del electromagnetismo y daba una explicación del experimento de Michelson-Morley, esta teoría no proporciona una descripción relativista del campo gravitatorio.

Tras la publicación del artículo de Einstein, la nueva teoría de la relatividad especial fue aceptada en unos pocos años por la práctica totalidad de los físicos y los matemáticos, de hecho personas como Poincaré o Lorentz habían estado muy cerca de llegar al mismo resultado que Einstein. La forma geométrica definitiva de la teoría se debe a Hermann Minkowski, antiguo profesor de Einstein en la Politécnica de Zürich; acuñó el término "espacio-tiempo" (*Raumzeit*) y le dio la forma matemática adecuada. El espacio-tiempo de Minkowski es una variedad tetradimensional en la que se entrelazaban de una manera insoluble las tres dimensiones espaciales y el tiempo. En este espacio-tiempo de Minkowski, el movimiento de una partícula se representa mediante su línea de universo (*Weltlinie*), una curva cuyos puntos vienen determinados por cuatro variables distintas: las tres dimensiones espaciales y el tiempo (El nuevo esquema de Minkowski obligó a reinterpretar los conceptos de la métrica existentes hasta entonces. El concepto

---

<sup>56</sup> Tendencias Científicas. [http://www.tendencias21.net/Nuestro-Universo-tendria-seis-dimensiones-ocultas\\_a750.html](http://www.tendencias21.net/Nuestro-Universo-tendria-seis-dimensiones-ocultas_a750.html)

tridimensional de punto fue sustituido por el de evento. La magnitud de distancia se reemplaza por la magnitud de intervalo.

La relatividad general fue publicada por Einstein en 1915, y fue presentada como conferencia en la Academia de Ciencias Prusiana el 25 de noviembre. La teoría generaliza el principio de relatividad de Einstein para un observador arbitrario. Esto implica que las ecuaciones de la teoría deben tener una forma de covariancia más general que la covariancia de Lorentz usada en la teoría de la relatividad especial. Además de esto, la teoría de la relatividad general propone que la propia geometría del espacio-tiempo se ve afectada por la presencia de materia, de lo cual resulta una teoría relativista del campo gravitatorio. De hecho la teoría de la relatividad general predice que el espacio-tiempo no será plano en presencia de materia y que la curvatura del espacio-tiempo será percibida como un campo gravitatorio.<sup>57</sup>

## Relación de indeterminación de Heisenberg.

En mecánica cuántica, la relación de indeterminación de Heisenberg o principio de incertidumbre establece la imposibilidad de que determinados pares de magnitudes físicas sean conocidas con precisión arbitraria. Sucintamente, afirma que no se puede determinar, en términos de la física cuántica, simultáneamente y con precisión arbitraria, ciertos pares de variables físicas, como son, por ejemplo, la posición y el momento lineal (cantidad de movimiento) de un objeto dado. En otras palabras, cuanto mayor certeza se busca en determinar la posición de una partícula, menos se conoce su cantidad de movimiento lineal y, por tanto, su velocidad. Este principio fue enunciado por Werner Heisenberg en 1927.

El principio de indeterminación no tiene un análogo clásico y define una de las diferencias fundamentales entre física clásica y física cuántica. Desde un punto de vista lógico es una consecuencia de axiomas corrientes de la mecánica cuántica y por tanto estrictamente se deduce de los mismos.

La explicación "divulgativa" tradicional del principio de incertidumbre afirma que las variables dinámicas como posición, momento angular, momento lineal, etc. se definen de manera *operacional*, esto es, en términos relativos al procedimiento experimental por medio del cual son medidas: la posición se definirá con respecto a un sistema de referencia determinado, definiendo el instrumento de medida empleado y el modo en que tal instrumento se usa (por ejemplo, midiendo con una regla la distancia que hay de tal punto a la referencia).

Sin embargo, cuando se examinan los procedimientos experimentales por medio de los cuales podrían medirse tales variables en microfísica, resulta que la medida siempre acabará perturbando el propio sistema de medición. En efecto, si por ejemplo pensamos en lo que sería la medida de la posición y velocidad de un electrón, para realizar la medida (para poder "ver" de algún modo el electrón) es necesario que un fotón de luz choque con el electrón, con lo cual está modificando su posición y velocidad; es decir, por el mismo hecho de realizar la medida, el experimentador modifica los datos de algún modo, introduciendo un error que es imposible de reducir a cero, por muy perfectos que sean nuestros instrumentos.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Teoría de la Relatividad. [http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_de\\_la\\_relatividad](http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_de_la_relatividad)

<sup>58</sup> Relación de Indeterminación de Heisenberg. [http://es.wikipedia.org/wiki/Relaci%C3%B3n\\_de\\_indeterminaci%C3%B3n\\_de\\_Heisenberg](http://es.wikipedia.org/wiki/Relaci%C3%B3n_de_indeterminaci%C3%B3n_de_Heisenberg)

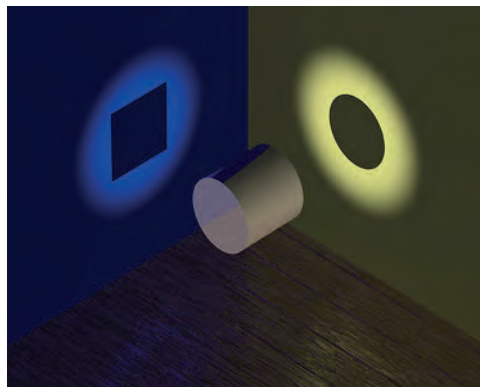
## Mecánica cuántica.

La mecánica cuántica (también conocida como la física cuántica o la teoría cuántica) es una rama de la física que se ocupa de los fenómenos físicos a escalas microscópicas, donde la acción es del orden de la constante de Planck. Su aplicación ha hecho posible el descubrimiento y desarrollo de muchas tecnologías, como por ejemplo los transistores, componentes ampliamente utilizados en casi todos los aparatos que tengan alguna parte funcional electrónica.

La mecánica cuántica describe, en su visión más ortodoxa, cómo en cualquier sistema físico –y por tanto, en todo el universo– existe una diversa multiplicidad de estados, los cuales habiendo sido descritos mediante ecuaciones matemáticas por los físicos, son denominados estados cuánticos. De esta forma la mecánica cuántica puede explicar la existencia del átomo y desvelar los misterios de la estructura atómica, tal como hoy son entendidos; fenómenos que no puede explicar debidamente la física clásica o más propiamente la mecánica clásica.

De forma específica, se considera también mecánica cuántica, a la parte de ella misma que no incorpora la relatividad en su formalismo, tan sólo como añadido mediante la teoría de perturbaciones. La parte de la mecánica cuántica que sí incorpora elementos relativistas de manera formal y con diversos problemas, es la mecánica cuántica relativista o ya, de forma más exacta y potente, la teoría cuántica de campos (que incluye a su vez a la electrodinámica cuántica, cromodinámica cuántica y teoría electrodébil dentro del modelo estándar) y más generalmente, la teoría cuántica de campos en espacio-tiempo curvo. La única interacción que no se ha podido cuantificar ha sido la interacción gravitatoria.<sup>59</sup>

Imagen ilustrativa de la dualidad onda-partícula, en el que se aprecia cómo un mismo fenómeno puede ser percibido de dos modos distintos. Discontinuidad de la co-presencia cuántica.



## Materia oscura.

En astrofísica y cosmología física se denomina materia oscura a la hipotética materia que no emite suficiente radiación electromagnética para ser detectada con los medios técnicos actuales, pero cuya existencia se puede deducir a partir de los efectos gravitacionales que causa en la materia visible, tales como las estrellas o las galaxias, así como en las

---

<sup>59</sup> Mecánica cuántica. [http://es.wikipedia.org/wiki/Mecánica\\_cuántica](http://es.wikipedia.org/wiki/Mecánica_cuántica)

anisotropías del fondo cósmico de microondas presente en el universo. No se debe confundir la materia oscura con la energía oscura.

El componente de materia oscura tiene bastante más masa que el componente "visible" del Universo. En el presente, la densidad de bariones ordinarios y la radiación en el Universo se estima que son equivalentes aproximadamente a un átomo de hidrógeno por metro cúbico de espacio. Sólo aproximadamente el 5% de la densidad de energía total en el Universo (inferido de los efectos gravitacionales) se puede observar directamente. Se estima que en torno al 23% está compuesto de materia oscura. El 72% restante se piensa que consiste de energía oscura, un componente incluso más extraño, distribuido difusamente en el espacio. Alguna materia bariónica difícil de detectar realiza una contribución a la materia oscura, aunque algunos autores defienden que constituye sólo una pequeña porción. Aun así, hay que tener en cuenta que del 5% de materia bariónica estimada (la mitad de ella todavía no se ha detectado) se puede considerar materia oscura bariónica: Todas las estrellas, galaxias y gas observable forman menos de la mitad de los bariones (que se supone debería haber) y se cree que toda esta materia puede estar distribuida en filamentos gaseosos de baja densidad formando una red por todo el universo y en cuyos nodos se encuentran los diversos cúmulos de galaxias. En mayo de 2008, el telescopio XMM-Newton de la agencia espacial europea ha encontrado pruebas de la existencia de dicha red de filamentos.<sup>60</sup>

## **Energía oscura.**

En cosmología física, la energía oscura es una forma de materia o energía que estaría presente en todo el espacio, produciendo una presión que tiende a acelerar la expansión del Universo, resultando en una fuerza gravitacional repulsiva. Considerar la existencia de la energía oscura es la manera más frecuente de explicar las observaciones recientes de que el Universo parece estar en expansión acelerada. En el modelo estándar de la cosmología, la energía oscura aporta casi tres cuartas partes de la masa-energía total del Universo.

Temas relacionados con la energía oscura son la constante cosmológica, una energía de densidad constante que llena el espacio en forma homogénea, la Teoría cuántica de campos y la quintaesencia, como campos dinámicos cuya densidad de energía puede variar en el tiempo y el espacio. De hecho, las contribuciones de los campos escalares que son constantes en el espacio normalmente también se incluyen en la constante cosmológica. Se piensa que la constante cosmológica se origina en la energía del vacío. Los campos escalares que cambian con el espacio son difíciles de distinguir de una constante cosmológica porque los cambios pueden ser extremadamente lentos. Para distinguir entre ambas se necesitan mediciones muy precisas de la expansión del Universo, para ver si la velocidad de expansión cambia con el tiempo. La tasa de expansión está parametrizada por la ecuación de estado. La medición de la ecuación estado de la energía oscura es uno de los mayores retos de investigación actual de la cosmología física.

La consecuencia más directa de la existencia de la energía oscura y la aceleración del Universo es que éste es más antiguo de lo que se creía. Si se calcula la edad del Universo con base en los datos actuales de la constante de Hubble ( $71 \pm 4$  (km/s)/Mp), se obtiene una edad de 10.000 millones de años, menor que la edad de las estrellas más viejas que es posible observar en los cúmulos globulares, lo que crea una paradoja insalvable. Los cosmólogos estiman que la aceleración empezó hace unos 9.000 millones de años. Antes de eso, se pensaba que la expansión estaba ralentizándose, debido a la influencia atractiva de la materia oscura y los bariones. La densidad de materia oscura en un Universo en expansión desaparece más rápidamente que la energía oscura y finalmente domina la energía oscura.

---

<sup>60</sup> Materia oscura. [http://es.wikipedia.org/wiki/Materia\\_oscura](http://es.wikipedia.org/wiki/Materia_oscura)

Específicamente, cuando el volumen del Universo se dobla, la densidad de materia oscura se divide a la mitad pero la densidad de energía oscura casi permanece sin cambios (exactamente es constante en el caso de una constante cosmológica). Teniendo en cuenta la energía oscura, la edad del Universo es de unos 13.700 millones de años (de acuerdo con los datos del satélite WMAP en 2003), lo que resuelve la paradoja de la edad de las estrellas más antiguas. Si la aceleración continúa indefinidamente, el resultado final será que las galaxias exteriores al Supercúmulo de Virgo se moverán más allá del horizonte de sucesos: no volverán a ser visibles, porque su velocidad radial será mayor que la velocidad de la luz. Esta no es una violación de la relatividad especial y el efecto no puede utilizarse para enviar una señal entre ellos. Realmente no hay ninguna manera de definir la "velocidad relativa" en un espacio-tiempo curvado. La velocidad relativa y la velocidad sólo pueden ser definidas con significado pleno en un espacio-tiempo plano o en regiones suficientemente pequeñas (infinitesimales) de espacio-tiempo curvado. A su vez, previene cualquier comunicación entre ellos y el objeto pase sin contactar. La Tierra, la Vía Láctea y el Supercúmulo de Virgo, sin embargo, permanecería virtualmente sin perturbaciones mientras el resto del Universo retrocede. En este escenario, el supercúmulo local finalmente sufriría la muerte caliente, justo como se pensaba para un Universo plano y dominado por la materia, antes de las medidas de la aceleración cósmica.

El fondo de microondas indica que la geometría del Universo es plana, es decir, el Universo tiene la masa justa para que la expansión continúe indeterminadamente. Si el Universo, en vez de plano fuese cerrado, significaría que la atracción gravitatoria de la masa que forma el Universo es mayor que la expansión del Universo, por lo que éste se volvería a contraer (Big Crunch). Sin embargo, al estudiar la masa del Universo se detectó muy pronto que faltaba materia para que el Universo fuese plano. Esta "materia perdida" se denominó materia oscura. Con el descubrimiento de la energía oscura hoy se sabe que el destino del Universo ya no depende de la geometría del mismo, es decir, de la cantidad de masa que hay en él. En un principio la expansión del Universo se frenó debido a la gravedad, pero hace unos 4.000 millones de años la energía oscura sobrepasó al efecto de la fuerza gravitatoria de la materia y comenzó la aceleración de la expansión.

### **Big Rip / Big Crunch. Multiverso.**

El futuro último del Universo depende de la naturaleza exacta de la energía oscura. Si ésta es una constante cosmológica, el futuro del Universo será muy parecido al de un Universo plano. Sin embargo, en algunos modelos de quintaesencia, denominados energía fantasma, la densidad de la energía oscura aumenta con el tiempo, provocando una aceleración exponencial. En algunos modelos extremos la aceleración sería tan rápida que superaría las fuerzas de atracción nucleares y destruiría el Universo en unos 20.000 millones de años, en el llamado Gran Desgarro (Big Rip).

Hay algunas ideas muy especulativas sobre el futuro del Universo. Una sugiere que la energía fantasma causa una expansión divergente, que implicaría que la fuerza efectiva de la energía oscura continúa creciendo hasta que domine al resto de las fuerzas del Universo. Bajo este escenario, la energía oscura finalmente destrozaría todas las estructuras gravitacionalmente acotadas, incluyendo galaxias y sistemas solares y finalmente superaría a las fuerzas eléctrica y nuclear para destrozar a los propios átomos, terminando el Universo en un Big Rip. Por otro lado, la energía oscura puede disiparse con el tiempo o incluso llegar a ser atractiva. Tales incertidumbres abren la posibilidad de que la gravedad todavía pueda conducir al Universo que se contrae a sí mismo en un "Big Crunch". Algunos escenarios, como el modelo cíclico, sugieren que este podía ser el caso. Mientras que estas ideas no están soportadas por las observaciones, no pueden ser excluidas. Las medidas de aceleración son cruciales para determinar el destino final del Universo en la Teoría del Big Bang. <sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Energía oscura. [http://es.wikipedia.org/wiki/Energ%C3%ADa\\_oscura](http://es.wikipedia.org/wiki/Energ%C3%ADa_oscura)



Tras ese supuesto destino final del Universo, asistimos a la posibilidad del Multiverso, posibilidad de existencia de infinitos universos que se generan y se extinguen y vuelven a generarse, con leyes similares a la nuestra o bien con leyes físicas y químicas distintas. Esta nueva acepción de multiverso la trataremos específicamente en capítulo propio en la investigación dedicado a la discontinuidad que plantea ese heteroverso, tanto como posibilidad de eludir la extinción nihilista, cuanto por plantearse para la filosofía, la estética y la ciencia la [S]trucción del Sentido por no poder el Sentido trascender sobre aquellos universos exentos a su mismidad.

### **Agujero negro.**

Un agujero negro u hoyo negro es una región finita del espacio en cuyo interior existe una concentración de masa lo suficientemente elevada para generar un campo gravitatorio tal que ninguna partícula material, ni siquiera la luz, puede escapar de ella. Sin embargo, los agujeros negros pueden ser capaces de emitir radiación, lo cual fue conjeturado por Stephen Hawking en los años 1970..

La hipótesis de que los agujeros negros contienen una entropía y que, además, ésta es finita, requiere para ser consecuente que tales agujeros emitan radiaciones térmicas, lo que al principio parece increíble. La explicación es que la radiación emitida escapa del agujero negro, de una región de la que el observador exterior no conoce más que su masa, su momento angular y su carga eléctrica. Eso significa que son igualmente probables todas las combinaciones o configuraciones de radiaciones de partículas que tengan energía, momento angular y carga eléctrica iguales. Son muchas las posibilidades de entes, si se quiere hasta de los más exóticos, que pueden ser emitidos por un agujero negro, pero ello corresponde a un número reducido de configuraciones.<sup>62</sup>

### **Teoría de cuerdas.**

La teoría de cuerdas es un modelo fundamental de la física que básicamente asume que las partículas materiales aparentemente puntuales son en realidad "estados vibracionales" de un objeto extendido más básico llamado "cuerda" o "filamento". De acuerdo con esta propuesta, un electrón no es un "punto" sin estructura interna y de dimensión cero, sino un amasijo de cuerdas minúsculas que vibran en un espacio-tiempo de más de cuatro dimensiones. Un punto no puede hacer nada más que moverse en un espacio tridimensional. De acuerdo con esta teoría, a nivel "microscópico" se percibiría que el electrón no es en realidad un punto, sino una *cuerda en forma de lazo*. Una cuerda puede hacer algo además de moverse; puede oscilar de diferentes maneras. Si oscila de cierta manera, entonces, *macroscópicamente* veríamos un electrón; pero si oscila de otra manera, entonces veríamos un fotón, o un quark, o cualquier otra partícula del modelo estándar. Esta teoría, ampliada con otras como la de las supercuerdas o la Teoría M, pretende alejarse de la concepción del punto-partícula.

Posteriormente a la introducción de las teorías de cuerdas, se consideró la necesidad y conveniencia de introducir el principio de que la teoría fuera supersimétrica; es decir, que admitiera una simetría abstracta que relacionara fermiones

---

<sup>62</sup> Agujero negro. [http://es.wikipedia.org/wiki/Agujero\\_negro](http://es.wikipedia.org/wiki/Agujero_negro)

y bosones. Actualmente la mayoría de teóricos de cuerdas trabajan en teorías supersimétricas; de ahí que la teoría de cuerdas actualmente se llame teoría de supercuerdas. Esta última teoría es básicamente una teoría de cuerdas supersimétrica; es decir, que es invariante bajo transformaciones de supersimetría.

Actualmente existen cinco teorías de supercuerdas relacionadas con los cinco modos que se conocen de implementar la supersimetría en el modelo de cuerdas. Aunque dicha multiplicidad de teorías desconcertó a los especialistas durante más de una década, el saber convencional actual sugiere que las cinco teorías son casos límites de una teoría única sobre un espacio de 11 dimensiones (las 3 del espacio, 1 temporal y 6 adicionales resabiadas o "compactadas" y 1 que las engloba formando "membranas" de las cuales se podría escapar parte de la gravedad de ellas en forma de "gravitones"). Esta teoría única, llamada teoría M, de la que sólo se conocerían algunos aspectos, fue conjeturada en 1995.<sup>63</sup>

## **Los condensados de Bose-Einstein. Nuevos estados de la materia.**

La mecánica cuántica describe las extrañas reglas de la luz y la materia a escalas atómicas. En este mundo, la materia puede estar en dos lugares al mismo tiempo; los objetos se comportan a la vez como partículas y como ondas (una extraña dualidad descrita por la ecuación de onda de Schrodinger) y nada es seguro: el mundo cuántico funciona a base de probabilidades.

Aunque las reglas cuánticas parecen ir en contra de la intuición, son la base de la realidad macroscópica que experimentamos día a día. Los condensados de Bose-Einstein son objetos curiosos que unen la brecha entre ambos mundos. Obedecen la leyes de lo pequeño aun cuando se acercan a lo grande.

Abajo: Los BECs se forman cuando los átomos en un gas sufren la transición de comportarse como las "bolas de billar voladoras" de la física clásica, a comportarse como una onda gigante de materia.

Los condensados de Bose-Einstein ("BECs" por las siglas en inglés de Bose-Einstein Condensates) no son como los sólidos, los líquidos y los gases sobre los que aprendimos en la escuela. No son vaporosos, ni duros, ni fluidos. En verdad, no hay palabras exactas para describirlos porque vienen de otro mundo -- el mundo de la mecánica cuántica

La mecánica cuántica describe las extrañas reglas de la luz y la materia a escalas atómicas. En este mundo, la materia puede estar en dos lugares al mismo tiempo; los objetos se comportan a la vez como partículas y como ondas (una extraña dualidad descrita por la ecuación de onda de Schrodinger) y nada es seguro: el mundo cuántico funciona a base de probabilidades.

Aunque las reglas cuánticas parecen ir en contra de la intuición, son la base de la realidad macroscópica que experimentamos día a día. Los condensados de Bose-Einstein son objetos curiosos que unen la brecha entre ambos mundos. Obedecen la leyes de lo pequeño aun cuando se acercan a lo grande.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Teoría de cuerdas. [http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_de\\_cuerdas](http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_de_cuerdas)

<sup>64</sup> Condensados Bose-Einstein. Science@Nasa. [http://ciencia.nasa.gov/science-at-nasa/2002/20mar\\_newmatter/](http://ciencia.nasa.gov/science-at-nasa/2002/20mar_newmatter/)

## Bosón de Higgs.

La existencia del bosón de Higgs y del campo de Higgs asociado serían el más simple de varios métodos del Modelo estándar de física de partículas que intentan explicar la razón de la existencia de masa en las partículas elementales. Esta teoría sugiere que un campo impregna todo el espacio, y que las partículas elementales que interactúan con él adquieren masa, mientras que las que no interactúan con él, no la tienen. En particular, dicho mecanismo justifica la enorme masa de los bosones vectoriales W y Z, como también la ausencia de masa de los fotones. Tanto las partículas W y Z, como el fotón son bosones sin masa propia, los primeros muestran una enorme masa porque interactúan fuertemente con el campo de Higgs, y el fotón no muestra ninguna masa porque no interactúa en absoluto con el campo de Higgs.

El mecanismo de Higgs, explica la masa como el resultado de la interacción de las partículas con un campo que permea el vacío, denominado campo de Higgs. Peter Higgs fue en solitario uno de los proponentes de dicho mecanismo. En su versión más sencilla, este mecanismo implica que debe existir una nueva partícula asociada con las vibraciones de dicho campo, el bosón de Higgs.

El modelo estándar quedó finalmente constituido haciendo uso de este mecanismo. En particular, todas las partículas masivas que lo forman interactúan con este campo, y reciben su masa de él.

Hasta la década de 1980 ningún experimento tuvo la energía necesaria para comenzar a buscarlo, dado que la masa que se estimaba que podría tener era demasiado alta (cientos de veces la masa del protón).

El Gran Colisionador de Hadrones (LHC) del CERN en Ginebra, Suiza, inaugurado en 2008, y cuyos experimentos empezaron en 2010, fue construido con el objetivo principal de encontrarlo, probar la existencia del Higgs, y medir sus propiedades, lo que permitiría a los físicos confirmar esta piedra angular de teoría moderna.

El 4 de julio de 2012, [cuando iniciamos la presente investigación] el CERN anunció la observación de una nueva partícula, consistente con el bosón de Higgs.<sup>65</sup>

Estos breves resúmenes extraídos de Wikipedia (provenientes a su vez de publicaciones científicas verificadas) y de publicaciones de Física contemporánea como las que realiza la NASA, muestran el estado actual de la investigación sobre el conocimiento de la discontinuidad en la materia, la energía, los campos gravitatorios, la covariancia en el espacio-tiempo y en la dimensionalidad perceptible e imperceptible, únicamente establecible en teoremas por las matemáticas. Veamos ahora el “comportamiento” de las mismas matemáticas como lenguaje en relación a su discontinuidad inherente (lo que sería la equivalencia a la discontinuidad configurativa de tipo 1), y la discontinuidad en sus modelos de predicción en relación a variables y diferenciales (que equivaldría a la discontinuidad configurativa de tipo 2, en la relación discontinua de la probabilidad matemática respecto al suceso y sus comportamientos, en campos como la meteorología).

---

<sup>65</sup> Bosón de Higgs. [http://es.wikipedia.org/wiki/Bosón\\_de\\_Higgs](http://es.wikipedia.org/wiki/Bosón_de_Higgs)

## 2.1.b. La indecidibilidad en las Matemáticas. Teoría del Caos y discontinuidad.

### Indecidibilidad

“ Cuando en 1931 resolvió finalmente el problema, Gödel era un joven matemático prácticamente desconocido. Su artículo, titulado << Sobre proposiciones formalmente indecibles de los *Principia Mathematica* y sistemas similares. I >> (...) no solo demostraba que en los *Principia Mathematica* podía existir una proposición que al mismo tiempo fuese verdadera e indemostrable –esto es, indecidible -, sino que esto ocurriría, necesariamente, con cualquier sistema axiomático, con cualquier tipo de matemáticas existente ahora o que fuese a existir en el futuro. En contra de las previsiones de todos los especialistas, las matemáticas eran, sin asomo de duda, *incompletas*.

Con sus sencillos razonamientos, Gödel echó por tierra la idea romántica de que las matemáticas eran capaces de representar completamente al mundo, libres de las contradicciones de la filosofía. Su éxito fue tan rotundo, que ya ni siquiera tuvo la necesidad de escribir el proyectado capítulo II de su artículo. Para él, su misión de dinamitero había concluido. Lo más sorprendente era la sencillez con la cual Gödel había logrado su objetivo. Reformulando la antigua paradoja de Epiménides –y, de hecho, el sustrato de todas las paradojas matemáticas-, había hallado un teorema que probaba sus hipótesis. Era éste:

A cada clase  $k$   $w$ -consistente y recursiva de *formulae* corresponden signos de clase  $r$  recursivos, de modo que ni  $\forall$  Gen  $r$  ni Neg ( $\forall$  Gen  $r$ ) pertenecen a Flg ( $k$ ) (donde  $v$  es la variante libre de  $r$ ).

Cuya traducción aproximada sería: <<Toda formulación axiomática de teoría de los números incluye proposiciones indecibles.>> En términos simples, Gödel decía lo siguiente: <<Esta aseveración de teoría de los números no tiene ninguna demostración en el sistema de los *Principia Mathematica* .>> una ampliación posible: <<esta proposición de teoría de los números no tiene ninguna demostración dentro de la teoría de los números.>> Lo cual también puede enunciarse de este modo: <<Esta proposición de la lógica no es demostrable con las leyes de esta misma lógica.>> o incluso, extendiéndola a los vericuetos de la psicología; <<Esta idea sobre mí no puede ser demostrada desde el interior de mí mismo.>>

En resumen, Gödel afirmaba que en cualquier sistema –en cualquier ciencia. En cualquier lengua, en cualquier mente –existen aseveraciones que son ciertas pero que no pueden ser demostradas.”<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Volpi, Jorge. *En busca de Klingsor*. Seix Barral, Barcelona, 1999. p. 88.

En principio, los teoremas de Gödel todavía dejan alguna esperanza: podría ser posible producir un algoritmo general que para una afirmación dada determine si es indecidible o no, permitiendo a los matemáticos evitar completamente los problemas indecidibles. Sin embargo, la respuesta negativa al *Entscheidungsproblem* (problema de decisión) demuestra que no existe tal algoritmo. <sup>67</sup>

La cita previa extraída de una novela de ficción de Jorge Volpi, además de su claridad en la explicación de la paradoja matemática (ajustada a las definiciones en diccionarios científicos), pretende representar el sentido abstracto de las matemáticas a nivel de los teoremas que explican el comportamiento no visible ni actualmente experimentable (y en algunos estados de materia y energía oscura, o dimensiones ocultas, probablemente sean siempre especulativos y demostrables en todo caso únicamente dentro de la formulación matemática, a pesar de que intuizamos las fuerzas de tales existencias), su trabajo con composiciones abstractas, de las que en todo caso, la matemática demuestra su indecidibilidad, su verdad indemostrable. Esta tautología paradójica del sistema matemático, se corresponde con el funcionamiento de la naturaleza y su interpretación mediante las teorías del Caos.

### **Teoría del Caos.**

Teoría del caos es la denominación popular de la rama de las matemáticas, la física y otras ciencias, que trata ciertos tipos de sistemas dinámicos muy sensibles a las variaciones en las condiciones iniciales. Pequeñas variaciones en dichas condiciones iniciales pueden implicar grandes diferencias en el comportamiento futuro; complicando la predicción a largo plazo. Esto sucede aunque estos sistemas son en rigor determinísticos, es decir; su comportamiento puede ser completamente determinado conociendo sus condiciones iniciales.

#### Clasificación

Los sistemas dinámicos se pueden clasificar básicamente en:

- 1 Estables
- 2 Inestables
- 3 Caóticos

Un sistema estable tiende a lo largo del tiempo a un punto, u órbita, según su dimensión (atractor o sumidero). Un sistema inestable se escapa de los atractores. Y un sistema caótico manifiesta los dos comportamientos. Por un lado, existe un atractor por el que el sistema se ve atraído, pero a la vez, hay "fuerzas" que lo alejan de éste. De esa manera, el sistema permanece confinado en una zona de su espacio de estados, pero sin tender a un atractor fijo.

---

<sup>67</sup> Teoremas de la incompletitud de Gödel. [http://es.wikipedia.org/wiki/Teoremas\\_de\\_incompletitud\\_de\\_Gödel](http://es.wikipedia.org/wiki/Teoremas_de_incompletitud_de_Gödel)

Una de las mayores características de un sistema inestable es que tiene una gran dependencia de las condiciones iniciales. De un sistema del que se conocen sus ecuaciones características, y con unas condiciones iniciales fijas, se puede conocer exactamente su evolución en el tiempo. Pero en el caso de los sistemas caóticos, una mínima diferencia en esas condiciones hace que el sistema evolucione de manera totalmente distinta. Ejemplos de tales sistemas incluyen el Sistema Solar, las placas tectónicas, los fluidos en régimen turbulento y los crecimientos de población.

El tiempo atmosférico (no confundir con el clima), además de ser un sistema dinámico, es muy sensible a los cambios en las variables iniciales, es un sistema transitivo y también sus órbitas periódicas son densas, lo que hace del tiempo un sistema apropiado para trabajarlo con matemática caótica. La precisión de las predicciones meteorológicas es relativa, y los porcentajes anunciados tienen poco significado sin una descripción detallada de los criterios empleados para juzgar la exactitud de una predicción.

Al final del siglo XX se ha vuelto común atribuirles una precisión de entre 80 y 85% en plazos de un día. Los modelos numéricos estudiados en la teoría del caos han introducido considerables mejoras en la exactitud de las previsiones meteorológicas en comparación con las predicciones anteriores, realizadas por medio de métodos subjetivos, en especial para periodos superiores a un día. En estos días es posible demostrar la confiabilidad de las predicciones específicas para periodos de hasta cinco días gracias a la densidad entre las orbitas periódicas del sistema, y se han logrado algunos éxitos en la predicción de variaciones anormales de la temperatura y la pluviosidad para periodos de hasta 30 días.

Antes de la aparición de la Teoría del Caos, se pensaba que para que el clima llegara a predecirse con exactitud newtoniana no era más que una cuestión de introducir más y más variables en un ordenador lo suficientemente potente como para procesarlas. Sin embargo, de unas pocas variables de hace tan sólo unas décadas se ha pasado a considerar cientos de miles de variables sin conseguir la predicibilidad esperada. El clima, como sistema caótico, ha de entenderse como un sistema impredecible dentro de un atractor que le confiere cierto orden a través de las estaciones. Sólo sabemos con seguridad que cada año habrá cuatro periodos con unas características climáticas conocidas. No es esperable, conforme a la teoría del caos, que algún día consigamos averiguar con precisión matemática el tiempo que hará al día siguiente. El clima es sensible a pequeñas variaciones en las condiciones iniciales y la determinación de las condiciones iniciales con exactitud está abocado al fracaso a causa del Principio de incertidumbre de Heisenberg.

68

La existencia del Caos en la naturaleza, de su discontinuidad natural, de la aleatoriedad, es indecible en la matemática, “cercanamente” predecible, pero indemostrable, lo que es paradójico a nivel concreto, resulta coherente con la propia discontinuidad de la naturaleza. El propio lenguaje matemático incluye la discontinuidad en sus funciones abstractas (además de otras variables y diferenciales):

Las funciones continuas son de suma importancia en matemática y en distintas aplicaciones. Sin embargo, no todas las funciones son continuas. Puede ocurrir que una función no sea continua en todo su dominio de definición. Si una función no es continua en un punto, se dice que la función tiene una discontinuidad en ese punto y que la función es discontinua. En éste artículo se describe la clasificación de discontinuidades para el caso más simple de funciones de una sola variable real.<sup>69</sup>

---

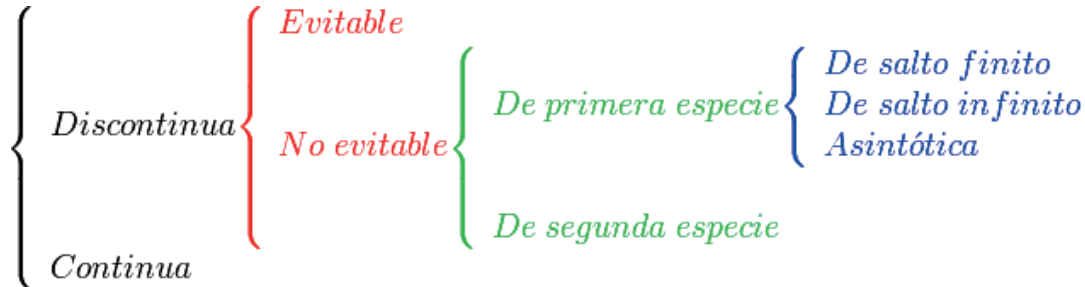
<sup>68</sup> Teoría del Caos. [http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_del\\_caos](http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_del_caos)

La citas desde wikipedia se desarrollan a lo largo de la presente investigación, definiendo su procedencia y especificando correctamente su significado. Aquí son empleadas para referir que tales acepciones pueden ser consideradas parte del conocimiento globalizado y universal.

<sup>69</sup> Clasificación de discontinuidades. [http://es.wikipedia.org/wiki/Clasificaci%C3%B3n\\_de\\_discontinuidades](http://es.wikipedia.org/wiki/Clasificaci%C3%B3n_de_discontinuidades)

## Tipos de discontinuidades

La discontinuidad de una función en un punto puede ser clasificada en:



### 2.1.c A. Zeilinger. Teleportación (co-presencia). DOCUMENTA (13).

Lo experimentable por la Ciencia, tanto en el acelerador de partículas LHC que ha detectado el Bosón de Higgs (que explica como unas partículas obtienen materia y otras no), como en los experimentos de teletransporte de fotones en los que se transfiere la información de una partícula de luz a otra, de una masa cuya información se desplaza instantáneamente a otra, perdiendo la masa original la información que se establece en la masa recipiente convirtiéndose en el original (aspecto relativo a la noción de co-presencia, que aquí se demuestra físicamente, quedando una entidad sin-sentido mientras la receptora incorpora el sentido desde lo real de la primera, como analizaremos en el Cap. 9.4.B.iii). Nos acerca a la discontinuidad en la Naturaleza, y son aquí importantes las reflexiones del físico Anton Zeilinger <sup>70</sup> sobre información y realidad, así como la relación entre el pensamiento

---

<sup>70</sup> **Anton Zeilinger** (Ried/Innkreis, Austria, 20 de mayo de 1945) es un físico teórico y experimental.

Estudió en la Universidad de Viena física y matemáticas. Se doctoró en 1971 con una tesis sobre física de neutrones. Zeilinger ha sido profesor del Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT), de la Universidad Técnica de Múnich, de la Universidad Técnica de Viena, de la Universidad de Innsbruck y el Colegio de Francia de París. Actualmente es director científico del Instituto de Óptica e Información Cuánticas (IQOQI) y decano de la Universidad de Viena. Su equipo fue el primero en comprobar una interferencia cuántica entre macromoléculas. Desde los años noventa investiga las partículas luminosas entrelazadas y su utilización para transmitir información cuántica (el llamado teletransporte o teleporte). Ha hecho grandes contribuciones a la física cuántica, siendo uno de los más importantes el teletransporte de dos fotones de una orilla a la otra del Danubio.

Distinguished visiting positions at Humboldt University in Berlin, Merton College of Oxford University and the Collège de France in Paris. Zeilinger received many awards for his scientific work, among the most recent being the King Faisal Prize (2005), and the first Newton Prize of the IOP (2007). He is a member of six Scientific Academies. Anton Zeilinger is currently Professor of Physics at the University of Vienna and Scientific Director of the Institute of Quantum Optics and Quantum Information of the Austrian Academy of Sciences. Since 2006, Zeilinger is the vice chairman of the board of trustees of the Institute of Science and Technology Austria, an ambitious project initiated by Zeilinger's proposal.

In 2005, Anton Zeilinger was among the "10 people who could change the world", elect by the British newspaper *New*

metafísico y el científico en el análisis de lo diferencial, de lo no determinable, y de la discontinuidad que pondremos en relación a su participación en Documenta 13 (2012):

AZ: Tras años de investigación conseguimos transportar las características de una partícula a otra.

Una partícula de luz del Sol. [...] un fotón a otro que estaba a un metro de distancia. Luego teletransportamos un fotón de un lado al otro del Danubio. [...] aunque hasta ahora para los objetos grandes los efectos cuánticos son tan pequeños que no los vemos, pero existen, claro.

Me gusta decir que hay dos libertades: nuestra libertad y la libertad de la naturaleza. Nosotros somos libres de preguntarle a la naturaleza lo que queramos, pero la naturaleza también tiene la libertad de darnos las respuestas que quiera, sin olvidar que nuestra pregunta limita las posibles respuestas que la naturaleza puede darnos.

estoy convencido de que el mundo es algo abierto, y eso significa que el estado del mundo mañana no está determinado por el estado del mundo hoy.

Hay situaciones sin causa, como la desintegración de una partícula radiactiva. Así funciona el mundo, existe la aleatoriedad. »

No teletransportamos el objeto; sólo la información. Transferimos toda la información del original a un nuevo original. El recipiente estará hecho de materia, y esta materia tiene que estar presente en el receptor; esto es verdad, pero llevará toda la información y no será distinta del original. Y eso nos lleva a la vieja cuestión filosófica: ¿Qué significa la identidad? ¿Cuándo son idénticos dos objetos? Pero mí, como físico, sólo puede haber un criterio concebible. Si algo contiene todas las características del original, entonces es el original.

En este contexto, ¿dónde situaría usted la noción de riesgo?

AZ Ésa es una buena pregunta. También en sentido general. ¿Qué sentido tiene lo que uno hace como físico? ¿Qué significa para uno mismo como persona, para su vida? Tiene consecuencias. Cuando la gente acepta el concepto de coincidencia pura, su visión del mundo se vuelve mucho más abierta. En todo caso estamos a merced de lo impredecible. Lo incertidumbre es la clave de la identidad humana. Muchos poetas han dicho esto una y otra vez. Pero me parece muy curioso que la ciencia llegue a la misma conclusión.<sup>72</sup>

---

*Statesman.*

In 2010 he received the Wolf Prize in Physics. [4][http://es.wikipedia.org/wiki/Anton\\_Zeilinger](http://es.wikipedia.org/wiki/Anton_Zeilinger)

<sup>71</sup> Entrevista. Periódico La Vanguardia. <http://www.lavanguardia.com/lacontra/20121124/54355782552/la-contra-anton-zeilinger.html> 25, Nov 2012.

<sup>72</sup> Entrevista Antón Zeilinger. Memoria digital de Canarias. <http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/atlantica/id/1152/rec/8>





Anton Zeilinger. On Entanglement. dOCUMENTA (13), 2012)

En el siguiente enlace a la página Web de dOCUMENTA, [Links/videoglossary-entanglementfixedsubtitles.mp4](#), podemos ver la explicación de Zeilinger al –entrelazamiento- “fantasmático” en la distancia, entre dos partículas cuánticas, y el cambio de percepción que implica a la concepción científico-material del mundo.

**Escribe Zeilinger:** “ It was a joyful moment when I rediscovered my old notebooks.

I would not have searched for them without the dOCUMENTA (13) notebook publishing project. (...) Albert Einstein called entanglement “spooky actions at a distance.” He did not like it because to him, it seemed to violate his special theory of relativity. Measurement of one netted particle instantly changes the quantum state of its entangled twin, no matter how far away it may be. This seems to imply action much faster than the speed of light. A better way of looking at it is to realize that quantum states live in an abstract space called configuration space rather than in real space. In contrast to Einstein, Edwin Schrödinger considered entanglement to contain *the essence* of quantum physics. When my experiments with entangled photons began in the early 1990s, there had been just few fundamental experiments confirming their existence and demonstrating their counter-intuitiveness. But nobody then had any idea that all this would be brought to fruition in the emergent quantum-information technology. Most interestingly, the early 1990s was the time when the first ideas emerged to apply entanglement to new procedures in communication and computation. The keywords today are quantum computation, quantum communication, quantum cryptography, quantum cloning, quantum teleportation, and so on.

[...] In that notebook there is also a scheme for testing quantum entanglement for three photons in so called GHZ states. The story is that with Danny Greenberger and Mike Horne, I had proposed that three-photon states lead to be a novel, very striking test of the ideas of locality and realism in quantum mechanics. Apparently, in 1993, I had already been making detailed plans about how to do the experiment. It was then carried out in 1998.

(...) Today, all these concepts –quantum teleportation, entanglement swapping, GHZ entanglement, and multiport devices– play an important role in various quantum communication and quantum computation schemes that many people believe will lead to a new information technology of the future. “<sup>73</sup>

Podemos ver una explicación más detallada del experimento de A. Zeilinger con partículas y fotones cuánticos en el siguiente enlace: [Links/28235005\\_mp4\\_h264\\_aac.mov](Links/28235005_mp4_h264_aac.mov)

Escribe Chus Martínez, en la relación de los fenómenos cuánticos con la investigación artística que emplaza la participación de Zeilinger en dOCUMENTA (13):

*“ Artistic research” names the effort, a force, a movement, rather than a method. When I speak of artistic research, I am not speaking of the exhaustive research undertaken by artists before making a work. Nor should one confuse artistic research with contemporary art’s proximity to the social sciences and their methods. Instead, the term has been coined to alert us to the Fact that art is also a quantum phenomenon – a principle of indetermination and complementarity that is operative in aesthetics as well as in social sciences and philosophy. Art acts according to at least two staples of quantum physics: it alters what it observes, and accepts that reality is compound, just like the seemingly incommensurable insight that Light consist of particles as well as waves.”<sup>74</sup>*

Esta descripción de la realidad compuesta, acorde a los movimientos de fuerzas y común tanto a la investigación científica como a la artística, será una de las claves fundamentales en la relación del objeto artístico en el proyecto que le coparticipa con la discontinuidad de otras entidades, la discontinuidad artística con el Sin-sentido, que proponemos, en base al análisis del Multiverso Que actualmente se investiga y que desarrollaremos en  
NON-REPRESENTACIÓN / UNIVERSO Y HETEROVERSO.  
POSIBILIDAD EXISTENCIAL DE LO PARTICULAR.

---

<sup>73</sup> Zeilinger, Antón. Introduction. The Book of the Books. Documenta (13) Alemania 2012. p. 496.

<sup>74</sup> Martínez, Chus. Unexpress the Expressible. The Book of the Books, Documenta (13). Alemania 2012. p. 495.

## La discontinuidad en las Ciencias Sociales.

### 2.1.d Antropología. Lo Crudo y lo Cocido, la discontinuidad entre Naturaleza y Cultura en C.L. Strauss.

La polaridad entre continuidad y discontinuidad cultural la estructura Claude Lèvi Strauss en su – Antropología estructural- (1958), y a lo largo de toda su obra, una discontinuidad de la cultura occidental ante la naturaleza humana primitiva, de la cultura como sistema etnológico en contraposición a lo antropológico como ciencia, y una discontinuidad de la interpretación sincrónica de la Historia frente a la diacronía que planteara el postestructuralismo, como hemos podido ver en M. Foucault (Capítulo 1.1).

La importancia de esta polarización radica en el replanteamiento de las estructuras del análisis científico antropológico, un orden de discontinuidades que, más allá de su paralelismo con las discontinuidades configurativas, como veremos a continuación, emplaza a la antropología a un cambio de signo, de las potencias en continuidad del orden natural, a la discontinuidad de la interpretación antropológica y la discontinuidad inherente a tales potencias. Esta transformación en la antropología moderna, establece, en la relación primordial desde las ciencias del hombre al signo cultural y al facto natural, un reconocimiento de la relatividad del análisis antropológico frente a las fuerzas o potencias naturales, que nos llevará a la concepción de lo Crudo y lo Cocido en relación a la neutralidad del Sentido (CAPITULO I.3. EL SENTIDO. Positivismo, Negatividad y Sentido Neutro.):

“En el trabajo de Lévi-Strauss, hay que reconocer que el respeto de la estructuralidad, de la originalidad interna de la estructura, obliga a neutralizar el tiempo y la historia. Por ejemplo, la aparición de una nueva estructura, de un sistema original, se produce siempre -y es esa la condición misma de su especificidad estructural- por medio de una ruptura con su pasado, su origen y su causa. Así, no se puede describir la propiedad de la organización estructural a no ser dejando de tener en cuenta, en el momento mismo de esa descripción, sus condiciones pasadas: omitiendo plantear el problema del paso de una estructura a otra, poniendo entre paréntesis la historia. En ese momento «estructuralista», los conceptos de azar y de discontinuidad son indispensables.”<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Derrida, Jacques. La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. Conferencia pronunciada en el College internacional de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore) sobre «Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre», el 21 de octubre de 1966. Traducción de Patricio Peñalver en *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989. Edición digital de *Derrida en castellano*. [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/estructura\\_signo\\_juego.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/estructura_signo_juego.htm)

Esta neutralización, de la etimología cultural antropológica a la discontinuidad fáctica de la historia y la naturaleza, el reconocimiento básico del hecho acultural, nos permitirá a su vez reinterpretar la heteronomía antropológica con el Sentido, y plantear una relación del objeto artístico como estructura simbólica, en un movimiento coparticipativo dentro de un proyecto que lo disponga, desde su producción de Sentido, con las realidades Sin-sentido, un Sentido no antropocéntrico.

En un análisis reciente de la discontinuidad de Lèvi-Strauss aplicativo a este campo, citamos al antropólogo y lingüista mejicano, Raymundo Mier:

“Lèvi-Strauss recoge de la fenomenología la imagen de un primer y fundamental dualismo de la experiencia, que se suscita en esta experiencia mítica: la experiencia que se abisma en el ámbito de lo continuo, en el que se funden las percepciones –del mundo y de sí mismo-, las emociones, los afectos; y la experiencia que emerge del orden discontinuo, introducido por la instauración del régimen simbólico. Merleau-Ponty dio de esa esfera de la continuidad vivida una descripción extraordinariamente vívida: Lo vivido se desdobra implícitamente en este encuentro con la continuidad que se separa del régimen de lo discontinuo, en un orden de determinación cualitativamente distinto al que proviene del vuelco reflexivo del mito sobre sí.

La experiencia exhibe este dualismo: experiencia de la continuidad y de la discontinuidad. Pero este dualismo, como señala Merleau-Ponty apunta a una fractura de la noción de verdad y, con ella, de la noción misma de sentido. La significación de los signos parece fracturarse, inscribir en su material las reminiscencias de estos dos universos inconmensurables entre sí. En este punto de bifurcación cualitativa de la significación es donde Lèvi-Strauss parece situar el ritual. El ritual sería una tentativa, a su vez simbólica, para afrontar la ansiedad surgida de un conflicto originario de experiencias: la discontinuidad engendrada por el régimen de las categorías y la experiencia de continuidad construida por el sujeto en virtud de su enfrentamiento con el orden denso del espacio de los fenómenos naturales. El ritual surgiría de una pretensión de postergar la irrupción de la discontinuidad mítica, de introducir una demora particular en la implantación del orden mítico para atenuar la profunda tensión que emerge de la inconsistencia interna ya sea de las categorías o ya sea de su fracaso para admitir la determinación de la naturaleza.

(...) La experiencia de discontinuidad parecería disgregarse: habría a su vez una *discontinuidad* entre la discontinuidad simbólica y la experiencia de discontinuidad, de la misma manera que habría una *discontinuidad* entre la experiencia de continuidad y la tentativa ritual de restauración de la continuidad. Esta proliferación de las discontinuidades parece más que un juego de palabras y apunta a una dinámica particular de la fragmentación de la experiencia y la diversificación de los regímenes simbólicos. <sup>76</sup>

El doble juego, por una parte entre la continuidad de los hechos naturales y la tentativa de restaurar ritualmente esa continuidad inaprehensible, que dio origen a la discontinuidad en la Antropología de Lévi-Strauss, y de otro lado la experiencia, así mismo discontinua, de ésta discontinuidad (entre continuidades) con la discontinuidad simbólica, podríamos convalidarlas con la discontinuidad configurativa 1: la discontinuidad entre una supuesta continuidad de hechos y el deseo de

---

<sup>76</sup> Mier, Raymundo. Tiempos rituales y experiencia estética. Publicado en –Procesos de escenificación y contextos rituales-. Editorial Plaza y Valdés y la Universidad Iberoamericana. México 1996. pp. 85, 86.

manifestarlos como continuos, es decir, la discontinuidad inherente de la Naturaleza con la discontinuidad de la etnología de lo natural, la discontinuidad entre Naturaleza e Historia (y de la propia discontinuidad configurativa 1 de la Historia como relato <sup>77</sup>); -y la discontinuidad configurativa 2: de la experiencia de estas discontinuidades anteriores con la discontinuidad simbólica (y sus estrategias como dirían Adorno o Menke).

En todo caso, desde estas discontinuidades configurativas entre naturaleza y cultura con la discontinuidad simbólica, nos interesa, como decíamos al principio, la fractura de la noción de verdad y con ella de la noción misma de sentido, que apuntaba Marleau-Ponty, una ruptura con las estrategias del sentido que desean emplazar desde ellas la verdad del Sentido y de lo natural, y que nos llevará a las experiencias actuales del proyecto artístico y su discontinuidad artística con el Sin-sentido de los hechos naturales, no dispuestos siguiendo al Sentido antropológico o etnológico, sino coparticipando desde su Sin-sentido con nuestra producción de Sentido.

En este resumen aplicativo a nuestra investigación, como estado de la cuestión del concepto de discontinuidad en la antropología actual desde C. Lévi-Strauss.

Nos detenemos aquí con una cita del autor:

“ 1. El problema de las discontinuidades culturales ante la etnografía y la historia.

Fue en siglo XVI cuando el problema de las discontinuidades culturales se planteó a la conciencia occidental de manera súbita y dramática, con el descubrimiento del Nuevo Mundo. Pero en aquella época se reduce a una alternativa bastante sencilla: o bien los indígenas americanos son hombres, y deben integrarse de grado o por fuerza a la civilización cristiana, o bien puede discutírseles su humanidad, con lo que participarían de la condición animal. Hay pues que esperar el siglo XVIII para que el problema sea planteado en términos verdaderamente históricos y sociológicos (...) según el pensamiento más moderno y matizado de Rousseau, y haya que distinguir entre un estado de naturaleza, cuya noción es puramente teórica, y una condición de la humanidad todavía ilustrada en nuestros días por los pueblos salvajes, que representaría una especie de equilibrio óptimo entre el hombre y la naturaleza (...)

Todo lo que es cierto de las culturas lo es también en el plano de las razas, sin que pueda establecerse (en razón de los distintos órdenes) en un sentido análogo a la nuestra, es decir cuyo desarrollo estuviese dotado para nosotros de significación. En tanto las otras culturas nos aparecerían estacionarias, no necesariamente por serlo sino porque su línea de desenvolvimiento no significa nada para nosotros, no es medible en los términos del sistema de referencia que utilizamos. “ <sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> A propósito de esta interrogación surge el cuestionamiento de la historia como discurso explicativo del pasado. Lévi-Strauss afirma: “La Historia es un conjunto discontinuo formado de dominios de historia, cada uno de los cuales es definido por una frecuencia propia, y por una codificación diferencial del antes y del después”. De este modo, se considera utópica y contradictoria la concepción del devenir histórico que remite a un desarrollo continuo. Tani, Ruben, *La Teoría Antropológica: De Lévi-Strauss y Malinowski a Foucault*. A propósito de los conceptos de *episteme*, *observación e interpretación*. [http://letrasuruguay.espaciolatino.com/tani/la\\_teoría\\_antropologica.htm](http://letrasuruguay.espaciolatino.com/tani/la_teoría_antropologica.htm)

<sup>78</sup> Lévi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural*. Mito, sociedad, humanidades. Capítulo XVII. Las discontinuidades culturales y el desarrollo económico y social. Siglo veintiuno editores. México. 1979. pp. 294, 319.

## 2.1.e Discontinuidad en la psicología social.

Referimos la definición de discontinuidad en el campo de la sociología según la epistemología de la psicología social:

En psicología social se entiende que la discontinuidad en los procesos cognitivos individuales sobreviene como consecuencia de la fuerte influencia del elemento social sobre dichos procesos. Es decir, se observa que los procesos cognitivos de los individuos son muy significativamente transformados bajo el influjo de la participación de estos individuos en las agrupaciones y colectivos que configuran una sociedad.

Este efecto de discontinuidad de lo individual hacia lo social es aludido tanto en los últimos avances en Cognición Social como en Teoría de la Identidad Social.

Cognición Social y discontinuidad.

“ Operario y Fiske (1999) introducen el concepto de discontinuidad con el fin de establecer una relación explicativa entre los procesos grupales (de la sociología y antropología cultural) y los cognitivos individuales (de la psicología básica cognitiva), salvando una radical segregación tradicional que los situaba en polos diametralmente opuestos e inconexos. A continuación se exponen dos resultados de la investigación, que revelan discontinuidad o modificaciones en los procesos cognitivos individuales en función de las pertenencias grupales:

Por un lado, se observa que los *procesos cognitivos deliberados* se hallan orientados por propósitos, razones y exigencias que evidencian el gran influjo del contexto socio-cultural.

Por otro lado, cuando los individuos realizan inferencias espontáneas, configurando *procesos cognitivos automáticos*, en los cuales no existe esfuerzo de deliberación, la investigación transcultural puede definir patrones para dichos procesos en función del contexto socio-cultural. Por ejemplo, se observa que las personas pertenecientes a culturas individualistas, de manera espontánea, suelen explicar las conductas ajenas en base a los rasgos individuales de sus sujetos, mientras que aquellas pertenecientes a culturas colectivistas lo hacen en base al contexto y las circunstancias.

Discontinuidad en la identidad.

Turner (1999) vincula íntimamente la Teoría de la Identidad Social con la conducta de grupo. La investigación psicosocial apunta a que, en general, la tendencia es que el individuo pondera su identidad social por encima de la individual, generándose, en caso de conflicto, discontinuidad en la última. Un ejemplo de este tipo de discontinuidad se hallaría en una ruptura de lazos afectivos en una familia por la pertenencia de sus miembros a distintos bandos armados durante una guerra civil. Según esta teoría el individuo se identifica con determinados grupos sociales para reafirmar su sentimiento de pertenencia y autoestima social. Por ejemplo, su afiliación a un partido político. No obstante, el individuo también se autodefine en rasgos que se limitan al ámbito de su idiosincrasia más personal. Por ejemplo, sus sentimientos amorosos. “ 79

---

<sup>79</sup> Discontinuidad. Psicología Social. Tajfel, Henri; Turner, John «An Integrative Theory of Intergroup Conflict». En Austin, William G.; Worchel, Stephen. *The Social Psychology of Intergroup Relations*. Monterey, CA: Brooks-Cole. 1999. pp. 94–109.

## 2. 2 La discontinuidad en otros campos de la expresión estética: Música, Arquitectura, Cinematografía.

*The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time.*

dOCUMENTA (13)

*What truly betrays music and diverts or perverts the movement of its modern history is the extent to which it is indexed to a mode of signification and not to a mode of sensibility. Or else the extent to which a signification overlays and captures a sensibility. Then resonance -and dissonance- in an interminable and unfigurable law that had given music and/or its representation [...] its new vitality is found to be transposed [...] into a signifying imposition that, in order to come to an end, can allow nothing to be resonant or dissonant, since there is no more room for anything but utterance and persuasion of a sense through a form supposed to constitute the adequate expression of this sense itself regarded as content.*

Jean-Luc Nancy, 'À l'écoute'.

De esa danza frenética que ha perdurado largo tiempo, de la Historia y del trabajo, y del Arte con esos trabajos, con la producción, dOCUMENTA (13) nos propone un cambio del paradigma expositivo desplegable a partir de una nueva concepción del proyecto artístico: "This vision is shared with, and recognizes, the shapes and practices of knowing of all the animate and inanimate makers of the World, including people. Artistic research and forms of imagination that explore commitment, matter, things, embodiment, and active living in connection with, yet not subordinated to, theory. *dOCUMENTA (13) is driven by a holistic and non-logocentric vision that is skeptical of the persisting belief in economic growth.* " <sup>80</sup>

Según esta integración holística, no vamos a referir a la Música, la Cinematografía, o a la Arquitectura como organismos separados de la estética, sino como partes integrales del Proyecto Artístico Contemporáneo. Es decir, no detallaremos el análisis de los ordenes de discontinuidades configurativas correspondientes a cada campo de la expresión, que nos devolvería a la discontinuidad técnica entre cada sistema y a las diferencias de su consideración en cuanto a su capacidad de producción sensible, de su condición artística. Cada estructura de la producción sensible tiene su

---

En Morales, J.F., Psicología Social y Educación En A. Gómez, E. Gaviria e I. Fernández Psicología Social, Madrid, Sanz y Torres 2006. pp. 1-32.

<sup>80</sup> Christov-Bakargiev, Carolyn. dOCUMENTA (13). The Guidebook. 2012. p. 2

epistemología y requeriría una investigación exhaustiva particular. El estudio desde el campo expandido del Arte nos conduce no a las discontinuidades estilísticas entre las formas de expresión, sino a su discontinuidad en relación a lo no expresable, los movimientos que desde cada uno de esos ámbitos se produce hacia la operatividad de sus fuerzas con la discontinuidad de su Sentido.

## **2. 2. A.i. La música y el hecho sonoro. Carl Dalhaus, John Cage.**

Comenzando por el sistema más abstracto de la expresión, la música, introduciremos al estado de la cuestión la referencia de continuidad / discontinuidad que establece la Doctora en Filosofía Yolanda Espiña sobre la teoría estética musicológica de Carl Dalhaus, para reconsiderar ésta idea de discontinuidad, desde la música como objeto artístico y su fenoménica, a la quiebra de John Cage entre la fenomenología y la transitividad como discontinuidades del sentido sonoro, con la discontinuidad al Sentido mismo, entre expresión y conocimiento, entre alteridad y aleatoriedad, entre significado y Sentido:

“(…) de modo natural surgen dos (por lo menos) dimensiones de alcance dialéctico, que nos van a dar también el marco adecuado para encuadrar la noción de estética musical en Carl Dahlhaus en la extensión y profundidad que él mismo sugiere, y para ello voy a centrarme en dos puntos concretos que apuntan a la importancia de la perspectiva continuidad/ discontinuidad. El primer punto tendrá que ver con el aspecto teórico-contextual de la música en relación a su desenvolvimiento histórico, que muestra ya una de las perspectivas que califican la propuesta de estética musical de Dahlhaus, precisamente bajo la clave hermenéutica propuesta en este ensayo, esto es, continuidad/ discontinuidad. El segundo punto, y a partir del primero, abordará de un modo inmanente al propio fenómeno musical la mencionada dialéctica (continuidad/ discontinuidad). Ambas perspectivas deberán confluir en la formulación del punto de intersección entre relación y alteridad, que presenta en la música un máximo nivel de abstracción.

(…) Una primera formulación de la dialéctica entre continuidad y discontinuidad (o entre historia y sistema). La conciencia histórica se asume (en su función de ser conciencia de sí) como proceso, y por tanto, como la constatación de la facticidad de una continuidad. Pero la continuidad, en tanto que originada, es asumida como pasado, un pasado tanto más originario cuanto más provoca en nosotros la extrañeza: una extrañeza primordial que se asume como discontinuidad.

Podemos integrar, de este modo, la necesidad de Dahlhaus de unir teoría y crítica, siendo esta última el enlace para gestionar la discontinuidad entre teoría y práctica (esto es: entre el fenómeno desde el concepto, y el fenómeno desde su actualidad fáctica).

Una práctica musical que juzga poder renunciar a la teoría y la crítica se asemeja a la intuición”, una otredad que la interpreta de forma similar a la discontinuidad configurativa de Adorno, y que el mismo Adorno planteara en sus tratados sobre estética musical, un objeto discontinuo en sí, cuyo Sentido es discontinuo a las estrategias artísticas que lo reproducen (incluyendo las nociones de ritmo como movimiento), y es desde esta discontinuidad hacia el Logos donde nos interesa salir más allá del



fenómeno y su transitividad, desde la interpretación atraída hacia el sentido a otras consideraciones sobre la discontinuidad en las que sí entre en juego esa relacionalidad entre continuidad/discontinuidad que aquí nos concierne, ver como el movimiento de tal objeto inmanente con otras formulaciones del Sentido que no le correspondan desde nuestra lógica codificativa, una relacionalidad con lo Sin-sentido en el que la música es más que el sonido armónico de los pájaros, o el hecho sonoro del aire y de las especies.

Saliendo de la teoría determinista, entramos en algunos ejercicios de John Cage para abrir, desde la discontinuidad configurativa del objeto *música* y su discursividad (que desplegara desde Satie), su relación conceptual y sensible con el silencio (incluso más allá de la cámara anecoica en la que se percibe el sonido interno del cuerpo humano como receptor-emisor), con el medio, con la mediación, y el aprovechamiento de la discontinuidad de lo sonoro (o lo audible y lo no audible) como puente a su dimensión no sensible:

### John Cage

“La música deja de ser un término o medio privilegiado para designar a una pieza, más bien es un “término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente”. Y es aquí donde entramos de lleno en la propuesta de Cage; a través de las indagaciones del artista estadounidense se abre una serie expandida y finita de posiciones en la práctica musical; desde diversos puntos de partida a través de una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular. Es decir, la práctica del músico ya no se da a través de la definición de un medio dado —sobre su base material o conceptual tradicional— sino que se organiza, a partir de una exploración de la lógica de los materiales mismos y no de un concepto cerrado; abierta y ampliada para no sólo incluir los materiales de la música, sino cuanto hay en el mundo natural y cultural. Esto lleva a Cage a generar su propia versión de lo que se debe de representar, qué objeto teórico generar, desde la invención musical.

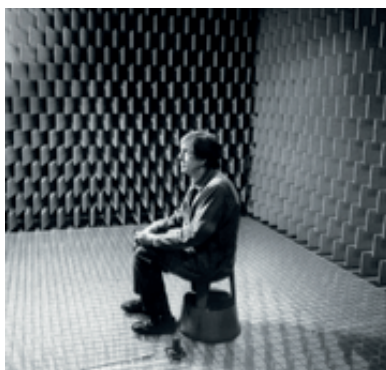
Este procedimiento, esta manera de construir su lógica y acercamiento musical se identifica explícitamente con un principio en el arte contemporáneo denominado por los teóricos como de *collage/montaje*. Este concepto, acuñado por Gregory L. Ulmer, es una operación que incluye cuatro características: “corte; mensaje o materiales formados previamente o existentes; montaje; discontinuidad o heterogeneidad. El collage es la transferencia de materiales de un contexto a otro y el montaje implica la diseminación de estos materiales en un nuevo emplazamiento. En esta operación la *representación* se pone en jaque al momento en que se incorpora un fragmento de cierto referente a otro, se rompe por entero con la ilusión de una representación basada en cierta verdad como correspondencia correcta con cierta forma artística. Cage utiliza de manera explícita esta operación.

La operación *collage/montaje* es el dispositivo por el cual el sistema de representación es sustituido por un sistema de ejemplificación en donde el método de presentar, referido a los materiales que se utilizan, se convierte en un modelo donde sólo se puede saber qué son los materiales por la forma en que se usan. En consecuencia, la producción artística de Cage al parecer no apunta a legitimarse a partir de un determinado ámbito de valores; busca expresarse de cualquier forma que desee.

## La imposibilidad del lenguaje

Roberto Calasso, quien presenció la ejecución de la pieza en el Teatro Lírico de Milán en 1977, relata que fue un “psicodrama galopante, que tenía como objeto tácito las ganas de darle una paliza al ilustre músico”. Además describe a un John Cage solo, arriba de un escenario realizando una lectura de palabras, frases y sílabas a lo largo de dos horas y media. Esta lectura del músico estadounidense logró que el público revelara su odio contra lo extraño, “utilizando todo lo que encontraban a su alrededor como percusión [...] con la añadidura de una violencia explícita que emanaba momento tras momento, [...] en las ganas de golpear a quien de cualquier modo no hubiera podido defenderse”. Mientras la lectura iba progresando la situación en el Lírico se fue desintegrando: la audiencia se encontraba totalmente fuera de control; gritaban, abucheaban y rechiflaban. Sin embargo, Cage se mantuvo imbatible. Al final de la pieza Calasso dice haber presenciado un desarrollo igual a la película del *Ángel exterminador* de Luis Buñuel: “Las puertas estaban abiertas, pero al final nadie había logrado irse [...] Varios cientos de personas habían mirado [...] a aquel hombre sentado en su mesita, los insultos le habían atravesado como una hoja transparente [...] y habían ilustrado a todos lo que profundamente deseaban.”<sup>81</sup>

“La relación conflictiva de Cage con la armonía convencional y las formas a las que esta condicionaba, se agudizó con el tiempo logrando que surja en el músico norteamericano una convicción irrenunciable al respecto del giro radical que debía dársele a la música moderna. La construcción del silencio, el trabajo con el sonido, la incorporación del ruido, una fuerte crítica al antropocentrismo y la posterior entrada del azar abrirán una experiencia sonora desde nuevas e inesperadas formas. En este proceso, para Cage fue imprescindible la introducción de los principios del budismo Zen a su pensamiento: “la necesidad de una tabula rasa presentada bajo la forma de una destrucción del gusto, la memoria y la emoción, con el objeto de poder dejar pasar la experiencia y la consideración de la actividad artística como autoalteración” (Pardo).”<sup>82</sup>



...

---

<sup>81</sup> González Tolosa, David. La crítica a la estética de modernidad. <http://revistareplicante.com/john-cage-1912-1992/>

<sup>82</sup> Abalo, Juan Pablo. “John Cage y la traducción de métodos: aproximaciones a la música moderna.” *Revista Laboratorio* 3 (2010): n. pag. Web. <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/john-cage-y-la-traducion-de-metodos-aproximaciones-a-la-musica-moderna/>

Del vacío del discurso, en una página dejada en blanco (–imaginémosla–), una discontinuidad al texto, a lo sonoro y a lo visual (al modo de las pinturas completamente blancas o completamente negras de Rauschenberg sobre las que “caía toda cosa” que influyeran en las composiciones silenciosas de Cage), de la imposibilidad de la palabra, como discontinuidad configurativa, a esa simultaneidad de “todo lo que acontece”, esa afirmación *continua* de la discontinuidad ... de su crítica al antropocentrismo, de su actividad artística como –autoalteración–; llegamos de forma *no incipiente* a la liberación de todo Sentido, pero no a través de “nuevos modos en su reproducción y generación”. Para desanudar el viejo nexo entre sonido y Sentido, y formular no el “antiarte, la eliminación del sujeto (el objeto, la imagen) hacia la -sustitución- de la intención por el azar, y hacia la búsqueda del silencio” (Susan Sontag); la producción en el Sentido ha de poder articularse en su discontinuidad inmanente desde sí misma hacia la negatividad del Sentido, realizarse y expresarse en esa relación incompleta, y neutralizarse ante los hechos y fuerzas que no le correspondan al no ser figuras del Sentido, participar con ellos en una relación de posibilidad en la que el Arte esté equiparado ante la discontinuidad de otras fuerzas, una relación con lo Sin-sentido en la que puedan manifestarse el Sujeto, los Objetos, sus sentidos e intenciones, y desplegarse con la realidad finita e infinita de lo otro. Desde esa contingencia (buscable, observable, posibilidad construible en una situación), trataremos ahora otras relaciones de la discontinuidad en el hecho sonoro, dejando en suspenso ese choque al sentido de *Empty Words* y el deseo insultante que produjo en el teatro lírico de Milán, que revisaremos con la obra –*Untitled*– de Pierre Huyghe (dOCUMENTA13) y el bloqueo de su interpretación inmediata de acuerdo al Sentido.

Previamente al análisis de la discontinuidad en proyectos artísticos del hecho sonoro, introducimos la definición de discontinuidad en la música en relación a la frecuencia y la duración según la Tesis doctoral de Rocha Iturbide:

“En la teoría cuántica, la partícula fundamental posee al mismo tiempo una cualidad ondulatoria continua y una cualidad de partícula discontinua; es por esto que la llamamos *partonda* (*wavicle*). Esta polaridad paradójica existe también en la música, en donde tenemos el campo de la frecuencia (el aspecto continuo) y el campo de la duración (el aspecto discontinuo).. Por ejemplo, una solución consiste en establecer un continuo entre estados discontinuos y estados continuos para pasar gradualmente de uno al otro, utilizando un elemento homogéneo unificador. La dualidad de estados opuestos, así como las operaciones que aplicamos en su juego dialéctico (como su superposición, o la modulación de uno a otro), han sido siempre los factores intrínsecos de la música en general. A pesar de esto, en la música contemporánea del siglo XX, y sobre todo en la posterior a 1945, ha habido un acercamiento totalmente distinto en relación a la polaridad de diferentes estados musicales; tres elementos nuevos que no existían anteriormente van a intervenir para crear un juego dialéctico de estados opuestos mucho más complejo. Estos elementos son: el concepto de indeterminismo, el elemento de complementariedad, y el del continuo. [...]

« A principios de los años sesenta, los compositores que trabajaron con el continuo; es decir, con elementos sonoros tan cercanos los unos de los otros que su carácter individual desaparece, obtuvieron un resultado que es un flujo de la materia sonora que se desplaza y que se transforma lentamente. El cambio lento y gradual de un estado sonoro a otro representa un continuo, en el cual vamos a introducir un nuevo elemento, el del proceso. Los compositores más importantes que trabajaron con las nociones de continuidad y de proceso fueron György Ligeti, Giacinto Scelsi,

Krzysztof Penderecki y Witold Lutoslawski. Sin embargo, Iannis Xenakis fue el verdadero innovador del concepto de continuo, ya que fue quien finalmente eliminó el sistema de notación de rajas de la música occidental (en el dominio de las frecuencias y el tiempo), y que desarrolló la noción de estado sonoro masivo, e imaginó la transición entre estados masivos de continuidad y estados masivos de discontinuidad...De hecho, la grande diferencia entre Xenakis y sus sucesores de principios de los años sesenta, es que este tuvo la intuición y la inteligencia de realizar transiciones, no siempre lentas y graduales, sino a veces bruscas y drásticas, y además, que utilizó procesos estocásticos similares a aquellos que existen en la naturaleza para determinar el devenir de los sonidos, factor que le dio a su música una cualidad orgánica y elástica (Rocha Iturbide, 1999). “<sup>83</sup>

En palabras de Jean-Luc Nancy que nos introducen a la discontinuidad del Sentido en la música y el arte:

*“Music is the art of the hope for resonance: a sense that does not make sense except because of its resounding in itself. It calls to itself and recalls itself, reminding itself and by itself, each time, of the birth of music, that is to say, the opening of a world in resonance, a world taken away from the arrangements of objects and subjects, brought back to its own amplitude and making sense or else having its truth only in the affirmation that modulates this amplitude”<sup>84</sup>*

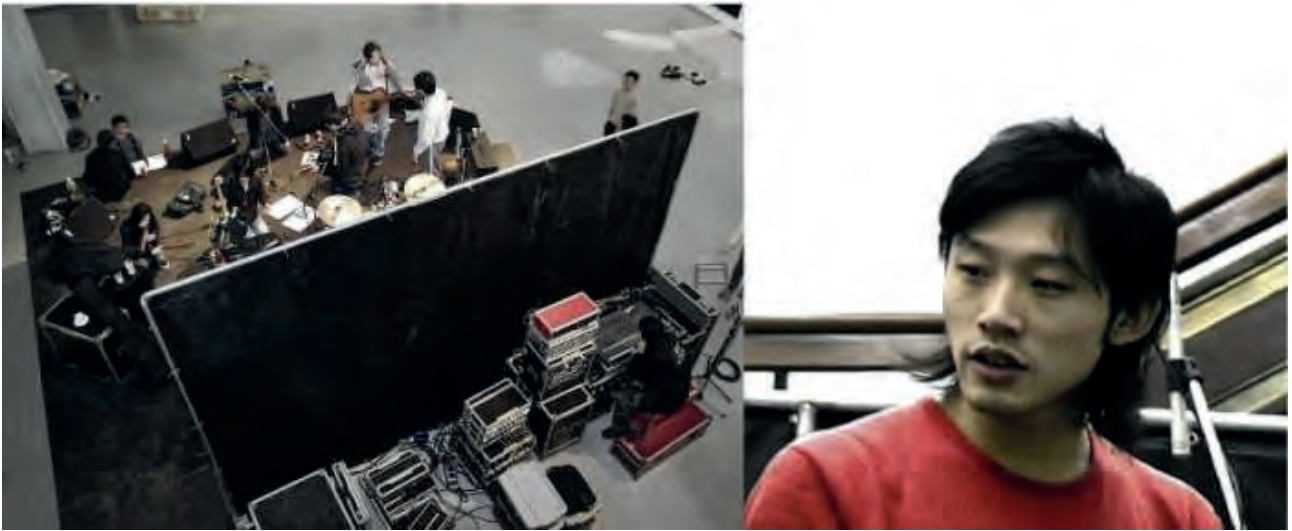
## **2.2. A. ii La Discontinuidad del hecho sonoro al Sentido en el arte contemporáneo.**

Nos detenemos puntualmente en dos ejemplos de la producción contemporánea, la discontinuidad simbólica de la música como factor cultural y la interrupción de su acontecimiento como traductor social, en la obra de Iñaki Garmendia (Ordizia, 1972). Y la discontinuidad del hecho sonoro entre el Sentido del arte contemporáneo y la interpretación perceptiva-significacional de Cevdet Erek (Estambul, 1974), cuya obra en dOCUMENTA (13) analizamos a continuación.

---

<sup>83</sup> Iturbide, Rocha. *“Las técnicas granulares en la síntesis sonora”* Tesis de Doctorado. Universidad de París VIII. Francia. <http://www.artesonoro.net/articulos/Elpoemasinfonico.pdf>

<sup>84</sup> Nancy, Jean-Luc. *Listening (‘À l’écoute’)* Fordham University Press. 2002. p. 35



**Iñaki Garmendia.** *Golpes Kolpe.* Performance, Vídeo. Bienal de Taipéi, 2002.

Iñaki Garmendia contó en la bienal de arte contemporáneo de Taipéi con la colaboración un grupo de música de cinco jóvenes taiwaneses, a los que pidió que interpretasen temas del rock radical vasco, entre otros los de los grupos Zarama y Kortatu. Del álbum publicado en 1988 por éste último toma el título *Kolpez Kolpe* (golpe a golpe). Este vídeo es el testimonio documental de las intensas sesiones que conformaron la experiencia en Taipéi durante siete días, doce horas al día, de este grupo que interpretaron en euskera esta música en la que el lenguaje no era el idioma principal, sino la gestualidad y los modos propios del rock. En el resultado prima la cultura global sobre la identidad nacional; no existe una localización espacial de esta cultura, y la identifica con una mezcla más que con un intercambio. La plataforma ligeramente elevada, dispuesta a modo de escenario por Garmendia, diferencia y singulariza no sólo el espacio, sino también la propia experiencia de traducción en la que la música es usada como un vehículo para que la transmisión del significado sea universal y fluida. En la recepción del espectador juega un gran papel el lenguaje intertextual creado por Garmendia y su particular ritmo de edición; el resultado es la impresión de que somos testigos de un acontecimiento cuyo significado carece de continuidad y queda, por tanto, interrumpido. Así, será el propio espectador el encargado de completar el contenido según sus propias percepciones.<sup>85</sup>

En *Kolpez Kolpe*, Garmendia parte de la discontinuidad que se produce en lo individual respecto a la traducción cultural de lo ideológico social, como señalábamos previamente en la definición de la discontinuidad en la psicología social:

“En psicología social se entiende que la discontinuidad en los procesos cognitivos individuales sobreviene como consecuencia de la fuerte influencia del elemento social sobre dichos procesos. Es decir, se observa que los procesos cognitivos de los individuos son muy significativamente transformados bajo el influjo de la participación de estos individuos en las agrupaciones y colectivos que configuran una sociedad.”

---

<sup>85</sup> Garmendia, Iñaki. *Kolpez Kolpe*. Nexo 5. <http://www.nexo5.com/n/len/0/ent/1607/kolpez-kolpe-inaki-garmendia-sobre-los-denominadores-comunes-de-la-juventud>

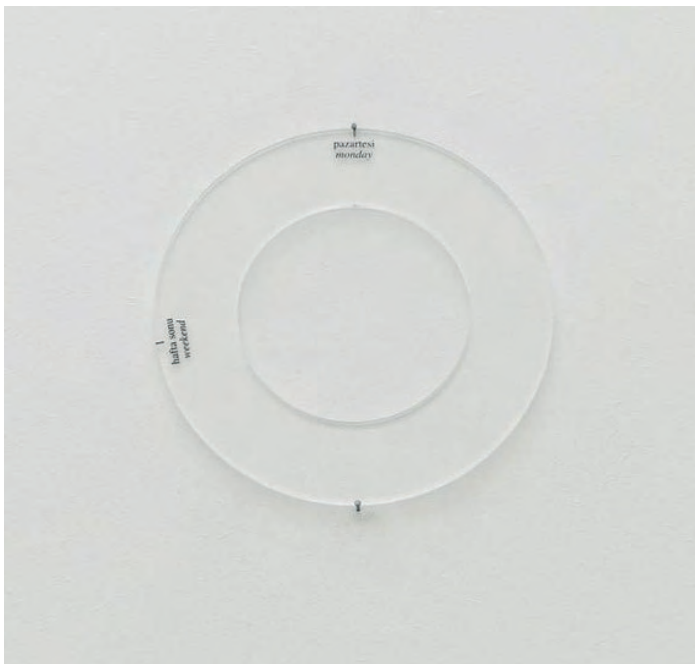
El caso de la construcción simbólica en la cultura política vasca y la afirmación de identidades en la transmisión de grupo, establece en esta obra varios canales de cortocircuito que conviene analizar, en relación a la arquitectura simbólica de representación y escenificación que emplaza Iñaki Garmendia y las discontinuidades que ahí se producen.

Por una parte se presenta al público el canal de la traducción, la discontinuidad que ya hemos referido entre Historia y Cultura, tanto desde la Filosofía como en la Antropología. Aquí el lenguaje universal de la música se distorsiona desde el significado como código, casi todas las versiones musicales pueden transportar y transmitir la mayor parte del sentido original de una canción de acuerdo a una interpretación ajustada, y si la audiencia reconoce el idioma y la gestualidad con el ritmo, es decir, si la escena se representa en un contexto de significación próxima, poder reconocer el significado y evocar, señalando a su vez la aceptación del acontecimiento que representa esa escena. En éste caso Garmendia utiliza la discontinuidad configurativa (tipo 1) entre la forma e identidad del texto (el idioma) con su representación, no solo la interpretación del tema y de su coreografía, sino la escenificación simbólica que intenta reproducir las coordenadas de identificación, la cultura punk en la juventud y los usos del sentido anarquista, manipulados en la construcción de identidades sociales, antitéticas con la ruptura social del punk. No identidad, no cultura. Desde el grado de cierto paralelismo político entre Taiwán y China y entre Euskadi y el Estado Español, se sirve la base sociológica para el señalamiento de afinidades entre -culturas de expresión, deseo de identidad y culturas políticas, deseo de independencia-. El doble juego entre la imposibilidad de la anarquía punk y la negación de identidades, viene a representarse en la intraducibilidad de un signo cultural a otro, lo irreconocible del significante (una banda cantando en euskera ante público internacional que tampoco reconoce el idioma) para el reconocimiento del significado (el deseo de afirmación mediante la música), que se extiende, manifestando las figuras del Deseo en la disonancia.

Por otra parte asistimos a la discontinuidad configurativa de tipo 2, entre la discontinuidad de la representación de un concierto de Rock radical y sus niveles de traducibilidad e identificación, con la discontinuidad de las estrategias simbólicas del Arte. La escena de exhibición del arte contemporáneo en bienales internacionales y el empoderamiento de discurso, la discontinuidad entre la llegada del público al signo y su rotura con el significado, la propia discontinuidad del Arte como sistema ontológico en relación al deseo popular. La autonomía del Arte frente a la soberanía de la música (su puesta en crisis de los discursos mediante su discontinuidad expandida, no concentrada en su ontología sino en la inmanencia transitiva de su universalidad). Los límites configurativos de ambos canales de representación y escenificación, son puestos aquí señalando la frontera entre el Objeto Arte y el objeto música respecto a las estrategias de la producción en el Sentido. Lo que la música suspende, más allá de su abstracción transitiva, es la cosificación de las estructuras simbólicas, pero no solamente de su interpretabilidad como signo, cultural, traducible o sensible, sino su conectividad al Sentido, no ya ideológico, simbólico o artístico y social, más bien se trata de las alteridades, alejadas ahora de su diferencia al sistema y de su diferencia como esencia-intención e intuición, acercadas a la discontinuidad artística donde el objeto funciona en un proyecto de trascendencia del Sentido, que lo sitúa como expresión abierta, incompleta, cuya relación con el contexto y el código

social, cultural y artístico desea ser descrito de otra forma, una audiencia de la independencia del objeto aculturizado, visible en el escenario artístico como comportamiento ante el público, experienciable en su anarquía, y transmisible como potencia. Para ello es necesaria toda la deconstrucción cultural, social y simbólica, y la neutralización del ritmo como interpretación sensible, la ruptura de las identificaciones, incluso musicales o artísticas, para desplegar la naturaleza intraducible a lo indecible, para abrirla a su discontinuidad con otras realidades, donde la música conecta y dónde no conecta, lo no audible, no significativo, pero existente.

Esta discontinuidad inherente entre el Sentido y lo Sin-sentido la traza la música (entendiéndola como lo sonoro y lo no sonoro) en su naturaleza y modo (sus configuraciones). Para atender su noemática, habríamos de trascender a su vez su estructura binaria de sentido y no-sentido, activar su no cosificación simbólica, pero neutralizándola ante otros Sentidos y Sin-sentidos, comportándola en un proyecto que la establezca en su inmanencia y transitividad, pero abierta a otros canales con otros Sin-sentidos post-fácticos que nos relacionen, de forma nueva, sobre el potencial intrínseco de la música y su incosificabilidad con lo no parergonal de todas las fuerzas, cosas, hechos o entidades. Ritmos. De esa discontinuidad artística del hecho sonoro, introducimos aquí el estado de la cuestión de la discontinuidad entre fenomenología de lo sonoro, aprehensión del Sentido y temporalidad en la obra de Cevdet Erek.



*Circular Week Ruler, 2011, laser and black paint on transparent perspex, 12 x 0,3 cm*

En contraposición a la aprehensión fenoménica, Cevdet Erek prueba la lógica instintiva del espectador ante el ritmo en situaciones Site-specifics, donde se relacionan componentes racionales dados como la arquitectura y la línea temporal con los impulsos instintivos. Erek plantea la posibilidad de construcción del ritmo en conexión discontinua a la línea temporal, alterando los conceptos

racionales de medida y regulación institucionalizada del tiempo: “ *What I have been trying to do with Rulers and Rhythm Studies is based on several layers. Firstly, I am interested in creating simple interface(s), which are based on a very familiar tool- the ruler- from everyday life, which may or shall help the viewer or user or owner in visioning temporal relations. In other words; the not-very-clear kind of images or understandings that we have in our thought or inside, of some specific times, years, event, memories and their relations, orders, layerings... To repeat myself: not to show timelines, but propose an aid to construct them. In the Biennial, finally, I had a chance to show all of them (15 rulers) together and in dialogue with other works, and use this togetherness to propose founding relations with other types of time organizations or rhythms, like the natural or political or the musical.*”<sup>86</sup>

Estos marcadores, como reglas alternas del tiempo, se transfieren al espacio expositivo de dOCUMENTA (13) en la experiencia física en el espacio *Room of Rhythms*,



Cevdet Ereğ. *Room of Rhythms*. 2010 – 2012. Different sonic timelines, sound patterns and positionings. Mixed media, and architectural additions. dOCUMENTA (13)

En esta sala de ritmos, Ereğ amplifica mediante diferentes sistemas de sonido lo que él describe como “líneas temporales sónicas” (sonic time lines), empleando el vocabulario de la *minimal dance music*, para sonificar intervalos comunes de tiempo, como los 100 días de Documenta que acontecen cada cinco años u otras fechas de importancia histórica, escalados a simples patrones y modelos de iconos

---

<sup>86</sup> Ereğ, Cevdet. Manifesta Journal. Web. [http://www.manifestajournal.org/blogs/adnany/artist-week-cevdet-erek/Links/dOCUMENTA \(13\) - %2356 - Cevdet Ereğ - Room of Rhythms - 2010--Large 540p.mov](http://www.manifestajournal.org/blogs/adnany/artist-week-cevdet-erek/Links/dOCUMENTA%20(13)%20-%20Cevdet%20Ereğ%20-%20Room%20of%20Rhythms%20-%202010--Large%20540p.mov)



de audio. El desplazamiento del cuerpo por el espacio a través de esos sistemas de sonido recusa a lo visual y lo aurático, estableciendo al cuerpo ante la experiencia física en ideas abstractas. El cambio de los días y de la duración temporal en sistemas que traducen tal transición del tiempo en iconos sonoros, desplaza el rango de lo medible a una escala sin reconocimiento de patrones. Lo que se rompe aquí es la aprehensión fenomenológica de la duración y reconocimiento del tiempo en un orden nuevo en el que el cuerpo actúa como canal de sus instintos; la danza del recorrido marcado por el espacio de un sistema sonoro a otro, la relación con otros fenómenos, como la luz del día y el sol que se filtra por las ventanas hacia los equipos, instalando el sonido apenas perceptible del espacio exterior por un balcón abierto en altura a la calle, o las piezas situadas como reglas de escala silenciosa inscritas en las vetas temporales de los listones de madera del árbol quemado en una parte.



Los fenómenos, las marcas, el ritmo, el cuerpo y el tránsito se descodifican. La entrada al espacio a través de un centro comercial textil de C&A, rompe la cadena de sponsorización o mecenazgo de la institución Arte para establecerse como señal de lo normativo y de la anteposición de nuestra conducta en lo real cotidiano. El mensaje publicitario del Arte se anuncia a la calle en una pantalla LED de gran formato que reproduce en movimiento continuo el slogan: “LAST DECADE DOCUMENTA CHANGES MY LIFE”, a partir del cual establecemos el ritmo con el autor, su propuesta de experiencia y su deseo, para inferir nuestra relación personal, activarla desde nuestro ritmo de visión, atención y percepción y regularla en una sintonía cambiante con los fenómenos, los estados, los objetos, el espacio y nuestra interacción, que trasciende discontinuamente de lo fenoménico a lo intuitivo, de lo

común a lo singular, y desde ese reconocimiento de intuitividad latente al desplazamiento de los signos, las señales y nuestro código para reificar el comportamiento del deseo de significado.

(Vídeo del recorrido por la instalación Room of Rhythms)

<http://www.youtube.com/watch?v=9O0f1mXzFcQ>

Aquí la discontinuidad configurativa 1 de los signos y su interpretación, y la discontinuidad configurativa 2 de lo fenoménico a las estrategias del autor, de nuestras percepciones y del establecimiento del objeto arte; se disonancian ante la discontinuidad artística que transpone el objeto (arte, símbolo, aprehensión) en un proyecto cuyo tiempo es meramente intuitivo, cuya factualidad altera la taxonomía entre formas, duración, conexión y Sentido.

La discontinuidad del hecho sonoro en John Cage ya relatava la tensión entre lo fáctico y la aleatoriedad, entre lo performativo y lo perceptible, entre el arte como sistema simbólico y la codificación antropológica. Erik trasciende la discontinuidad del ritmo del arte al Sentido, mediante la presencia experienciable del Sentido en la discontinuidad artística hacia otra factualidad y temporalidad rítmica con aquello que no es signo, ni siquiera intuición, sino el ritmo de lo sensible neutralizado a lo insensible, un movimiento donde la intuición se encuentre con lo orgánico e inorgánico.

#### **Diego Chamy, Jean Luc Guionnet & Seijiro Murayama. "Why improvised music is so boring".**

Festival, marco del sentido, música al facto de la improvisación, público, performance, email, información subjetiva, contradiscurso, discontinuidad configurativa 2 (de las estructuras de significado a las estrategias de lo artístico), público, opinión dirigida, expresión abierta, canción de acto, reacción pública, youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=xouZZyp6TkU>

En el acto de la no-música, el proyecto que desarrolla el autor argentino Diego Chamy con Jean Luc Guionnet & Seijiro Murayama, asistimos al abordaje de las cadenas conectivas al Sentido, y la apertura de posibilidades con lo Sin-sentido (desde el no-sentido lógico o factual), la transformación de la -música improvisada- como concepto, o en las palabras de Jean-Luc Nancy, la negación de la música como *"imposición significante que, para afirmarse, no puede permitir lo resonante o disonante, pues no hay espacio para nada que no sea aserción y persuasión de sentido a través de una forma que supuestamente constituye la expresión adecuada de ese propio sentido entendido como contenido"*.

Es decir, el intento de sobrepasar el hecho sonoro como contenido de información significativa y transitiva en el lindero del Sentido, nos posiciona en la subjetividad del espectáculo y objetividad del proyecto ante el acto mismo del absurdo, no entendido ni asumible como estructura conceptual ni en la función de la música como signo o experiencia (abstracta o concreta) apropiable.

En el enlace al clip de video de Diego Chamy con Jean Luc Guionnet & Seijiro Murayama, (ver enlace anterior) en su participación en el Festival Internacional del Espacio de Arte Tramway de Glasgow (Escocia), que circula en la Red y que genera un estado de discusión abierta en los ámbitos del

proyecto musical y artístico, la relación intersubjetiva del hecho musical con la performatividad artística trasciende la idea del happening con el público y del contradiscurso como significado dadaísta. Las múltiples rupturas: de la música asumida ya como “improvisada”, en la estructura cerrada y colapsada de su forma. De la performance como actuación en el sentido artístico, de la comunicación dirigida y “traída” hacia dicho Sentido. De la relación e interacción con el público, de su respuesta, del dominio del acto y del empoderamiento del lenguaje. Del absurdo, como alteridad y reconocimiento de la Ipse, tanto musical como antropológica y situacional. De la ruptura en sí misma, del vaciado, del discurso, del mensaje y de la localización de lo no-sentido; dejan en suspenso lo resonante y lo disonante como acto indicativo a lo Sin-sentido.

El Sentido, como potencia en sí misma o fuerza presente, articula siempre su reflejo, su negatividad, positividad y neutralización, e incluso el no-sentido interno que ya comprende. De lo que se trata aquí es del colapso del hecho artístico en su producción de Sentido, no refiriendo la implosión del Sentido, sino la posibilidad de que éste se produzca y se manifieste en cualesquiera de sus intensidades, pero buscando a lo Sin-sentido fuera de la inercia potencial del Sentido mismo.

Esta dificultad se abre al público como comprobante del –itself- (ello mismo, lo que está en sí mismo por sí mismo, Sentido presubjetivo). El –Self- y la –Iipse- se construyen desde el Sentido, y el *itself* llega trazado por todos los significados hechos significante, el sinsentido de ese itself es así un paralaje, una perspectiva móvil desde el Sentido, la subjetividad pública. Para establecer realmente a las producciones del Sentido con el Itself se ha de producir la investigación artística que defina a los hechos y al Self en su aserción desde el Sentido, advertir en qué grado impera y los persuade el Sentido, posibilitando el reordenamiento de los hechos que corresponden al deseo de Sentido con la discontinuidad de aquellos otros hechos o realidades que lleguen a constituirse como Itself.

En el proyecto sonoro y artístico se abre éste *Estado de la Cuestión*, de las discontinuidades configurativas del Sentido con la Posibilidad de la discontinuidad artística de lo Sin-sentido, desplegando los condicionantes del absurdo y la interpretación a la coparticipación sugestiva y post-estructurable con el Itself. La emancipación de lo artístico a través del Itself emancipado. En el Capítulo 9.4 NO-REPRESENTACIÓN, Parte II, ampliaremos este análisis del corte en la representación a través de la liberación de la improvisación en la *Freely improvised music*, que distingue la improvisación Sinsentido de la improvisación de técnica libre en tanto ésta es un rebote o redoblamiento del conocimiento sobre el lenguaje, pero manteniéndose ambas como discontinuidad configurativa desde la improvisación del sujeto estético y sus cortes no-sentido desde la incidencia exterior de lo Sin-sentido.



## 2. 2.B. Arquitectura.

### De lo configurativo a la discontinuidad no-configurativa. De-normatividad.

Porque en esta nueva música nada sucede excepto sonidos: los que están sobre el pentagrama y los que no. Los que no están aparecen en la música escrita como silencio, abriendo así las puertas de la música a los sonidos del ambiente. Esta apertura existe en los campos de la escultura y la arquitectura modernas. Las casas de cristal de Mies van der Rohe reflejan lo que les rodea, presentando al ojo imágenes de nubes, de árboles o de hierba.

(Silencio 8) John Cage

En la Neue Nationalgalerie de Ludwig Mies van der Rohe. Berlín (1965-68), construcción que transforma la arquitectura museológica moderna haciendo transparente el edificio, su escala en relación permeable del interior al exterior y del exterior al interior; entra en juego la función de lo visible y lo experienciable del arte como objeto *reflectante* y *translúcido*.

El espacio abre el objeto a su funcionamiento con la ciudad y los visitantes, lo sitúa en la escala de su medida en proporción al espacio real habitado y procura su estancia ante la luz del día y de la noche. Un espacio cerrado en el que el Arte pueda mostrarse como parque escultórico, resguardado del clima, pero abiertas sus formas y su relacionalidad.

La primera no *caja blanca*, que rompe con la discontinuidad configurativa del objeto arte y su experiencia espacial con la vida y la temporalidad, y con la discontinuidad del significante (objeto arte / contenedor artístico) con el espacio simbólico, ha sido sede de diversas exposiciones en las que las discontinuidades inherentes al objeto artístico se amplifican en su dinámica con el edificio y la

especularidad y difracción de contexto y tiempo.

Referiremos aquí dos ejemplos que experimentamos en la Neue Nationalgalerie directamente, y que indican la discontinuidad configurativa del proyecto arquitectónico como objeto, funcionalista / no-funcionalista, e ideológico en la exposición –*Content*. Rem Koolhaas / OMA. 2004- y la discontinuidad simbólica de la arquitectura visual y temporal en –Douglas Gordon. «5 year drive-by» / «Bootleg (Empire) » 1999-. En primer lugar el concepto de discontinuidad en la arquitectura lo señala Robert Venturi en su ensayo –*Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*- donde indica una clasificación de discontinuidades que incluye –contradicción, yuxtaposición, ambigüedad, “both-and” (ambivalencia) y flexión–inflexión- en relación a ellas dice Venturi:

*“The architect's main work is the organization of a unique whole through conventional parts and the judicious introduction of new parts when the old won't do. Gestalt psychology maintains that context contributes meaning to a part and change in context causes change in meaning. The architect thereby, through the organization of parts, creates meaningful context for them within the whole. Through unconventional organization of conventional parts he is able to create new meanings within the whole. (...)I prefer 'both-and' to 'either-or,' black and white, and sometimes gray, to black or white. A valid architecture evokes many levels of meaning and combinations of focus; its space and its elements become readable and workable in several ways at once.”*<sup>87</sup>

Más allá de las discontinuidades configurativas en los ritmos arquitectónicos o de la concepción de lugar y expresión, nos interesa aquí la condición de proyecto como trasvase del objeto y su función a un nueva posibilidad de significados no convencionalistas.

Elia Zenghelis se refiere a la discontinuidad de R. Koolhaas en su proyecto Exodus: *“reinterpreta la continuidad como una secuencia de separaciones. La totalidad, el drama y la cohesión del muro dependen de la construcción de fragmentos, materiales, fijaciones, diferentes escalas, significados, interrupciones y lo más importante la yuxtaposición de diferencias radicales.”*<sup>88</sup>

Amplía la noción Javier Déniz citando a Rem Koolhaas:

*“La actividad de juventud de Rem Koolhaas como hombre de cine, —y en concreto como guionista— vincula su arquitectura con el cine, en especial con el montaje cinematográfico, esto es, la relación del fragmento frente al todo, la expresión de la complejidad mediante la colisión y la relación entre discontinuidad y continuidad: un mínimo de arquitectura y un máximo de programa”. “Donde no hay nada, todo es posible; donde hay arquitectura ninguna otra cosa puede ocurrir”.*

De ahí que su propuesta para construir sea la no-arquitectura: *“estructura capaz de absorber una serie interminable de significados, de generar densidad, provocar tensión, organizar los espacios intersticiales, promover los filtros, alertar la identidad y estimular lo impreciso”*<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Museum of Modern Art, 1966 (pp. 49-50.)

<sup>88</sup> Zenghelis, Elia, Schaik, Martin, y Mácel, Otakar, «Text and Architecture: Architecture as Text», 260.

<sup>89</sup> Déniz Quemada, Javier. OMA, ESTRATEGIAS PROYECTUALES. 20012. Web: <http://javierdenizquemada.wordpress.com/2012/12/26/oma-estrategias-proyectuales/>



En la exposición –*Content*– de Rem Koolhaas y su estudio OMA (Office for Metropolitan Architecture), asistimos a todo el programa de saturación de contenidos característica de Koolhaas en un contenedor por antonomasia. La Neue Nationalgalerie de Mihes van der Rohe funcionaba aquí como extenso catálogo abierto del estudio y de sus proyectos en una replicación de la situación proyectual, de la generación de intensidades en un contexto con el público que *visita el estudio* entrando en un objeto-proyecto, que se proyecta a su vez en un objeto-arquitectura, y que recibe todo el reflejo de escalas y modelación de la ciudad en las que el Museo contenedor y su proyecto se muestran junto al espectador como el juego constante de una maqueta.

La densidad del material expuesto prolonga la visita hasta la tarde cuando anochece temprano en Berlín y la transparencia del edificio se hace opaca a la oscuridad hasta que se encienden las farolas y las luces de las ventanas y las fachadas de los edificios vecinos y los focos del tráfico por la carretera que lo rodea. La luz artificial del interior se extiende hacia la calle y el cristal perimetral del museo descende su cualidad especular hacia afuera, a la vez que todo el espacio exterior aparece en el interior cuando a ambos lados la luz se iguala, los escenarios se filtran mutuamente. La cortina de cristal del museo transluce, desaparece, toda la planta del edificio se abre al espacio urbano y todos sus contenidos aparecen situados en la misma ciudad, en el mismo suelo, en el espacio iluminado de la noche. Esto mismo podía ocurrir en el interior con la luz diurna, pero es el cambio de conciencia y

perceptividad que sucede con el encendido de la luz nocturna el que lo activa y pronuncia, la “ausencia” de fachada deja de ser invisible y se convierte en fenómeno.

Los visitantes toman conciencia de su relación de figuras en escala ante las maquetas que observan y la dimensión de la ciudad que les rodea. Desde fuera, pueden ser observados como paseantes entre ciudades en miniatura (algunas con ventanillas iluminadas) y objetos reales de gran formato.

La discontinuidad que plantea Koolhaas no es la evidentemente configurativa 1, entre las diferentes formas proyectivas de sus objetos, ni tan solo la discontinuidad configurativa 2, entre esas formas aplicables del objeto y las estrategias de su proyecto. El arquitecto denomina al contenido –*Content*– como objeto, como significante, desinstalando su significado, pero hay un doble juego en el término que podría traducirse por *contento* o *satisfecho*... Es decir, soberano. No solamente autónomo respecto a sus relaciones formales con la utilidad, sino independientemente realizado, no ya para la mera puesta en crisis de los proyectos arquitectónicos, sino como posibilidad del proyecto arquitectónico como facto en la vida. Nuestra situación puede ser escalar respecto a un contexto determinado, y nuestros objetos y factos restringidos a la experiencia funcional o significativa, pero es el deseo de discontinuidad soberana del proyecto el que lo realiza en la forma discontinua de la vida, el que lo satisface.

Esta discontinuidad entre autonomía y soberanía contradice sin embargo el ideal de Koolhaas y su post-arquitectura, entendida como la expansión de la arquitectura neutralizada, pero ante un orden de realidad en el que si entra la consideración del objeto arquitectura como proyecto expansible, lo hace a costa de una imbricación con el poder como entidad no significada, pero programática.

En –Proyecto Tierra / Native Land-<sup>90</sup>, Alhóndiga Bilbao, 2010. Tuve la ocasión, como Responsable de

---

<sup>90</sup> Proyecto Tierra / Native Land. Alhóndiga Bilbao 2010. EXPOSICIÓN: Estudios de arquitectos Ábalos & Sentkiewicz, SANAA, Emilio Puentes. Santiago Cirugeda / Recetas Urbanas. Antropología: Olatz González Abrisketa. Artistas visuales Antoni Muntadas, Lothar Baumgarten, Dario Urzay, Gordon Matta-Clark, José Ramón Amondarain. DISEÑO. Gorka Eizagirre. CINEMATOGRAFÍA: Julio Medem, Isaki Lacuesta, JM Català, Jørgen Leth. Web 2.0: C2+i (Euskadi), IDENSITAT (Cataluña), ICC TOKYO (Japón), RED DE CONCEPTUALISMOS DEL SUR (Argentina, Ecuador). Editoriales independientes y librerías: Belleza Infinita, Anti Liburudenda. Conferenciantes: Artes visuales y crisis de los modelos globales: Yukiko Shikata (NTT - ICC Tokio), Bronac Ferrán (boundary object Brasil, Reino Unido), Alicia Chillida (Directora Artística Proyecto Tierra), Elvira, Dyangani (CAAC, España – África, USA), María Fernanda Cartagena (Red de Conceptualismos del Sur, Latinoamérica). Una mirada transdisciplinar: ECONOMÍA, James Shikwati (founder and Director of Inter Region Economic Network, IREN Kenya), LENGUAS DEL MUNDO, Itziar Idiazabal (Catedrática de Filología Vasca en la UPV/EHU, Coordinadora de la Cátedra UNESCO de Patrimonio Lingüístico Mundial de la UPV-EHU), EDUCACIÓN, Guadalupe Echevarría (Directora de l'École des Beaux-Arts de Burdeos, Comisaria artística), FILOSOFÍA Víctor Gómez Pin (Catedrático de Filosofía en la Universidad Autónoma de Barcelona), BIODIVERSIDAD, Miren Onaindia (Doctora en Ecología, y profesora en la UPV/EHU, dirige la Cátedra UNESCO de Desarrollo Sostenible y Educación Ambiental). NATIVE LAND. Exposición de la Fundación Cartier (París, Francia), en colaboración Kunsthal Charlottenburg (Copenhague, Dinamarca) y Alhóndiga-Bilbao: Raymond Depardon.. Paul Virilio, instalación “Exits”, desarrollada por el estudio de los arquitectos norteamericanos Diller & Scofidio + Renfro. <http://info.elcorreo.com/documentos/2010/programacion.pdf>

Programación del centro, de dirigir y comisariar junto a Alicia Chillida la exposición y actividades del programa de éste proyecto inaugural, en el que entre otros colaboramos con los autores y los estudios de arquitectura de Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / S A N A A <http://www.sanaa.co.jp/>, Santiago Cirugeda, Recetas Urbanas/ Urban Prescriptions <http://www.recetasurbanas.net/index.php>, Ábalos + Sentkiewicz Arquitectos <http://www.abalos-sentkiewicz.com/>, Diller & Scofidio + Renfro <http://www.dsrfny.com/>. Cito esto con la intención de referir la arquitectura y los proyectos aquí desplegados como espacios y escenarios vividos directamente (en su discontinuidad), no meramente a través de una relación formal, posibilitando los aspectos experimentales de la presente investigación.

Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / S A N A A, fueron galardonados ese mismo año con el premio Pritzker por un modelo de arquitectura sensible y reinterpretativa del contexto con la conexión de la escala humana y natural. Los proyectos de S A N A A se presentan en el espacio de relación con el espectador disponiendo sus maquetas junto al mobiliario que diseñan, mesas como soporte y sillas y butacas para los visitantes, instalados con modelos en escala del propio mobiliario y plantas en macetas. Una situación de experiencia relacional y sensibilidad propias de la cultura ZEN, en las que la dimensión del objeto y el espacio humano y vegetal se establecen más allá del sentido armónico de la discontinuidad entre lo artificial y la naturaleza. Una neutralización cultural en la que el objeto arquitectónico, el proyecto, la vida, el estado antropológico de relación y la situación expositiva con el público se presentan como organismos de discontinuidad común, el facto humano y un nuevo orden de experiencia como intermediadores. La discontinuidad configurativa es inmediata aquí entre los elementos y el establecimiento de un discurso. Aparentemente configurarían una estrategia ecológica, ligada a la sostenibilidad y relación con lo no antropocéntrico. La discontinuidad inmanente entre objetos inanimados y vida, animada e inanimada, construye el texto sin forzar la diferencia de sus signos, llevando al relato en el que todos los lenguajes narran y las temporalidades conviven en el desplazamiento de la situación que a partir de esa relación sensorial y perceptiva se genera. Si John Cage citaba a la casa moderna “Las casas de cristal de Mies van der Rohe reflejan lo que les rodea, presentando al ojo imágenes de nubes, de árboles o de hierba”, y a la relación necesaria entre fenómenos, aprehensión, y la trascendencia de lo trascendente a una posibilidad reificable del Sentido con lo Real; S A N A A reseñala la discontinuidad del entramado expositivo como proyecto per sé. La discontinuidad de la arquitectura como funcionalidad respecto al deseo proyectual como política o ideología, manifiesta en este caso una salida a las polaridades entre la autonomía del diseño proyectual arquitectónico (discontinuidad configurativa 1 entre elementos, partes, topología, contexto, yuxtaposición, proyecto y realización), y la soberanía (discontinuidad configurativa 2 entre el proyecto y sus estrategias, sociológicas, climáticas, sostenibles, económicas, políticas, ideológicas, relacionales); de modo que no se produzca la sola constatación del deseo en caso del proyecto autónomo y puesta en crisis del discurso en caso de la soberanía del proyecto, sino una parada natural que establece la discontinuidad artística de éste proyecto, poniendo los enlaces y nodos en una circulación existencial con la alteridad de la Naturaleza. Es decir, no se trata de la interacción entre fenómenos y de la crítica a lo establecido, ni de lo objetual sensible o del factor humano, de



escalas en definitiva; sino del desposicionamiento de niveles del proyecto ante lo fáctico y lo no fáctico, de su objeto ontológico desplegándose en el proyecto a la apertura no transitivamente visual, experiencial, cognoscible y sensible de manera unificadora, sino al facto amplio de las fuerzas en discontinuidad con el orden simbólico.

Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / S A N A A.

Instalación. Proyecto Tierra.

AlhóndigaBilbao. 2010





Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / S A N A A Glass Pavilion, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio (USA).

Las cortinas de cristal de S A N A A instaladas en el Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio (USA) o en el Pabellón Miehies van der Rohe de Barcelona, nos conducen de nuevo a la reflectividad y especularidad del objeto, en este caso a la discontinuidad que analizaremos posteriormente en la obra de Dan Graham. Referimos aquí una entrevista al artista que nos introduce en la cuestión:

*“Metz: Two-Way Mirror Cilinder Inside Cube and a Video Salon is your most visible piece here in New York. What did you see as the relationship between the two parts, the video salon and the two way mirror?”*

*Graham: Heiner Friedrich's original idea was to take one of the spaces downstairs and have a self-enclosed, discrete space, not framed by the city and outside distractions, and definetely a non- museum type of space. Something like a church. A meditational space for the ideal work of art.*

*My idea, obbiously, was the opposite. I needed a public social space, a space that would be quasi-functional. So one aspect of the piece is both a coffe bar and a video salon. Six curators were hired to buy a library archive of videos in the areas of cartoon animation, music, architecture, performance, and artist performance, which would be permanently installed as a library. The piece and the space around it were designed to be a kind of bar or lounge area, a space for openings and social gatherings, and a space for*



Dan Graham. *Rooftop Urban Park Project: Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*. DIA Center of Art. New York.

*performances.*

*Metz: So you really mean for the piece to be used.*

*Graham: Well, it's part of the sections of museums which are the most interesting architecturally; the bookshop, the coffe bar, social lounge area, romantic rendezvous area. It's all to be a part of that.”<sup>91</sup>*

La continuidad y discontinuidad de la función del espacio arte en el contexto público, se refleja en la actividad de la gente en estos lugares, que transparentan su experiencia estética en todo el sistema especular de las pantallas que configuran los actos de la vida con el tiempo de la mirada y de sus tránsitos. Definir un espacio social requiere definir previamente al individuo en el espacio, su imagen, ante sí mismo y con los demás, sus códigos de reconocimiento y de situación. La forma en que los prismas de cristal actúan como pantallas visuales incide primeramente en esa gradación especular y reflectiva, conformándose el *Opsign* que anticipara Deleuze:

*“ There is no need at all to call on a transcendence. In everyday banality, the action-image tend to disappear in favor of pure optical situations, but these reveal connections of a new type, which are no longer sensory-motor and which bring the emancipated senses, into direct relation with time and thought. This is the very*

---

<sup>91</sup> Graham, Dan. Interviewed by Mike Metz. *Two-Way Mirror Power*. The MIT Press (Massachusetts Institute of Technology), Cambridge, Massachusetts (USA). London, England. 1999. P. 189.

*special extensión of the opsign (pure optical image): to make time and thought perceptible, to make them visible and of sound. (...)*<sup>92</sup>

Efectivamente la relación del objeto óptico y del sujeto óptico con el sonido y el ambiente en los “parques” e instalaciones de D. Graham y S A N A A, vienen a emancipar los sentidos a una habitabilidad no coercitiva por la trascendencia, sino en el actuar cotidiano en el espacio común de una perceptividad natural, en el que la imagen-tiempo y la imagen-acción desaparecen (en su hegemonía), el espacio arte se desvanece y resurgen sujeto, objeto, imagen y medio en toda la discontinuidad entre el tiempo y el pensamiento.

La autonomía del arte distancia al público del sentido del objeto, no es función del arte o del proyecto arquitectónico reagrupar al espectador en un habitar cognitivo en cuanto a lo sensible del proyecto, no ubicarlo en la trascendencia ni en su trastienda; sino disponer en su proyecto el ámbito común de relaciones en las que la gente se reconoce, advertidos del juicio de su imagen y de la común precariedad ante el Sentido. La diferencia entre cada individuo y espectador social ha de activarse desde la discontinuidad de lo Sin-sentido al Sentido, desde su intrínseco, dado que solo el reconocimiento y autoreconocimiento de todos los actos muestran al individuo su condición de Ser (la Ipse) y su correlación coherente con todos los hechos, privados, sociales y existenciales. Desde la puesta en crisis de la discontinuidad del proyecto a los hechos cotidianos y la activación de la discontinuidad artística para establecer el objeto arte ante la posibilidad de aquello que ES (el Itself), e incluso sin vida (Sentido con lo Sin-sentido), se proyecta al sujeto no a su grado primario de experiencia, sino a la perceptividad de su neutralidad y la operatividad que ésta posibilidad abre. El sistema de pantallas refleja al arte como su naturaleza doble, pudiendo ser interpretado y reflejado de acuerdo a lo inaprehensible del Sentido, pero este reconocimiento público del proyecto arquitectónico de S A N A A y del proyecto artístico de Graham, consiste a la situación del espectador en la cadena de rotura con la convención del Arte: -“Well, it's part of the sections of museums which are the most interesting architecturally; the bookshop, the coffee bar, social lounge area, romantic rendezvous area. It's all to be a part of that.”-, digamos que se trata de igualar las condiciones de luz a un lado de la pantalla y del otro, de modo que el prisma del arte se haga permeable, plantear las situaciones proyectuales del objeto artístico en un nivel neutral de relación con las actuaciones del público, consciente y perceptivo ante este nivelamiento. Esto lógicamente sucede en los territorios del cotidiano asociados al consumo artístico, librerías, restaurantes, áreas sociales y puntos de encuentro, los Atrios y lugares comunitarios en la antesala de lo artístico. El planteamiento arquitectural de estos proyectos es transparentar tales espacios, incidir en el reconocimiento del objeto mediante la neutralización de su acción y de sus estrategias, manifestando todo su sentido, pero no hegemoníicamente, no categorial ni jerárquico, sino desde esa primera aproximación a la

---

<sup>92</sup> Deleuze, Gilles. *Beyond the Movement-Image* //1985. Publicado en *-The Cinematic-*. The MIT Press (Massachusetts Institute of Technology), Cambridge, Massachusetts (USA). Whitechapel. London, England. 2007. P. 65



El físico teórico Peter Higgs en el detector CMS, del acelerador de partículas LHC en 2008. / CERN



Tilmans, Wolfgang. *Neue Welt / New World*. Exposición en Kunsthalle Zürich (Suiza) y en la Foundation and the Rencontres d'Arles (Francia), 2013.  
Fotografía, en instalación fotográfica, del acelerador de partículas, LHC (*Large Hadron Collider / Gran Colisionador de Hadrones*) en el CERN, *Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire / Consejo Europeo* para la Investigación Nuclear. Ginebra, 2013.



Douglas Gordon, «5 year drive-by», 1995

*slightly more dramatic as it is shaky and there are shadows of people walking in front of the camera.”*<sup>93</sup>

La proyección de este fragmento de dos horas del film de Warhol, subjetivado por la visión de Gordon como espectador, pone en escena la mirada a la arquitectura icónicamente filmada y convertida a su vez en icono, dentro de la arquitectura más icónica que se transparenta a la vida *arquitectural* de la ciudad en el mismo momento de la noche, cuando el Empire State se iluminaba y los edificios de Berlín se encienden, la ciudad como sala cinematográfica.

La intención de presencia de Warhol es devuelta como repesencia a la misma ciudad, su condición de imagen que se mira ante el espejo y su duración, su tempo...

‘Bootleg’ hace mención a la grabación no autorizada de una obra, a la copia del original que se distribuye o se intercambia por la Red. Esa forma de version *amateur* de Gordon sobre la copia de Warhol, pretende un giro de lo artístico a lo doméstico, del original iconizado a la circulación discontinua de las copias y a la relación cotidiana con las imágenes, a la transición de lo artístico a lo usuario, a la metrópolis imaginaria que hoy en día se expande en el hiperespacio. Sin embargo éste giro es aún más indirecto y discontinuo; la otra pantalla de proyección muestra a la ciudad «5 year

---

<sup>93</sup> Wainwright, Jean. 'Mirror Images' (Interview with Douglas Gordon) Art Monthly, Dec-Jan 2002/03, No. 262 / Publicado en Web. [http://www.arte10.es/blogs/rss/the\\_making\\_of/2011/05/?page=2](http://www.arte10.es/blogs/rss/the_making_of/2011/05/?page=2)

drive-by», un fragmento de 3 minutos del film “The Searcher” (Centauros del desierto) de John Ford, que se reproduce fotograma por fotograma cada 6 horas. El tiempo filmado de 24 imágenes por segundo, se expande en el tiempo expositivo de los 47 días de la exhibición (Gordon establece una relación temporal entre el argumento del film de J. Ford, los 5 años de búsqueda de John Wayne a la niña secuestrada por los Indios, con la duración del film original, -113 minutos-, según lo cual si 1.825 días (5años) equivalen a 113 minutos, en una regla de tres las 7 semanas de duración de la exposición en la Neue Nationalgalerie -47 días-, equivalen a 3 minutos de proyección del tiempo filmado. Para que estos 3 minutos abarquen los 47 días de exposición se ha de proyectar cada fotograma en un lapso de 6 horas). Lo que el espectador transeúnte contempla es una imagen de John Wayne, de un indio a caballo o de otro actor que cree detenida, aquí el sentido del título -*Drive-by*- sitúa tanto la transición ralentizada de la secuencia, la narratividad de 5 años en la duración original del film, como el visionado de cada plano suspendido desde un vehículo en movimiento por la calle. La construcción ilusionista del montaje fílmico articula aquí a la imagen y su temporalidad en la dimensión del objeto expositivo, una imagen que parece detenida de John Wayne como retrato de gran formato en el espacio museístico, éste retrato cambia al día siguiente por otra imagen protagonista, todas activamente icónicas y reconocibles, el tiempo en el que el transeúnte reconstruye las secuencias que lleva consigo en la fijación cultural de este film, dotándolas de construcción imaginaria, lo percata al siguiente fotograma en la temporalidad de la secuencia, y día a día observa la transición de la narratividad mientras acontece la narración de su vida cotidiana. La exposición y el relato transferidos al tiempo natural.

Personalmente tuve la oportunidad de ver casi toda la secuencia expositiva mientras regresaba cada noche de la Universidad de Berlín a casa en autobús, observando el comportamiento de cada fotograma en distintas condiciones de luz y clima, con mayor y menor oscuridad según la lluvia, el frío y los reflejos del tráfico, y atisbar las miradas de la gente al detenernos en un semáforo frente al museo. La percepción temporal era común, y el reconocimiento de cada imagen un estado de ánimo. Cada día una secuencia de la historia.

Las discontinuidades configurativas 1 entre la transición semiótica de signos y significados, entre la continuidad secuencial y la discontinuidad del relato en el desplazamiento temporal, entre la observación iconológica e interpretación artística, arquitectónica, museística, y las discontinuidades configurativas 2 entre la conformación de los objetos y las estrategias de Douglas Gordon, respecto al Museo y a la ciudad, a la imagen y al espectador, al cine y al tiempo del autor con el tiempo de la vida; Plantean aquí la discontinuidad artística entre el objeto del arte y su espacio-tiempo, con la arquitectura relacional del proyecto artístico contemporáneo. Son diversas las obras que infieren en el espacio vital y experiencial del ciudadano como espectador, como habitante de un espacio topológico, de arquitectura simbólica y de estructuras discontinuas del Sentido (lo desarrollaremos en la visión heterotópica del espacio social y representacional en la configuración visual de Felix González-Torres, CAPITULO I.1.4.e. ANTECEDENTES ARTÍSTICOS, y en el análisis de la discontinuidad en la cinematografía con la obra de TÁCITA DEAN en el siguiente apartado) la cuestión es la transferencia de ese estado relacional entre la pantalla y su reflejo en el Self, a la discontinuidad

experiencial del Self con las estructuras no sensibles del Itself, el YO con ELLO, una arquitectura imaginal que produzca posibilidades de proyecto, donde las ficciones del imaginario se hagan lugar junto a lo cotidiano, que las puestas en circulación del Sentido no se articulen como copias de nuestra realidad, sino como el objeto sensible (replicado, desplegado, potenciado) que trasciende con ella.



Santiago Cirugeda / Recetas Urbanas.

Todo hecho artístico (arquitectónico) está sometido a la definición y acotación exhaustiva por parte de las instituciones culturales que evalúan las Obras de Arte definiendo y concretando sus distintos parámetros.

Aunque por todos es sabido, hay que recordar incesantemente a estas instituciones que toda realidad, y más la artística (arquitectónica), no se presenta como una realidad inmutable y estática, sino como gradiente de diferentes dimensiones que la estructuran y cuyos intervalos variables nos muestran una realidad interpretable, incierta, mutable e incluso instantáneamente perecedera.

<http://www.recetasurbanas.net/index.php>

Proyecto –Casa Pollo–, Barcelona y diferentes localizaciones. Módulo habitable planteado en un terreno



en desuso. El proyecto dependía de un presupuesto mínimo, por lo que se utilizaron recursos accesibles o materiales que ya se encontraban dentro del solar: casetones para el encofrado de forjados de suelos sanitarios, vigas de estabilización de fachadas, telas plastificadas, tarimas, tableros y otros elementos de desecho.

El colapso del sistema simbólico y la crisis de producción del capitalismo cultural (Tercer umbral – José Luís Brea-) son los detonantes del discurso político y el replanteamiento crítico de dOCUMENTA (13) en la asunción de su rol como herramienta para el cuestionamiento de la esfera pública a través de la dimensión social de lo artístico:

“One can argue that one of the main historical traits of documenta is not only to act in the public sphere and to lay a fundamental role in its structural transformation after World War II but also –and more consciously so since Catherine David’s documenta X- to constitute itself as a major tool in the questioning of the public sphere and of the role that artists and their work have been assigned to play within it. An exhibition that emerged in a place and time of one of humanity’s greatest crises has mankind’s struggle for self-renewal ineradicably imprinted on its DNA, while at the same time it must struggle with the collapse of public and democratic reason. In this way, documenta constitutes an examination of the social dimension of art, and therefore of the conditions of life, inside and outside the cultural context.” (...)

With the increasing velocity in the age of technology, knowledge is conceived under the aegis of a dominion. Concepts have become a material, and the concern regarding “having a concept” to work from has too often turned into a question of possessing a thing. This new materialism of the immaterial cannot, though, be contested by dissidence, since the very concept of dissidence is part of the same system. \*

(...) The ideas for shaping thinking and the world do not –cannot- come from civil society but from a community of artists. Attempts to institutionalize art’s knowledge imply a belief in the existence of a message that art carries in the public realm and that is given to the civil society for critical judgment. So the question is twofold: on the one hand, how does one disentangle art and artistic practice from the functions and the organs of the State? And on the other, how can we create a forgetting –for a moment, at least- of the “economy,” that is, of the civil society?

To extend this questions: how can we also initiate a quest for a new language that reflects a less anthropocentric world? To remove art from the realm of the civil society that centers on the human is, of course, an exercise, a fiction. One could imagine an exhibition that forgets what roles are, that cannot feed expectations prior to the real encounter with the works; an exhibition where the viewer is truly invited, but where no necessity or utility may or can be fulfilled. Being truly invited would mean that the exhibition would offer viewers a perspective where they are not part of the civil society, and not part of the norm and of the rulers that demand sense-making operations (in which the exhibition itself is necessarily involved qua its institutional existence).

Drawing of the sovereign status of the exception, one could maintain that to stress the importance of locating a community formed by artists at the center of the project constitutes a claim form the importance of exploring the potential of those who cannot answer to normativity. This exploration preserves the space, the time, the language, and the experience to renew our sense of self, of politics, of nature. To place this nonsensical community at the center of

---

<sup>94</sup> Martínez, Chus. Unexpress the Expressible. III. The Art and the Inquiry. Documenta (13) CATALOG 1/3. The Book of the Books. 2012. P. 493

<sup>95</sup> Martínez, Chus. How a Tadpole Becomes a Frog. Op. Cit. P. 51

art's knowledge means to declare that the object of a show is not the institutions of this world, but instead, to contradict the language of universal pragmatics, which is based in a concept of truth defined as neither adequate nor coherent, but merely consensus. A kind of nonsense is necessary.<sup>96</sup>

Esta revisión del paradigma expositivo de la normatividad y los roles que demandan operaciones de producción de Sentido, en las que la *disidencia* forma parte del mismo sistema que emplea las estructuras simbólicas y su discurso (o contradiscurso) como activos en el capitalismo cultural de consumo inmaterial y generadores de economías de mercado sociales y en la Red; plantea la discontinuidad principal del Sentido, como programación, al no-sentido como posibilidad de organización social en un reordenamiento de lo empírico, lo fáctico, el self y el itself, y nuevas coordenadas de análisis crítico al colapso del sistema.

La arquitectura, entendida como proyecto artístico proposicional en cuanto a las condiciones de habitabilidad y distribución social en el espacio físico como valor económico y de propiedad jurídica, se plantea estas discontinuidades entre el significado y los vacíos de su construcción legal.

-Santiago Cirugeda y su estudio Recetas Urbanas desarrollan proyectos para un modelo de ciudad autogestionada donde los ciudadanos puedan decidir sobre su entorno inmediato, entendiendo la arquitectura como una disciplina que debe velar por la mejora de las condiciones sociales. En el ámbito de la realidad urbana abordan temas como la arquitectura efímera, el reciclaje, las estrategias de ocupación e intervención urbana, la incorporación de prótesis a edificios construidos, ocupación de estructuras construidas; reservas urbanas de espacio público, ampliación de las capacidades del ciudadano; construir desde la institución y replanteo de normativa, estudio sistemático de los códigos civiles y urbanísticos, o la participación ciudadana en los procesos de toma de decisión sobre asuntos urbanísticos.

La estrategia del estudio se define como alegal, esto es, intenta aprovechar los vacíos legales para beneficio de la comunidad. Su principal objetivo no es el propio lucro.<sup>97</sup>

La investigación de lo alegal en la normativa jurídica, traslada el concepto de lo público desde la gobernabilidad institucional a la autogestión del ciudadano, la puesta en crisis de los valores de propiedad y uso del espacio social, infiere a la sociedad la demanda de su intervención voluntaria, procurándole posibilidades para rearticular la operatividad del sentido codificado y restablecerse en ese espacio no definido por la norma. El vacío o el hueco legal viene siendo utilizado por diferentes colectivos en prácticas artísticas colaborativas que requerirían un estudio pormenorizado aparte, lo que aquí nos atañe es la relación de ese vacío normativo con el colapso del sentido, utilizado desde su negatividad como justificante de lo inaprehensible (e inapropiable) y desde su positividad como manipulación de la producción sensible para la generación de una economía de lo inmaterial que acota y restringe el valor simbólico y los bienes culturales en una plusvalía mercable.

---

<sup>96</sup> Martínez, Chus. *Unexpress the Expressible*. III. The Art and the Inquiry. Op. Cit. P. 494

<sup>97</sup> Información extraída de la página Web de Recetas Urbanas: <http://www.recetasurbanas.net/index.php>

La invitación real al ciudadano significa ofrecerle una perspectiva en la que su imaginario –no forme parte del entramado de la sociedad civil como estructura de roles normativizados (en palabras de la anterior cita a Chus Martínez), que le demanden operaciones de producción de Sentido-, en ese sentido negativo o positivo prescrito por la *dirección* del comportamiento social al acatamiento de la norma y a las derivas funcionales del Sentido cual beneficio restringible.

Las discontinuidades configurativas en la redacción y posible lectura en fallo de la norma, para reconfigurarla desde nuevas estrategias artísticas, nos orientan a la discontinuidad con el Sentido como aserción del espacio de lo Real. Hay búsquedas del no-sentido en la norma que intentan posibilitar esta discontinuidad para, en palabras de Santiago Cirugeda: recordar incesantemente a estas instituciones que toda realidad, y más la artística (arquitectónica), no se presenta como una realidad inmutable y estática, sino como gradiente de diferentes dimensiones que la estructuran y cuyos intervalos variables nos muestran una realidad interpretable, incierta, mutable e incluso instantáneamente precedera.



Proyectos de Santiago Cirugeda / Recetas urbanas.





### **Gordon Matta-Clark**

Entropía, deconstrucción, anarquitectura. Discontinuidad no configurativa.

AN ARK KIT PUNCTURE, ANARCHY TORTURE, AN ARCTIC LECTURE, AN ORCHID TEXTURE,  
AN ART COLLECTOR...

*“ Cada ciudad es un texto colectivo que vehiculiza y almacena una memoria colectiva, una narración geográfica e históricamente emplazada, cabe preguntarse por las formas de esa inscripción en el imaginario colectivo y sus procesos de sedimentación en el lenguaje.”<sup>100-A</sup>*

La deconstrucción de Gordon Matta-Clark sobre la arquitectura, observada hoy 45 años tras su muerte, nos posiciona ante una suspensión de la discontinuidad configurativa, un corte en la arquitectura de la formulación y de la funcionalidad. En una lectura diferente (continuando su dialéctica negativa de vaciado de Sentido) su anarquía no ha de hallarse taxativamente en la descomposición como proceso antropológico de desmantelamiento de elementos: paredes, suelos, ventanas, puertas. O desde la hermenéutica marxista como transformación emancipadora de los



Gordon Matta-Clark. "Conical Intersect" (1975). Rue Beaubourg, Paris.

conceptos de propiedad, identidad, consumo y desecho <sup>98</sup>. El desequilibrio que Matta-Clark plantea, vigente hoy, revoca la idea de crisis y de desarticulación de los elementos del lenguaje; más allá de sus performances y acciones o experiencias, “ *ofreciendo oxígeno a los transeúntes de Nueva York, abriendo un restaurante gestionado y dirigido por artistas –Food– (actividad directa en la realidad mediante la –comida– en su coexistencia con lo artístico, que desarrollaremos en el análisis de la obra de Rirkrit Tiravanija. Apartado I.1.4.d), poniendo en tela de juicio la propiedad privada del suelo o subiéndose a la Clocktower para, colgado de su reloj, proceder a afeitarse, ducharse y lavarse los dientes*” <sup>99</sup>; socava la misma noción crítica en relación a cualquier modelo de construcción e incluso de deconstrucción viable. Su operación de vaciado iba dirigida tanto a la galería como al arte sistémico y al propio espacio social, incluyendo a su vez a la revisión crítica que pudiera efectuarse sobre sus cortes. Diremos que no consiste solamente en la desmembración del significado (la desmantelación de la discontinuidad configurativa 1, entre los signos y su inter-articulación,

---

<sup>98-100-A</sup> Vásquez Rocca, Adolfo. Gordon Matta-Clark; Anarquitectura y deconstrucción. Publicado en Escáner Cultural, Revista de Arte contemporáneo y nuevas tendencias, N° 107, agosto 2008. Web: [http://www.arqchile.cl/publicacion\\_anarquitectura.htm](http://www.arqchile.cl/publicacion_anarquitectura.htm)

<sup>99</sup> Corbeira, Darío, “Matta-Clark, el artista destructor”, en *El País*, Cultura - Babelia, Madrid, 01-07-2006.

productores de discontinuidades en el susceptible significado a interpretar) ni en la desactivación de las estrategias (rotura en la discontinuidad configurativa 2, de la construcción estratégica de ideología para su descomposición política e instrumental). Su anarquitectura (desde sus investigaciones con el grupo Anarchitecture, nombre derivado a su vez del término duchampiano Anartista) indaga en la entropía para perforar el Sentido, un agujero, un socavón no topológico ni de subsuelo ("*Tengo interés en una expedición al subsuelo: una búsqueda de los espacios olvidados y enterrados bajo la ciudad. Esta actividad debería sacar el arte de la galería e introducirlo en las cloacas*")<sup>100</sup>, sino en las capas de sedimentos de continuidad y discontinuidad del lenguaje como primer signo estructural y arquitectura simbólica del Sentido.

En esta lectura actual, radical en tanto en cuanto prosigue el desenrocamiento no solutivo del no pensamiento anárquico ante la crisis: "AN ARK KIT PUNCTURE, ANARCHY TORTURE, AN ARCTIC LECTURE, AN ORCHID TEXTURE, AN ART COLLECTOR...", el giro esperable es el de incrementar la profundidad del corte. Un cambio desde la funcionalización del Sentido y su deconstrucción a la incisión con el no-sentido. El movimiento de los fragmentos des-edificativos de Matta-Clark, los edificios de su intervención ya derruidos, pueden residir como imágenes *–an art collector–* o evolucionar en un proyecto que puede ser actualmente el del arte y el de la transformación de las estructuras del pensamiento. Si consideramos que su intencionalidad era des-asignataria, podemos pensar ahora, retomando las palabras anteriores de Chus Martínez, que la práctica proyectiva de Matta-Clark podría ejercitarse: "*where no necessity or utility may or can be fulfilled*". Si atendemos al colapso del Sentido planteado en dOCUMENTA (13), la proyección de tales cortes correspondería en este momento a la no-disidencia, citada por Ch. Martínez como parte del mismo sistema, que despliegue finalmente el proceso del proyecto de-significativo de Matta Clark: "*exploring the potential of those who cannot answer to normativity. This exploration preserves the space, the time, the language, and the experience to renew our sense of self, of politics, of nature. Where a kind of nonsense is necessary.*"

El arte no plantea una solución, sino un análisis de corte al Sentido, con lo Real.

Estas hipótesis, guían el planteamiento de esta investigación con el objetivo de verificar si el movimiento del objeto artístico al proyecto, más allá de su deconstrucción orientada a la producción de Sentido, posibilita el corte de aquél objeto mediante su discontinuidad artística desde lo Sin-sentido. Un proyecto artístico en el que el decalaje no ha de ser unívocamente crítico o material, sino desposicionar al objeto arte (con toda la amplitud de su sentido) en un orden de temporalidad y significación discontinuos cuya correspondencia con la discontinuidad de lo Real procure la coparticipación de lo Sin-sentido y su infinita apertura a un campo de pensamiento y coexistencia sin escalas de valor. Una realidad que persigue el arte sin ideologías, una anarquitectura procurable en el movimiento de la deconstrucción a la copresencia.

---

<sup>100</sup> Matta-Clark, Gordon. En Vásquez Rocca, Adolfo. "El Arte abandona la galería ! ¿A dónde va?", En RÉPLICA 21 © , Revista Internacional de Artes Visuales, México, Abril 2008.



## CUERPO Y ARQUITECTURA.

Discontinuidad de la Representación en realidad 1:1 | **Límite y Desdoblamiento.**

El hombre mide y marca con su visión y volumen de medida el mundo, –y el espacio sideral, visible o representado por la física teórica y el signo matemático–. SE aloja en la representación para calibrar y dominar el miedo al abismo. Comprender es poder decir y marcar. Lo simbólico queda, por su parte, bien asignado en el subconsciente y materializado o figurado en la voz, la luz o en el objeto, y en la emoción congénere, escalas antrópicas en definitiva.

La arquitectura es función y servicio (proyectados por las modulaciones del lenguaje que los formaliza), habitabilidad y camino, llevando la imagen fabricada del mundo a la construcción de nuestro mundo real. Edificación de realidad y lenguaje en la naturaleza.

Toda medida que iguala o distingue espacio interior y exterior, es un acuerdo previo con el pacto de la representación. En realidad, lo Interior y lo exterior –en esa relación física– son arquitecturas naturales, inherentes –en y –a la naturaleza no edificada y a lo cuerpos, cuyas medidas son así en verdad de escala 1:1, natural, el mundo en sus tamaños y posiciones reales, cuerpos, gravedad, equilibrio y alteración en temporalidad; la discontinuidad en sí existente fuera de la representación configurativa (incluyendo al concepto y a la experiencia ontológica humana), ajena al hombre puesto que es principal a él.

Adecuar las mediciones, y la suma de medidas en escalas que crecen de acuerdo a una proporción dictada por lo racional, nivel tras nivel, piso a piso, kilometro a kilometro, día a día.. es la formula para configurar progresivamente al mundo, midiéndolo por mapas o por cartas de navegación, por el

volumen de una nave en el tiempo de su desplazamiento, espacio, luz y velocidad (consumo y valor energético / tiempo de vida). Esa adecuación se hace evidente por lo tanto cuando Valcárcel Medina <sup>101</sup> (en una variante de "*Measurement Room*" que Mel Bochner realizó en 1969 y rehizo posteriormente en diferentes versiones) plasma cada medida de un "supuesto espacio vacío" (de representaciones), dibujándola sobre la misma representación que ya es el escenario arquitectónico. Falsamente – ciertamente– todo es cuadro, y la realidad que construimos vivencialmente es interior, proyección. Realmente es el espacio interior frente al exterior el que sitúa Valcarcel Medina (lo esencialmente privado –lo subjetivo–, ante lo naturalmente universal, –lo objetivo–, modificándose aquí también la escala cultural de valores aplicada a la propiedad del lugar privado –zona, región, nación-identidad–, versus espacio libre). Para Ser, en lo humano, hay que poderse ver viendo, –como en una experiencia escamática o viaje astral extracorporal que es la representación del Yo–, si no podemos proyectarnos e imaginarnos en lo exterior no podemos Ser sujetos, somos rechazados por la radical ausencia del Yo (siendo el Yo ideado y entendido por lo subjetivo), lo que, dejándonos en evidencia, delata que: lo exterior es única y absolutamente todo aquello inmedible (cuantificado en sí mismo y determinado por el tiempo), inadecuado (bruto, crudo), grávido (y etéreo), mortal ( y lo infinito), transformador, variable e ilógicamente sinsentido; y confirma que como ya sabíamos.. somos arquitectura, forma viva-dispositiva que crea performatividad para estar y desplazarse (no sólo lenguaje y significado). Lo interior es una parte de lo Real contenido en una realidad infinitamente mayor que es inaccesible para el sujeto (objetivo, no identificado sujeto-objeto sino cuerpo que ve – sin nombrar–, una escisión sin evasiva ideal escamática) por nuestra discontinuidad configurativa de sujetos representación. El corte y la escisión de yo subjetivo producirá, a priori, un nuevo tipo de medida, impulsiva.. cultural y antropológicamente inercial, un intento preliminar de cálculo a una realidad que se presenta aún estando ya desprovistos de herramientas sígnicas, efectivamente será entonces lo animal –interior y físicamente exterior–, lo instintivo y lo inconsciente, así como la pulsión presubjetiva, los que retirarán plenamente las perspectivas y coordenadas de medición, serán los sentidos y la fuerza que nos permitirán ser en lo exterior, no construido, pero si –en ese momento–, realizado; la posibilidad real de acceder a otro estado de agencia (sin recurrir a la hipnosis). La realidad hace no la escala sino la dimensión. Lo natural realiza el corte de discontinuidad a lo artístico, señala a la imagen arquitectural y nos brinda la libertad sobre la misma, completa al Yo en todo lo que

---

<sup>101</sup> “La exposición que Isidoro Valcárcel Medina y Juan de Nieves han diseñado para el espacio de la galería Adhoc de Vigo deja entre otras cosas una intervención específica a tamaño real ( real–arquitectónico–, conviene remarcar. N. del A.). Escala 1:1 es tomarle la medida exacta al espacio expositivo y que ésta sea la obra. No se trata de contar más de lo que hay, de ahí que el espacio se haya quedado vacío y que sean sus propias dimensiones las que nos cuenten algo. Es curioso que esta acción mínima abra tantas vías a la reflexión y que temas como el vacío, tratado en otras ocasiones, vuelva a suscitar tanto interés. Para ello, el suelo de la planta baja ha sido forrado con papel vegetal y las líneas y números anotados a mano. Se trata de una gran escultura a la que accedemos desde dentro y que marca ese límite entre lo público y lo privado.” Calvo

Ulloa, Ángel. *Escala 1:1 | Isidoro Valcárcel Medina desde dentro*. A\*DESK Critical Thinking. Publicación Online: <http://www.a-desk.org/highlights/Escala-1-1-Isidoro-Valcarcel.html#forum3247> 28 Diciembre 2013.



es, pudiendo ser también mundo, no identificado, realmente existente. Una oportunidad así posible en vida, antes de ser finalmente en la muerte sólo cuerpos-materia sin el Yo.

El Sentido, con la copresencia del Sinsentido y el Yo con su plenitud sensible e inteligente, inconsciente y preconsciente, pueden reactivarse hacia un nivel más amplio y desplegado de potencia, tomando libremente lo objetivo para modular lo subjetivo. Más cerca si cabe de lo simbólico (nítidamente expresable) y de lo tangible, perceptible y aprehensiblemente existencial.

Queriendo respetar las dimensiones de la realidad en lo posible (para que sean el espacio y los procesos fenoménicos los que entren en copresencia con la represe sin que esta modifique condiciones básicas de la realidad como dimensión, distancia, recorrido, ocupación, temporalidad, luz y sombra. Y salvaguardando la construcción narrativa

En el proyecto experimental de esta investigación, *Artists Working: Discontinuity Barinatxe* (Capítulo 10) la proyección pretendida en escala 1:1 en pabellón, finalmente se hubo de incrementar la relación proporcional a 1,5:1 para que produzca efecto de realidad, dado que la escala culturalmente asumida en un siglo de cultura audiovisual es cinematográfica, donde tanto los planos como la proyección sobre pantalla están sobredimensionados para imponer la narrativa y así acercar al espectador e introducirlo en la escena.



**Hiroshi Sugimoto.** *Bay Drive In, San Diego.* 1993. Gelatin silver print. Number 7/25

### **2.2.C Cinematografía / Lo Cinemático y lo Digimático.**

La discontinuidad del objeto-imagen-tiempo al Itself.

Jeff Wall, Stan Douglas,  
Michael Haneke, Francois Truffaut,  
Tacita Dean.

La discontinuidad de la imagen al referente, la nemótica que construye la imagen fija fotográfica y su discontinua “*continuidad*” en la imagen–movimiento, lo cinematográfico.

Lo Real y el Tiempo en la discontinuidad formal y simbólica de un soporte, creado para ellos (Zeitgeist), la discontinuidad de cada instante toda vez representado.

La imagen detenida de Hiroshi Sugimoto, tras una larga exposición de la sensibilidad de la película fotográfica a la duración completa de la proyección de un film, nos da el retrato fijado del tiempo cinematográfico, la continuidad de ilusión suspendida.

La pantalla proyectada temporalmente, en medio de una carretera que circula al suceso (las estelas de aviones positivadas en el cielo nocturno), refleja todas las discontinuidades latentes que no podemos fijar en la diferencia de la imagen como cosa (signo), como objeto impreso en papel o en pantalla y visionado como forma o escena.

Vamos a referirnos a la discontinuidad de la imagen como uno de los *movimientos* utilizados por la discontinuidad artística en el tiempo de la transformación de su significado desde lo analógico a lo digital, la discontinuidad del objeto imagen-tiempo como fuerza en el proyecto artístico, definiendo las condiciones observadas en la imagen como producción en su relación discontinua con lo Real, de su constatación como ontología artificial a su naturaleza como Itself (opsign), en tanto forma del real contemporáneo.

Más allá de la amplitud de las discontinuidades configurativas en la dimensión de la historia de la cinematografía y de la imagen-movimiento: desde el nacimiento del cine como producción de ilusión de lo Real y su incorporación a las industrias de producción cultural desde el cine mudo, y las progresivas diferencias en el tratamiento de las discontinuidades técnicas, narrativas, estilísticas, ideológicas: las vanguardias del cine Ruso (Eisenstein, Dziga Vertov, Rodchenko, etc.), el expresionismo Alemán, el Western norteamericano (y la discontinuidad configurativa directa del género musical, cuando la coreografía establece una discontinuidad sobre-simbólica con el transcurso de la acción simbólica figurativo-narrativa. Lars von Trier hace paradigmática esta discontinuidad en su musical *Dancer in the Dark* -2000-, cuyo título ya alude a la gramática de la discontinuidad de significados mediante el corte musical en la visión del drama. Una ruptura con el realismo Dogma y las olas –*Nouvelle Vague*–), el Neorrealismo Italiano, Buñuel y el cine surrealista, Man Ray, Marcel Duchamp, Moholy-Nagy, el cine abstracto (Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Oskar Fischinger, Len Lye, Harry Smith, los hermanos Whitney, Jordan Belson, Chris Larkee y Bärbel Neubauer, Robert Wiene, Fernand Léger y Dudley Murphy), el Cinéma Vérité, la Nouvelle Vague, el cine no-narrativo de Stan Brakhage<sup>102</sup>. El cine japonés (Kurosawa, Ozu), Dreyer, Fassbinder,

---

<sup>102</sup> “En *Mothlight*, -1963- Su primera película hecha sin cámara, Brakhage colocó alas de polilla, trozos de insectos y plantas sobre cintas adhesiva perforadas con la misma anchura del celuloide de 16mm. Este collage fílmico trata sobre la forma en que la sala del proyccionista fragmenta la continuidad de la naturaleza”.

Camper, Fred. “*Mothlight*” and Beyond, (2011) La Furia Humana, 2011 Publicado en Web: [http://www.lafuriaumana.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=410:mothlight-and-beyond&catid=59:la-furia-umana-nd-10-autumn-2011&Itemid=61](http://www.lafuriaumana.it/index.php?option=com_content&view=article&id=410:mothlight-and-beyond&catid=59:la-furia-umana-nd-10-autumn-2011&Itemid=61)

Tarkovsky, Bergman, el movimiento Dogma, la filmación documental. De la cinematografía artística de Michael Snow, Hal Hartley, Chris Marker, Mike Figgis, etc. a la realización cinematográfica de artistas como Marcel Broodthaers, Andy Warhol, Fluxus (— Nam June Paik, George Maciunas, Yoko Ono, Shigeo Kubota, Dick Higgins, Paul Sharits, Wolf Vostell—), Rebecca Horn, Raymond Depardon, Christian Boltanski, Cindy Sherman, David Salle, Matthew Barney, y un extenso etcétera que podría ampliarse a su vez a las disciplinas del videoarte y la instalación fílmico-artística, de Nam June Paik a Bill Viola, Douglas Gordon, Bruce Nauman, Antoni Muntadas, Lothar Baumgarten, Gordon Matta-Clarck, Nancy Holt, Robert Smithson, Vito Acconci, John Baldessari, Rosemary Trockel, Paul McCarthy, Mike Kelley, Tony Oursler, Dan Graham, Fischli & Weiss, Renee Green, Judith Barry, Steve MacQueen, Doug Aitken, Mark Lewis, Gerard Byrne; por citar solamente algunos nombres entre los más comunes, cuyo trabajo, en toda la extensión de la discontinuidad entre lo fílmico, la imagen-movimiento y la interpretación del Sentido en el proceso de construcción visual de lo Real, propicia la ruptura con la máquina de imaginarios en una deconstrucción progresiva del orden de la estructura simbólica, para averiguar ese más allá de la discontinuidad configurativa 1 inherente a la mecánica de signos y dispositivos, a su lenguaje, su opticalidad y las discontinuidades configurativas 2 entre el medio como forma y narratividad (objetiva o subjetiva) y las estrategias del Sentido.

Esas producciones nos permiten avanzar al estado de la cuestión desde la discontinuidad del medio a la hipótesis de la discontinuidad artística de la imagen hipermoderna —objeto-imagen-tiempo— en la era de su distribución y postproducción (e implosión de sentido), a su recondición como objeto cinemático sensible en movimiento de lo fenoménico a lo nouménico, en su posicionamiento ontológico como itself (simbólico) ante otros Ipsos (noumenos, hechos, entidades) una contemplación del objeto cuyas posibilidades como copia han sido ya asignadas, multiplicándose exponencialmente en la Red en una derogación infinita de significados; tratándose de definir ahora la nueva posibilidad que se abre al objeto expansible fuera de su signo y especularidad.

Para acercarnos a este estado de la cuestión de la imagen como fenómeno en pérdida progresiva de sentido y el replanteamiento de su discontinuidad desde lo artístico, abordaremos aquí cinco ejemplos y algunos referentes paralelos de consideración de la imagen en su tratamiento como opsign y posterior deriva como fuerza al proyecto con otros hechos. Previamente nos sitúa Catherine David en la tensión de la imagen fotográfica y lo cinemático en este tiempo:

*“ Cinema is the paradigmatic form of modern art, as Jeff Wall has said. One of the greatest privileges of cinema of this century is that of being an artform which is confronted with a defined by its conditions of production, that is, by its relations to the institution, but specially by a logic of industrial production. (...)*

*To André Bazin the aesthetics and ethics of cinema were essentially the ethics and aesthetics of photography. This is a notion which still has repercussions today. Bazin’s famous article entitled *Ontology of the Photographic image* (1945) (..) defended the aesthetics of photography and its implications for the cinema, which can be called a kind of realism. One can affirm today that realism is not a kind of verism, nor is it a kind of naturalism, naturalism being a fraudulent means of making that which is represented seem to be real by absorbing the heterogeneity of beings and things in passing. Photography aesthetics constitute cinema; cinema is above all photography, a photographic act of the recording and the representation of the real. These aesthetics have the ambition of guaranteeing us a certain kind of relationship to the*

real. It is difficult to go from then to the present time. Today, the relationship between photography and cinema poses itself in a context of the crisis of images. I understand this to be a phenomenon which one sometimes overestimates, that of the unfurling of images, the proliferation, the haemorrhaging of images which we are experiencing more and more, especially by means of advertising, by means of televisión (actualmente por Internet -N. del A.-); these are images which take part essentially and almost exclusively in entertainment and in advertising. The problem of this crisis of images, of this permanent, continual flux is that the price is that of invisibility; as soon as you are in an image in a permanent way and without articulation, you risk finding yourself face to face with images which lose their meaning and become practically invisible. And that leads us back to the more specific problem of certain contemporary artists. The relations between cinema and photography are registered in this context of the crisis of contemporary images, in this context of an irrealization, of growing abstraction of a certain kind of image. Parallel to this growing phenomenon, one can consider the fact that we are being invaded more and more by images without risks, without any asperity, which are completely replaceable, just like merchandise. One can consider, and it is there that the problem becomes serious, that to a certain extent, the cinema is dying from within of a kind of cancer, of the anaesthesia of images which it caused to convey and about which a certain French critic wrote recently that 'the only thing left for us to do is to free the cinema from the image'. It is interesting that he did not say 'free the cinema from photography' but he is talking about this saturated image, this advertising image, this fashionable image, this interchangeable image. (...) the risk, to be more precise, of the confrontation with synthesized images, which obviously present us with images that no longer have any analogous relationship to the real, but have one which is purely digital. You can use a certain kind of calculation and programming of machines in order to create an image of whatever object, which has a very problematical relationship to that which one has always called the real." <sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> David, Catherine. Photography and Cinema. (1989). Publicado en -The Cinematic-. The MIT Press (Massachusetts Institute of Technology), Cambridge, Massachusetts (USA). Whitechapel. London, England. 2007, pp. 144, 145, 147, 148.



Jeff Wall. The Picture for Women, 1979 (autorretrato en el instante del clic ante el retrato)

### Jeff Wall. / Stan Douglas.

En esta reconsideración acerca de la imagen como realidad-imagen, en tanto que transportadora de su información como representación de presencia y ausencia, de reconocimiento de su condición ontológica más allá de su *diferancia* como signo- significado, y de la recontemplación de la imagen-tiempo frente a la pérdida de sentido de la imagen-distribución, del factor analógico respecto al digital y de la recuperación no melancólica de los medios analógicos fotográficos y cinematográficos para readvertir ahora su condición y posibilidad ante la imagen expandida; citamos de nuevo a Catherine David en la definición de la fotografía de Jeff Wall, como frontera suspendida de la escenificación cinematográfica con los límites del comportamiento de la imagen en su estrategia de resonancia a lo Real, no ya simbólica, sino hoy como retrato escénico recordatorio de aquella realidad que fuga en la información no sostenible:

*“ Jeff Wall. What is fascinating about these pictures is the fact that one could define them, before saying that they are photographs, by saying that they are very complex and heterogeneous pictures. I think that the manner in which they can be articulated is cinematic, that is to say, they are obviously pictures according to cinematic criteria. They are from, that is, with the cinema as basic frame of reference, but they are also images which are only thinkable and realizable after the invention and the experience of cinema. (...) When Wall says that these pictures arrest and make dense that*



Jeff Wall, *In front of a night club*, 2006 (el artista como personaje anónimo en una escena construida)

*wich cinema lets pass by our obscures, I think that he is really making a choice, he is taking a stand.* “<sup>104</sup>

Esta toma de posición de J. Wall, de suspensión de la imagen y su densidad, no tiene sólo que ver con nuestra oscuridad ante el lapso cinematográfico, la presencia de la información ausente, fuera del camuflaje de la narración y la construcción discontinua del montaje, de la misma discontinuidad de los 24 fotogramas por segundo y la atención a una ilusión artificial de la temporalidad. Efectivamente la imagen fija es una situación construida, Wall construye las situaciones vividas como la imagen de un momento que en principio, al observarlo, no fotografía, sino lo estudia determinando la particularidad de ese instante que va a reproducir en una escena reinterpretada, representando primero la situación y posteriormente la imagen: **Jeff Wall: "I begin by not photographing"** (ver clip de video entrevista al autor: <http://www.youtube.com/watch?v=2yG2k4C4zrU>). Una pose que identificamos en su relato y nos permite desplegar en detalle, desde su condición inherente como imagen a la aportación del tiempo que le otorgamos, el tiempo se lee desde la mirada y se incorpora nuestra subjetividad al momento objetivo, fabricamos nuestro tiempo con la imagen.

---

<sup>104</sup> David, Catherine. Op. Cit. P. 149.

Si entráramos en una sala de cine y contemplásemos una única imagen fija proyectada durante todo el tiempo de duración convencional de una película cinematográfica, constataríamos nuestra propia temporalidad frente a ella, y la discontinuidad de nuestra construcción subjetiva del relato. El tiempo se fija en la imagen para el transcurso de nuestra temporalidad subjetiva, respecto a cualquier tipo de documento. La imagen no es evidentemente el retrato de lo real, sino de nuestra realidad ante ella, el retrato de la mirada. Pero más allá de la cualidad del tiempo cinematográfico, y de que las imágenes siempre sean *extraídas* de nuestra filmación, podemos transponer hoy la importancia de ese filmar con las imágenes a la necesidad de una nueva objetividad que permita reconstruir el relato con los hechos, aquí reside el valor de esa permanencia que desea conservar el carácter del medio y sus discontinuidades como posibilidad analógica de nuestra temporalidad. Nos referimos a una virtud del soporte analógico en su comportamiento dimensional, más allá de la profundidad de su registro frente al formato digital, que observaremos a continuación en la obra y discurso de Tacita Dean o Stan Douglas. La comunidad artística preserva ciertos soportes para comparar el sentido que surge con los nuevos, en su sospecha de manipulación intencional de lo Real, como contraste de dispositivos y puesta en guardia ante la implosión abundante de significación.

Del estudio sobre la *stright photography* y la nueva objetividad de la imagen contemporánea, que realizamos como investigación en el doctorado y publicado por la Fundación ESPAIS, citamos la trayectoria hacia esta observación de la imagen como estrategia artística hacia las estrategias de la comunicación contemporánea en la hipermodernidad de la información social:

“ (...) de la fotografía objetiva de Bernd y Hilla Becher o de la renuncia narrativa de sus discípulos – Struth, Gursky o Ruff- pasamos a la imagen documental en vídeo y al renacer de toda la iconografía basada ahora en la multiplicidad de referentes válidos por sí mismos. De aquí que lo “documental” no indague en la cualidad de la imagen como índice (justificante), sino que, tomando el escenario como posibilidad plena, se detiene allí donde los vínculos entre unas escenas y otras se manifiestan, asumiendo que esta intervención no ha de alterar necesariamente la composición resultante. Más bien, el resultado se encuentra previamente inmerso en la imagen, y sólo la lectura, en un contexto de íntimas relaciones, desvela el significado que se muestra *tal y como es*; es decir, no como justificante, sino como justificado.

(...) De este modo, la generación de autores agrupada en torno a los años noventa, señala multitud de temáticas que a su vez son configuradas en relación a un escenario cuya dimensión se amplía de tal forma, que los referentes plásticos o conceptuales anteriores se desvirtúan, pierden gran parte de su sentido, dado que la condición misma de lo plástico, en cuanto referencia a expresión artística, desaparece. El arte encuentra su lugar en lo real y no sólo como plasmación referencial o situacional. En consecuencia, el mundo real en sí mismo es el mundo del arte, no la constatación de su banalidad o complejidad ocasional. Tampoco es simplemente la relación del espacio como continente y su esencia como contenido.

La fotografía, la imagen, la forma y el contexto, la temporalidad y su entramado estructural –ajeno o deudor del conflicto del hombre-, la objetualidad y el paisaje, el carácter virtual o de conexión natural.



Cualesquiera de los razonamientos previos y sus modos operativos no pueden sino actuar como axiomas y presentarse como relación lógica entre el entorno y la mirada del hombre, relatando tan sólo la medida de las imposibilidades del arte y no su ligazón a un tiempo que por naturaleza le corresponde, y del cual forma parte, no es un simple referente. Imbuido de su ritmo y pleno en sus capacidades, abierto a la amplitud de la posibilidad y alejado tanto de la diatriba historicista como del mero hecho de ser historia, el tiempo real es, en sí mismo, el tiempo del arte. La necesidad básica de hallar un nuevo lenguaje no concernía (de forma unívoca) a la concepción plástica. Los artistas percibieron desde finales de los ochenta la incapacidad de la terminología lingüística en todos sus ordenes; desde el nivel puramente gramatical (composición) hasta, como aventuraban algunos autores, la propia estructura del pensamiento.

*'puedo hacer objetos sin lenguaje, pero todo en la cultura ocurre dentro del lenguaje. Nada ocurre fuera del lenguaje. La narrativa dominante no es estática. Cambia muy deprisa. Requiere de nuevos modos de contestación. Ahora mismo, tenemos una explosión de información, pero una implosión de conocimiento.'*

(Felix González-Torres. Flash Art International, Mayo 1993)

La saturación de información, debido a la progresión geométrica del crecimiento de los logros tecnológicos y visuales desde principios de la última década del siglo veinte, se convirtió en obsesión para una generación que, tratando de ser consecuente con la idea de análisis y reflexión promovida por el arte hasta ese momento, intuyó, en el seno de la dinámica procesal de la información, el inevitable colapso.

La inquietud que desencadenó esta situación (de la nueva imagen objetiva) fue la causante del deseo de evitar esa implosión de "significado" sin obviar el hecho de que finalmente fue posible el acceso a una información largamente pretendida y de que ésta se expresaba con tal polivalencia que en el orden de las posibilidades resulta ociosa cualquier objeción. Por tanto, la problemática se centró en cómo situarse ante la plenitud del paisaje sin incurrir en aquél mismo éxtasis de los románticos, con resultados no muy diferentes a la desazón y a la sensación de imposibilidad ante la magnitud de lo posible.

La gestión de la información –y con ella los cauces de poder que intervienen- y el procesado selectivo, conllevaron un retorno hacia las fuentes mismas del lenguaje, aunque sin incidir en el estudio hermenéutico o en la retórica conceptual. Las causas del conflicto actual son diferentes de las de décadas anteriores y, por lo tanto, las herramientas y la acción han de abordar la problemática desde una óptica distinta. <sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Cabo, Iñigo. Nueva Objetividad. Premio ESPAIS a la crítica de arte. Fundación ESPAIS de arte contemporáneo, Girona. 2002, pp. 55-57.

El Zeitgeist de esta era informática, de imagen e información digital, establece la discontinuidad entre el multi acceso y el despliegue exponencial de la información con la gestión comprensiva y aprehensiva de los niveles semióticos de los datos y su contexto expandido de relación posible de significados con significantes:

*"In this era of speed and with the development of new technologies that are changing our physical space, place is no longer defined by its actual spatial dimensions, not is distance measured in terms of how far something is. Today we plan our time through the Internet and use mobile phones to conduct our daily chores. Paul Virilio, the French theorist, expresses in his book From Modernism Hypermodernism and Beyond, that it is difficult to grasp this phenomenon of acceleration unless we try to understand the theory of relativity. "We have become deterritorialized," writes Virilio. "Our embedding in our native soil, that element of hic et nunc (here and now) "in situ", that embedding belongs, now, in a certain way, to the past. Relativity is no longer the exclusive domain of natural scientists, it has become the property of all those who live in the modern world." Virilio explores the possibility of a non-orthogonal architecture where the principles of Euclidian space- the horizontal and the vertical- are rejected and substituted by the oblique space. This thought is based on Gestalt theory and in Maurice Merleau Ponty's phenomenology of perception, a phenomena that holds that perception is the origin of knowledge. "Space was to be experienced not through the perception of the eyes, but through the movement of the body exploring new modes of habitation suggested by the possibilities of the oblique." Virilio recognizes that this alternative of the oblique respondsto changes that have occurred in our "new plane of human consciousness".<sup>106</sup>*

Este nuevo plano de conciencia humana, nos lleva a la obsolescencia acelerada de la información y de los dispositivos, convenida por las sinergias del mercado y conveniente a la gobernanza del capitalismo cultural. Si la disidencia aparece inscrita en la propia configuración discontinua del transvase e intercambio de información, convirtiéndola en ecos efímeros cuya incidencia desde el hiperespacio social al espacio real es episódica, y cubierta de inmediato por nueva información y contextos imaginales, se trataría una vez más del control libre que proporciona el conocimiento real del sentido de cada imagen, dato e información en su contraste con los hechos de la realidad, con el espacio real de aplicación, acceder a la configuración del objeto y sus discontinuidades con lo real, ver dónde y porqué colapsa, para poder moverlo en un proyecto que lo resitúe ante nuestro Self (un Yo consciente de su individualidad, conectable independientemente al flujo del sistema) y permita establecerlo con los objetos y entidades de lo Real que convenga.

No nos referimos al impacto que las redes generan en movimientos sociales con incidencia real y posible en la vida política (primavera Árabe, 15M en Madrid y otras ciudades, en Grecia, Portugal, Italia, Finlandia, Wall Street, etc.), sino a la discontinuidad entre los factores aplicables y los de pérdida, a la transformación que se produce en la gestión temporal para la modificación manipulable e interesada de 'lo real' ontológico. Este debate corresponde aquí como panorámico de los cambios en la forma, dimensión temporal y movimiento del objeto imagen-tiempo-información, para llegar desde

---

<sup>106</sup> De la Cruz, Rosa. The Moore Space, Miami. Exhibition. -That Place- Essay. Web: <http://www.themoospace.org/oldmoospace/thatplace/essay.html>



Stan Douglas. Cine Majestic / Carpentry Shop, Habana Vieja. 2004  
Photograph, colour, Chromogenic print, on board on aluminium.

las discontinuidades del objeto artístico en la producción de Sentido, a la discontinuidad artística con lo Sin-sentido, analizando la derrama de sentido de la imagen dual y su multicopia como información virtualizable, y en este caso, la transposición de lo cinematográfico a lo digimático, las discontinuidades del tempo acelerado y deslocalización del objeto ontológico en relación al tiempo suspendido discontinuamente, para advertir siempre nuestra propia mirada al objeto.



Stan Douglas. *Abbott & Cordova, 7 August 1971, 2008*, from the series *Crowds & Riots*

Recusando lo nostálgico, como seres analógicos conectados a lo digital, Stan Douglas intensifica la experiencia fotográfica de J. Wall en su discontinuidad cinemática. La detención de una secuencia, construida con toda su cultura cinematográfica y configurada como *tory board* heterotópico –diferentes acontecimientos en un lugar y tiempo únicos, sin condiciones hegemónicas, que transcurren mental y físicamente, esto es, la percepción *física* del espacio (en el espacio de representación) y construcción mental del suceso–; implica en la obra de Stan Douglas una política de la memoria donde el carácter de documento de la imagen fija de sus fotografías o en movimiento en sus films y videoinstalaciones, interpreta su narratividad como actuación figurativa, en la que el espacio transfiere sus condiciones de escenario como personaje de la trama, unido simbólicamente al desarrollo histórico, político o artístico de los protagonistas, se nivelan argumento y construcción del relato, pudiendo ser ficciones de la Cuba pre-castrista frente a la memoria imposible de una ilusión que pudo ser, con lo que es, y que representa en series de films y fotografías como –Cine Majestic / Carpentry Shop, Habana Vieja. 2004.– en las que una antigua sala de cine convertida en carpintería desplaza el extrañamiento recíproco del lugar, su posibilidad y el palimpsesto de su transformación real e ideológica. En *Abbot & Cordova, 7 August 1971*. Douglas relata en una serie fílmica y fotográfica los disturbios y enfrentamientos contraculturales de la ciudadanía de uno de los barrios más pobres de Vancouver (Canadá) con la policía que infiltró agentes de paisano en una “fumata” pacífica que reivindicaba el consumo de marihuana.

Estos conflictos son tomados como punto de partida para exponer las implicaciones del tiempo “tumultuoso”, no solo en Vancouver (ciudad de Douglas), sino en todos los centros urbanos donde la



Stan Douglas, *Journey into Fear: Pilot's Quarters I*, 2001

disidencia y el conflicto están basados en las diferencias de clase, estilo de vida o condiciones sociales, y donde el rol de las autoridades es contestado en forma de demostraciones públicas. La imagen de los escenarios, fijados como drama aséptico por la neutralización de lo documental indexativo y lo narrativo-figurativo, trasciende la imagen concreta y su objetividad-subjetividad a la distancia tele-objetiva a lo Real, la discontinuidad del enfoque cinematografiado con el *no-escenario* de la realidad. Esta relación entre la discontinuidad del tempo fotográfico y cinematográfico, con las discontinuidades de la imagen como representación, las discontinuidades de la narración como construcción editada o suspendida, la discontinuidad de la articulación simbólica, situadas en la discontinuidad configurada del escenario como lugar fijado, que no se indica como espacio del relato sino como personaje dispuesto, escenario en sí mismo acontecimiento, por todas la discontinuidades que evidencia al ser retratado como posición de la representación, como aproximación a su realidad y al mismo tiempo acercamiento a su interpretación, la distancia que desde la cámara nos lo pronuncia como realidad figurada; es una de las claves del psicoanálisis cinematográfico, la mirada introspectiva que la historia de la cinematografía moderna (y la fotografía) realiza sobre sus propias condiciones de endo-realidad, el análisis de su discontinuidad ontológica.

Con el objetivo de observar la dinámica cinematográfica en su auto-representación, de sí como escenario y el reconocimiento de lo que anteriormente señalábamos de que –la imagen no es evidentemente el retrato de lo real, sino de nuestra realidad ante ella, el retrato de la mirada–, es decir, el cambio de rol del espectador cuando asume en la posmodernidad su construcción discontinua ante la imagen, y con ello la posibilidad de generar todo un campo de nuevas relaciones con el fenómeno de la imagen como copia y el espacio como realidad alterizada; extraemos aquí una parte del estudio de la psicología sobre la discontinuidad en la construcción cinematográfica, respecto a las discontinuidades configurativas en el montaje y movimiento secuencial con la temporalidad narrativa y las discontinuidades percibidas y asumidas por el espectador en su nueva condición de espectador *visible*:

*“Pero la concepción más reciente del observador invisible en el cine narrativo de ficción ha superado las limitaciones impuestas por los supuestos de las dos teorías narrativas clásicas y no contempla un observador invisible inespecífico, caracteriológicamente neutro, como correspondería a la tradición mimética, ni se nos muestra como metalenguaje omnisciente y responsable de la jerarquía de conocimiento. El observador invisible se disocia así del narrador o cineasta. Todo ello implica una nueva concepción del observador invisible como parte de la escena: la escena se construye para él y él es un «observador para la escena». El observador invisible es un personaje más del cine narrativo y como tal puede y debe ser modelado por el cineasta. No es un intruso en la narración, sino parte activa de ella.”<sup>107</sup>*

---

<sup>107</sup> Uno de los modelos situacionales más representativos en el ámbito de la comprensión narrativa es el que inicialmente presentaron Zwaan, Langston y Graesser (1995; véase también Zwaan, Magliano y Graesser, 1995; Zwaan y Radvansky, 1998). Según este grupo de psicólogos, todo modelo situacional de un acontecimiento se organiza en torno a cinco dimensiones fundamentales: un esquema temporal de los sucesos que lo conforman, la definición de la región espacial en la que ocurren, los personajes que intervienen en él, la relación causal con un acontecimiento previo y las metas implícitas o explícitas de los protagonistas. Parece demostrado que cuando la información presente en el relato altera el contenido de alguna de estas dimensiones, el perceptor del relato entiende que se ha producido una discontinuidad en él y está ante otro acontecimiento de la misma historia. Se han llevado a cabo múltiples investigaciones sobre textos narrativos, aunque no son tantas las elaboradas sobre comprensión de relatos fílmicos (véase una revisión en Ruiz, 2004). Entre éstas merece la pena recoger la publicada por Magliano, Miller y Zwaan (2001), quienes presentaron a cada uno de los estudiantes universitarios que participaron en el estudio una selección de una hora de una película comercial<sup>1</sup>. Las películas fueron descompuestas en tomas, definidas como «un fragmento continuo de película desde un ángulo de cámara sin interrupciones en la continuidad de la acción». Magliano y Miller clasificaron cada una de estas tomas de acuerdo con la presencia de discontinuidades en alguna de las tres dimensiones propuestas por Zwaan, Magliano y Graesser (1995) en su investigación con textos, a saber: tiempo, región de desarrollo de la escena y desplazamiento espacial de los personajes. Las discontinuidades se definían en relación con la toma anterior. Así, por ejemplo, si en la toma actual no figuraba alguno de los personajes principales que había aparecido en la toma anterior, la actual presentaba una discontinuidad por desplazamiento o movimiento espacial de personajes; si, por el contrario, los personajes eran los mismos y el lugar también, pero el momento de la acción en la historia era otro que el recogido en la toma anterior, la toma actual presentaba una discontinuidad temporal. Y, finalmente, cuando el lugar en que se desarrollaba la escena era distinto del que aparecía en la toma anterior, la toma presentaba una discontinuidad de región o discontinuidad espacial (sobre esta última véase de Vega, 1995). Naturalmente existían tomas que presentaban más de una discontinuidad, como cuando en alguno de ellos aparece parte de los personajes principales de la toma anterior (movimiento de personajes), en un lugar distinto (discontinuidad espacial) y en otro momento de la historia (discontinuidad temporal). De hecho las correlaciones entre cada dos tipos de discontinuidades fueron

TABLA 1

*Categorías de shots resultantes de combinar las tres dimensiones dicotómicas definidas en el estudio de Magliano, Miller y Zwan (2001).*

	Tiempo continuo		Tiempo discontinuo	
	Espacio continuo	Espacio discontinuo	Espacio continuo	Espacio discontinuo
Movimiento continuo				
Movimiento discontinuo				

De esta asunción psicológica de la discontinuidad narrativo-temporal por parte del espectador que asume su participación en la construcción discontinua del relato y de las escenas, es decir, inferir una continuidad en conciencia cognitiva que permite objetivamente la función de la discontinuidad, siendo conscientes de que en la discontinuidad a lo real es necesaria su discontinuidad como espectador, su participación intérprete; resulta destacable que –Por el contrario, la discontinuidad espacial por sí sola no indujo la detección de interrupciones narrativas–. La forma del relato en su construcción de discontinuidad configurativa está tan imbuida que solo en la discontinuidad artística que instala el espacio en el tiempo detenido, que gira el espacio fotográfico al cinematográfico (–Chris Marker en su film *La Jetée*, 1962. La discontinuidad configurativa de la imagen fija fotográfica secuenciada en narración como diaporama cinematográfico, con un ligero corte de imagen-movimiento a la transición de imágenes fijas, cuando la mujer despierta y mira a cámara), como *escenario marco* de la acción detenida en su trama, y retorna lo cinematográfico a la fotografía, consolidando en el suspenso temporal de la imagen fija todos los atributos de la secuencialidad y narratividad refleja (por el espectador) y cinematográfica; puede el espectador-intérprete contemporáneo reconocer al espacio no como signo, y personaje de la trama cuya discontinuidad desaparece mientras se prosiguen las otras discontinuidades temporales, narrativas y de identificación, sino observar la

---

.41 de movimiento con espacio, .42 de tiempo con espacio y .57 de tiempo con movimiento. En la Tabla 1 pueden verse las categorías de tomas resultantes de combinar los tres tipos de discontinuidades.

García García, Andrés. *Psicología y cine: Vidas cruzadas*. Librería UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 2006. pp. 91-95.

relación espacial de realidades que se conectan a través de la discontinuidad. Lo que venimos a decir es que el doble desplazamiento que efectúan la fotografía contemporánea y parte de la filmografía, es consciente de la pérdida progresiva del sentido de realidad, incluso cuando se reconoce activa y conscientemente la participación en la construcción de la discontinuidad del relato, se asiste a una inconsciencia de la discontinuidad del objeto imagen-tiempo-espacio /realidad. Esto es, cuando Wall y Douglas suspenden la secuencialidad cinematográfica, aprovechan el reconocimiento de discontinuidades asumidas en la configuración del medio y las propias del espectador, para trasladarle ante el mismo objeto, no como evidencia de su condición de imagen-relato corte de tiempo, sino ante su ontología de imagen-espacio, su discontinuidad, inaprehensible como percepción fenoménica, sino aprehensible como realidad fáctica y nouménica, donde constatamos no solo la ilusión óptica y referencial, la fabricación simulada del Sentido, sino además al objeto como espacio fuera de las construcciones del Sentido, como alteridad artística que nos posiciona el objeto, el cuadro, como tautología y realidad. Esto obviamente no se puede hacer a través del documento, pues participa de las mismas estrategias, ni de la imagen abstracción; hay que reproducir todas las condiciones de construcción del Sentido para advertir su ficcionalidad y su estatus más allá del fenómeno, objeto en sí mismo antes que ficción.

Lo que nos resulta obvio, reconocer el objeto fílmico como material con comportamiento en un espacio de representación, se vuelve a analizar actualmente revisando desde el arte el medio analógico en su condición de objeto no fenomenológico, sino desde esa recusación nostálgica que aludíamos en Douglas (y que analizaremos seguidamente en la obra de Tacita Dean) que no lo observa únicamente en base a la recuperación de cualidades, sino del mismo modo que el disco de vinilo se recupera hoy, además de por su profundidad de registro y su capacidad física relacional, por su presencia como soporte, su fisionomía como objeto nouménico, como propiedad de realidad ontológica respecto a la discontinuidad configurativa más evidente de lo virtual y del tráfico digital. Objeto-espacio, no mero objeto capacidad.

Este reconocimiento de los dispositivos (*dis-positivos*) como realidades comparables, se activa en la cinematografía en una dimensión que trasciende al relato y el fenómeno tautológico del cine (como verista, realista, postmoderno o autoreferencial). Más allá del decálogo del movimiento DOGMA que intentó ese giro más neutral al medio como industria de lo narrativo en una estructura de técnica-hechos-construcción-realidades, para una ficción directa; observaremos dos casos en los que se produce, en dos formas indicativas diferentes, la referencia a la discontinuidad configurativa-espacial del propio medio cinematográfico.





Michael Haneke, *Caché* (Escondido), 2005.

La secuencia inicial del film *Caché*, de Michael Haneke, aparece en pantalla como foto fija, un plano general en fotograma congelado que muestra unos edificios en vista frontal desde la calle. La casa centrada en el encuadre está enmarcada por los otros edificios y un fragmento de carretera. Los títulos de crédito de la película se superponen en un solo cuadro de texto, paulatinamente sobre esta imagen, cuando concluye la presentación de créditos (correspondientes a la vida real: actores, productores, equipo técnico y artístico, dirección...) el plano fijo, detenido unos segundos, comienza a rebobinarse, surge directamente en pantalla la imagen pausada en movimiento acelerado hacia atrás característica del televisor cuando se pulsa en el vídeo la función *reward*. Se detiene el rebobinado y la escena se sitúa en modo Play, con la voz en off de los protagonistas dentro del domicilio, vemos pasar vehículos por la carretera... El uso de los tiempos de la imagen, del control de la temporalidad fílmica como construcción, lo emplea Haneke en el argumento del film y como recurso técnico evidenciado, diríamos taxativo, recordando al espectador en la sala de cine (o en su casa de forma más directa) que la acción que aguardaba se desarrolla en una filmación y que ésta es controlada. En la primera visión de ésta secuencia, el público espera tranquilamente que aparezcan personajes por la calle, cuando la acción comienza desde la autoreferencialidad al medio, Haneke ha constatado y subrayado esa construcción secuencial de la fotografía como fotograma, como secuencia cinemática imbuida que utilizan Wall, Douglas y gran parte de los fotógrafos artísticos contemporáneos, que indica no sólo la situación del espectador frente a la pantalla (su discontinuidad manifiesta desde la sala con el relato que va a construir), sino que altera su disposición continua/ discontinua ante la lectura de la imagen, el orden del texto como entrada al relato simbólico, que el espectador prosigue fabricando así la continuidad desde la elipsis de su discontinuidad inherente y las propias del film, y en su característica más profunda, la construcción

de los niveles del mismo plano fijo: La vivienda centrada en el plano es una casa de tres alturas a la vista exterior, entrada desde la calle, al nivel suelo-carretera y prácticamente en la posición de asiento del espectador (o de pie si éste estuviera en la calle desde la que se enfoca a la vivienda), segunda planta del domicilio en el nivel central del cuadro de la imagen (un gran ventanal tras el cual discurrirá la mayor parte de la trama, que delimita la casa e indica el espacio concreto de la acción), y tercera y última planta con terraza, en la parte superior del cuadro, ofreciendo un tejado ajardinado, por encima de él aire (no hay vecinos en la misma casa, unifamiliar en medio de la ciudad), en perímetro y a su fondo el marco de otros edificios. La arquitectura visual de ésta imagen traza las discontinuidades episódicas que van a acontecer por niveles –(conociendo el film, sabemos que el argumento no se aclara del todo, en un desenlace de única interpretación, sino que Haneke deja el final abierto)–, la participación del espectador la emplaza el director al modo hitchcockniano, localizando una vivienda cualquiera en el primer plano ante el observador, podría ser él mismo, cualquiera en cualquier ciudad (con un nivel de vida alto). Su asociación lo introduce en la intriga (y a la mayoría nos diferencia), y como hemos dicho previamente la autoreferencia dinámico-técnica al medio sitúa al espectador ante su misma discontinuidad, la doble trama de observador-voyeur y posible *observado* con la nueva trama de espectador e imagen ante la discontinuidad arquitectónica visual; ambos, tiempo de la observación y reconocimiento y el tiempo detenido y alterado a la inversa del curso habitual; funcionan para remarcarnos el suspenso del tempo cinemático en esta imagen fotográfica construida por niveles, no sólo referenciales y simbólicos, sino desde la semiótica del lenguaje cinematográfico a la imagen, el tiempo y el espacio (doble de la escena y espacio del espectador) como realidades ontológicas. El plano, enmarcado según el encuadre visual del vídeo, plano de visión directa de quién filma con una cámara doméstica, encuadre marco de la televisión que reproducen comúnmente los videoaficionados; dispone esa presencia de realidad no sólo desde la cámara al argumento, sino de la realidad del espectador ante la realidad de la imagen misma, no de su subjetividad ni de la telerealidad del vídeo, sino desde la realidad material de la imagen y la realidad física del espectador; una secuencialidad de las profundidades de las discontinuidades configurativas del plano, de los niveles arquitectónico-formales de la construcción, del tiempo, de las relaciones, espaciales, perceptivas, simbólicas, interpretativas; y de los niveles de construcción de realidad. El medio y la imagen han de ser observados como realidades diferentes, como discontinuidad pura, como discontinuidad entre seres y noúmenos, antes y previamente a acudir a todas las discontinuidades configurativas de los acontecimientos a narrar para producir una continuidad, una fabricación artificial del Sentido. Lo que permanece siempre *escondido* es el Sentido, que hay que observar desde una nueva relación de realidades, el Sentido oculto a la fabricación discontinua cinemática junto al Sentido de nuestra realidad, con el Sinsentido de la realidad nouménica del objeto imagen-forma.

Francois Truffaut, representa directamente en la primera secuencia de *La noche americana* las características estilístico-formales, conceptuales y discursivas de la Nouvelle Vague



Francois Truffaut, *La Nuit Americaine*, (La noche americana), 1973.

<sup>108</sup>, el deseo de una cinematografía inmersa en la realidad de sí misma, que descubra la posibilidad de su medio, liberándolo de la magna producción de Sentido (ficcional) de la industria; desnuda en pantalla a la propia discontinuidad del cine y el autoreconocimiento del espectador. La realidad misma del rodaje como ficción en plano (escenario en escena, construcción en secuencia), la dirección del

---

<sup>108</sup> El apelativo *Nouvelle vague* surge cuando muchos de los críticos y escritores de la revista especializada "Cahiers du Cinéma" (*Cuadernos de Cine*) -fundada en 1951 por André Bazin- deciden incurrir en la dirección de filmes hacia finales de los años cincuenta, tras haber desempeñado la profesión de guionistas durante los años precedentes. Tales son los casos de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer o Claude Chabrol, y sobre todos ellos su precursor Jean Pierre Melville

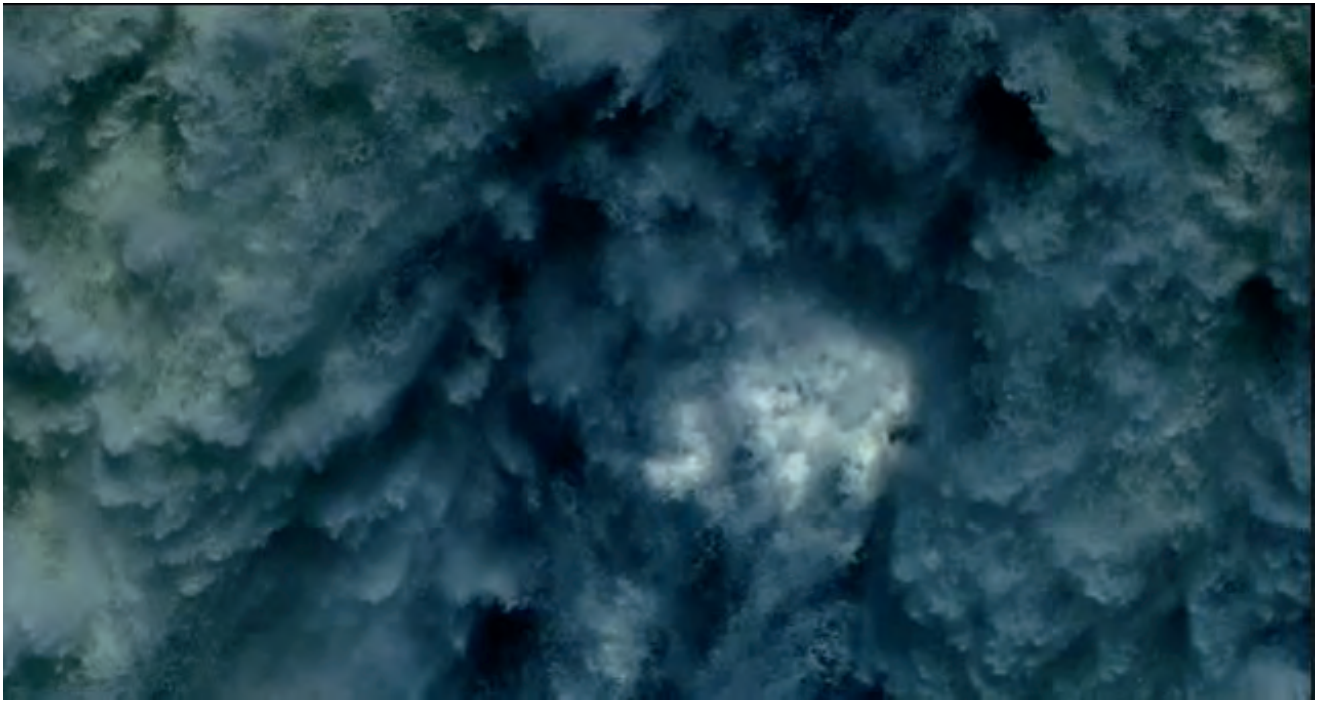
Entre los referentes que inspiraron a esta "nueva ola" de la producción cinematográfica francesa, es posible citar al célebre André Bazin, del cual adoptaron la necesidad de retratar la realidad organizando la percepción de las obras de un modo sumamente verosímil en cuanto al desarrollo de las vicisitudes de los personajes. Para Bazin, el realismo es ontológico en el cine, es decir connatural al carácter automático y mecánico de la reproducción cinematográfica, y las películas que mejor lo interpretan y que más se aproximan a la esencia del cine son aquellas que reducen al mínimo las intervenciones manipuladoras y artificiales. Las innovaciones técnicas y los bajos costos de los instrumentos necesarios para la realización de filmes contribuyeron a la emergencia de esta corriente. Las cámaras ligeras de 8mm. y 16 mm. (formatos no profesionales) y las nuevas emulsiones más sensibles hicieron posible que se rodara sin iluminación artificial, cámara al hombro y en locaciones naturales, es decir, sin necesidad de montar grandes escenografías en monumentales estudios cinematográficos. Ello conduce a un estilo de reportaje, con tomas largas, forma despreocupada y una duración de rodaje que se reduce a unas pocas semanas. Aportan un nuevo uso de la fotografía, en blanco y negro, que se sirve en interiores de una iluminación indirecta, rebotada, para generar así un ambiente realista al estilo de las iluminaciones difusas de Murnau, lo que permite rodar con ligereza y que la cámara siga a los actores de forma más natural. Su técnica es casi artesanal, con un equipo técnico reducido, sin estrellas importantes y con una interpretación improvisada por actores jóvenes. En suma, es un cine realista, bajo la influencia del Neorrealismo italiano y del lenguaje televisivo, que trata sobre temas morales aunque no hurgue en las causas del comportamiento de los personajes. [http://es.wikipedia.org/wiki/Nouvelle\\_vague](http://es.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague)



Wolfgang Tillmans. Iguazu / Neue Welt. 2010

medio y las voluntades del director, del equipo y del observador. Esta exhibición técnica desnuda, a partir de la cual reconstruir una nueva relación del relato simbólico entre realidad y la representación de realidades, puso en escena la doble construcción de realidad (técnica y de expectación) en la misma escena, para poder mostrar el realismo del Sentido en toda su pronunciación, el Sentido directo, neutralizado como forma (asentida) para desvelar todo su potencial como figura. La parte real del Sentido (su construcción, la producción simbólica) y la parte de sentido en lo Real, nos abre ya desde la ruptura de aquella ola a toda la nueva revisión del escenario como realidad ficcional y formal, a la relación del espacio simbólico con el espacio del Sentido y a éste en relación con el espacio de lo Real. La clave aquí es precisamente que para poder desvelar las mecánicas de realidad, con su Sentido y con los elementos que incorpore desde sus sinsentidos, el objeto de la imagen se ha de mostrar primeramente con todo el simbólico de su sentido: –qué es como medio, –qué es como técnica, –qué es como estrategia, –qué es como dimensión, –qué es como Sentido; y de aquí llegar desde su estructura a su objeto fuerza, para relacionarlo hoy (desde sus discontinuidades internas y externas) en su discontinuidad con otros objetos fuerzas, de Sentido (similares) y de lo Sin-sentido (extraños).

Del cinema verité al Neorrealismo, de la visión directa e indirecta de la Nueva Ola a la ruptura del código Dogma por Lars von Trier, desnudándose en toda la articulación del Sentido (Björk como cantante –icono–, reconocible por sí misma, que interpreta a una mujer que pierde la visión en un musical en el que el género corta la escena estableciendo dos formas de la narración, la trama como



Terrence Malick. *The Tree of Life*. 2011

plano ficción de lo Real (imaginario) y la música escenificada y actuada como *lapsus*, ficción real sobre la ficción representacional, potenciando el sentido del drama con todo el despliegue de Sentido de su teatralización). Del estilo documentalista de la imagen concreta de la *Stright Photography* a la actualidad, en la que fotógrafos contemporáneos como Thomas Struth o Wolfgang Tillmans pasaron del giro de la imagen objetiva y sus discontinuidades: secuencial, estructural y situacional, a la fotografía de imágenes abstractas obtenidas en una sala oscura sin cámara en el caso de Tillmans, que llega a obras realizadas con fotocopiadora u otros dispositivos llevando el proceso fotográfico a sus límites; hasta alejarse hoy de la exploración autoreflexiva del medio dirigiendo el objetivo nuevamente a un mundo *exterior*, «intentar ver qué es lo que la cámara puede hacer por mí y yo por ella». Una visión de la vida actual en diversos lugares del mundo (desde Londres y Nottingham hasta Tierra del Fuego, Tasmania, Arabia Saudí y Papúa-Nueva Guinea). Según Tillmans, «*en sí mismos, mis viajes no tienen objetivo ni buscan resultados predeterminados, sino que aspiran a encontrar temas y motivos que de alguna manera hablen sobre la era en la que vivo*»<sup>109</sup>.

Como veremos en el Cap. 9.4.B.iv (Parte II) –en el análisis de lo que definiremos como –tra(n)S-proyectualidad–, comparando una imagen de una serie fotográfica realizada en paralelo a la presente investigación con la obra de este autor), Tillmans yuxtapone en la instalación de su serie *Neue Welt* (nuevo mundo) imágenes abstractas realizadas con la técnica de calotipo,

---

<sup>109</sup> Tillmans, Wolfgang. *Neue Welt*. Taschen. 2012.  
[http://www.taschen.com/pages/es/catalogue/photography/all/05771/facts.wolfgang\\_tillmans\\_neue\\_welt.htm](http://www.taschen.com/pages/es/catalogue/photography/all/05771/facts.wolfgang_tillmans_neue_welt.htm)



Tacita Dean. *The Green Ray*, 2011. (16 mm Film / Stills)

<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tacita-dean-film>

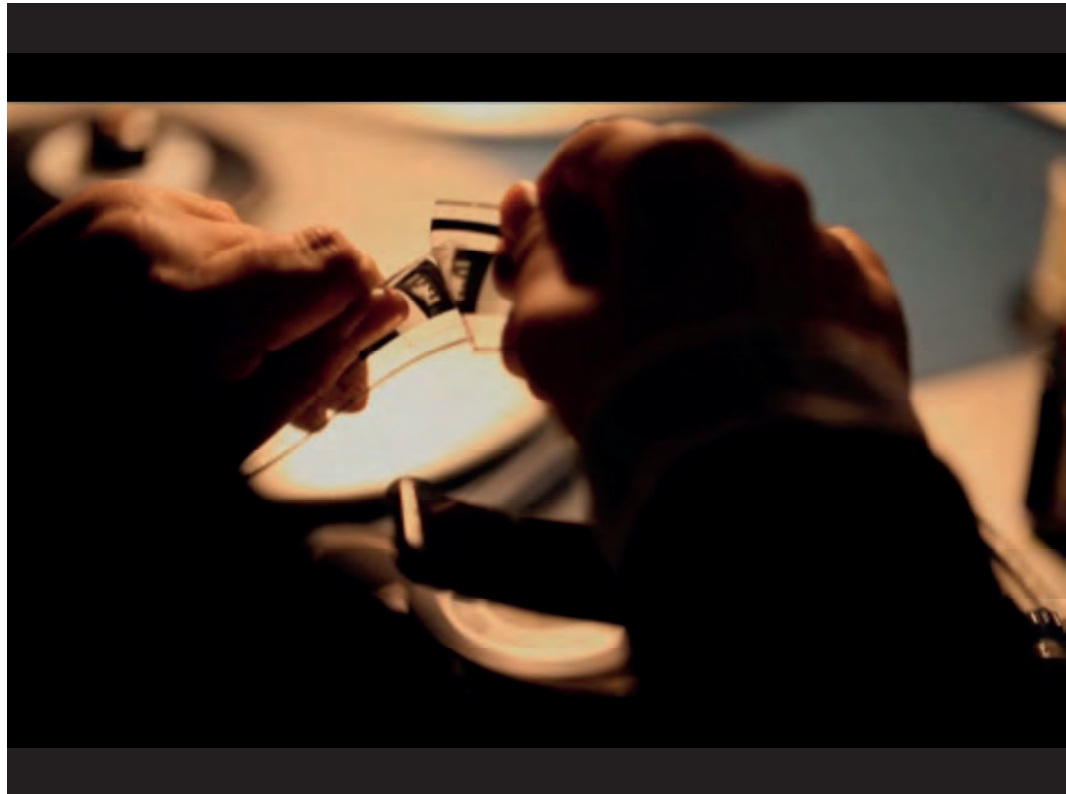
producidas sin gesto manual, con impresiones de imágenes digitales figurativas, en alta resolución, de la naturaleza:

*“the latest technologies are a source of inspiration and a trigger, but not a solution, at least not the only solution for the production of visual events that allow us to see the ‘unforeseen’. The digital conquest of nature is countered by the unpredictable latency of photo paper. But this does not bring with it a retreat from the power of digital images in favour of a return to the supposedly metaphysical authenticity of a self-activating natural image. On the contrary, it seems that in the future Wolfgang Tillmans will concentrate all the more – through his engagement with the physical presence of pictures – on exploring the latency and emergence of the digital.”*<sup>110</sup>

Este giro hacia el *Itself*, no como reportaje o reflexivo sino a la realidad nouménica que autores como Terrence Malick representan con toda su simbología en films como *The Tree of Life*, que potencian el sentido del noúmeno y su relación pura con otras realidades, sensibles e insensibles; traen a esta era virtual la realidad fáctica, el medio en su sentido, energía, el objeto y la materia en su grado;

---

<sup>110</sup> Holert, Tom. *The Unforeseen. On the Production of the New, and Other Movements in the Work of Wolfgang Tillmans* Moderna Museet, Stockholm – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. 2013. Publicado en Web: [http://www.modernamuseet.se/Documents/Utstallningar/2012/Wolfgang\\_Tillmans\\_Moderna\\_Museet\\_2012\\_online\\_catalogue\\_eng.pdf](http://www.modernamuseet.se/Documents/Utstallningar/2012/Wolfgang_Tillmans_Moderna_Museet_2012_online_catalogue_eng.pdf) p. 17



la discontinuidad radica en sí misma.

En el análisis de la discontinuidad entre el material artístico como signo y como noúmeno, Tacita Dean desborda las categorías entre estructura de significados y significantes, la realidad ontológica y la realidad sensible van unidas en su discontinuidad al Sentido, y el afecto hacia el objeto restaura el carácter de lo analógico en tanto que sensibilidad no-sentido, a un desplazamiento suspendido entre todo aquello que debe ser significado y lo no aprehensible en su identidad como Real.

Su relación enfática con el medio, con lo cinemático como *otro* objeto, pasajero en el viaje por la realidad no trazable en el Sentido mismo, sino en su física incognoscente, en su *Alter Illud* (Otro Ello), no sólo correspondiente a su otredad sino a su distancia cósmica, realidad óptica; pretende valorarlo como realidad en una relación de lo artístico así mismo como realidad ontológica, como significante autónomo, manifestando otras coordenadas posibles al Sentido, relacionando en él tanto el sentido como el sinsentido o no-sentido, advirtiendo en el medio su propia cinemática, su fuerza, su movimiento, su amplitud significativa. No se restaura la función del objeto (éste se libera de su aserción y acotamiento sensible, dirigida a la producción de Sentido) sino se despliegan sus propiedades, reflejando su realidad inmanente en el Sentido, abriéndolo.

Dean reivindica en el film *The Green Ray*, que realizó con motivo de su exposición en la Tate Modern de Londres: Unilever Series, la filmación analógica como su medio artístico, en su orden de posibilidades como soporte, su cualidad practicable de objeto-ilusión, y como instancia de lo épico, más allá de la racionalidad del Ser:



Tacita Dean, *The Unilever Series 2011: Tacita Dean*, London, Tate Modern Turbine Hall, 2012

<http://www.youtube.com/watch?v=w8I066vrkX0>

De la instalación en la sala de turbinas en la Tate Modern (enlace anterior), se han publicado diferentes artículos de los que referimos el publicado en 2012 en la Web NECSUS, del *European Journal of media Studies*, por Caylin Smith, que describe la importancia de la obra de Tacita Dean en cuanto a la precarización de lo analógico respecto a los medios digitales, aplicando en concreto el concepto de –anomia– de Durkheim, que se materializa cuando las sociedades evolucionan de un estado orgánico a uno mecánico:

<http://www.necsus-ejms.org/the-last-ray-of-the-dying-sun-tacita-deans-commitment-to-analogue-media-as-demonstrated-through-floh-and-film/>

La presencia de lo fílmico, –en gran escala– como signo-material aumentado en la exposición de Dean, nos traslada de nuevo a la discontinuidad artística que se planteó en la pasada edición de *dOCUMENTA (13)* en la relación existente entre la disposición material en las obras de T. Dean y otros autores, en su desdoblamiento de forma del Sentido y entidades de lo Sin-sentido, de su alteridad, autonomía y soberanía, cuya relación como objeto ontológico y discontinuidad desde lo artístico se refleja en la lectura de las obras de Dean comparadas con otras formas de aproximación a lo Real –abordadas a su vez en *documenta–*, como la visión de Giorgio Morandi al objeto fáctico para “ofrecer la oportunidad de comprender aquello que distingue el mundo y el arte”, y cuya *singularidad* de tratamiento al objeto define Elisabeth Levobici en su texto –(E)moción lenta. El arte del reflejo según Tacita Dean–. Esta relación nouménica con las entidades ópticas, transporta desde lo sinsentido



básico del ente, todo el potencial de su fuerza, directa, hacia el Sentido. No es una aserción (ni del objeto, ni del Sentido o Sin-sentido), es una co-relación en una situación construida.

Las naturalezas muertas de Morandi –*Still Life*, es una definición que actúa mejor como nombre de la posibilidad de algo aún *activo* (natural-existente) en lo inanimado, un objeto presencia que devuelve la mirada, y fuera de su visión afectiva, una existencia en *Sí-* ; fueron expuestas en la pasada edición dOCUMENTA (13) en una relación dispositiva junto a otros objetos y utensilios, artísticos, históricos, documentales, mecánicos, herramentales, signos y estados de época:

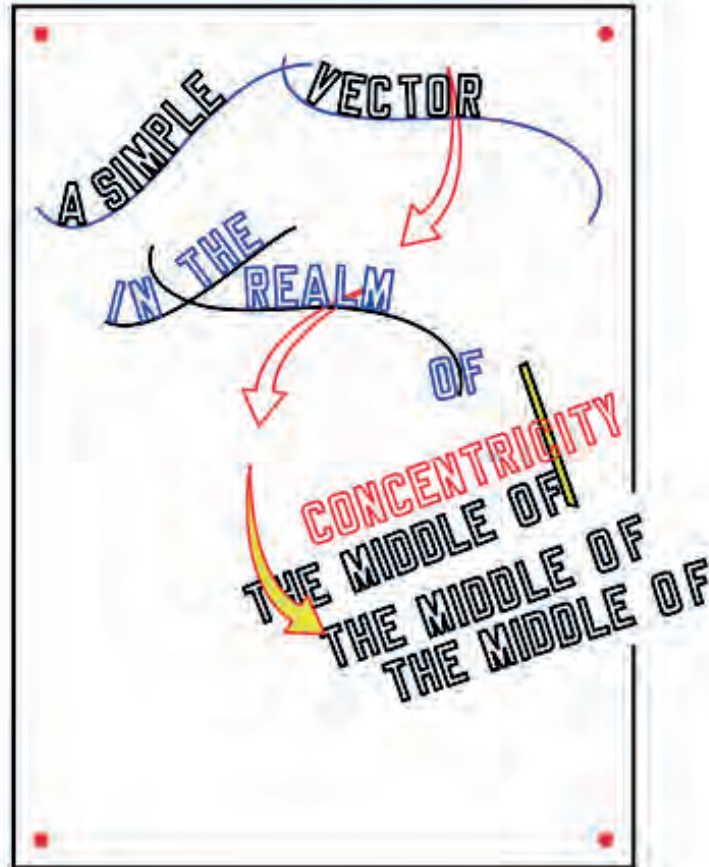


Lawrence Weiner. “THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF”  
Instalación, texto sobre cristal. 2012. dOCUMENTA (13)

“ The Rotunda in the Friedericianum THE BRAIN. Is an associative space of research where a number of artworks, objects, and documents are brought together in lieu of a concept. –This ‘Brain’ of dOCUMENTA (13) is a space separated by a glass wall. THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF (2012) by Lawrence Weiner is readable on the glass from the inside out, and points to the provisional positioning of any orientation. The many threads of dOCUMENTA (13) inside and outside Kassel are held together precariously in this ‘Brain’, a miniature puzzle of an exhibition that condenses and centers the though lines of dOCUMENTA (13) as a whole. At the same time, the objects it contains repeat the smale scale of contemporary consumer culture and technology, to ceramics, permanent yet breakable. There are eccentric, precarious, and fragile objects, ancient and contemporary objects, innocent objects and objects that have lost something; destroyed objects, damaged objects and indestruible objects, stolen objects, hidden or disguised objects, objects onof devices like tablets and smartphones, which are concerned with miniaturization. It speaks about our relationship with objects and our fascination with them. It explores the

individual and troubled histories of these objects, and their shifting connotations. The materials are earthly: from solid carved stone retreat, objects in refuge, traumatized objects, transitional objects.”<sup>111</sup>

Lawrence Weiner. THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF. Boceto de proyecto.



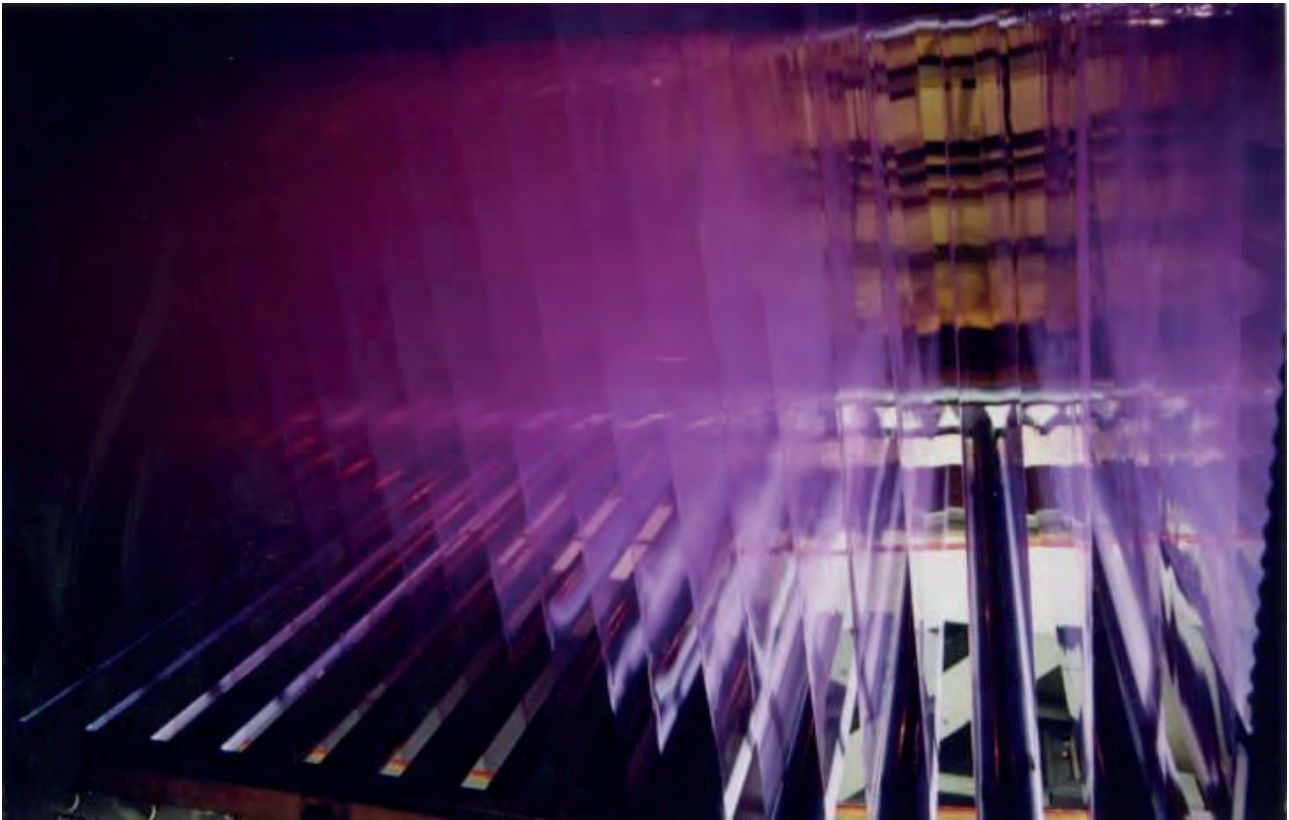
dOCUMENTA (13) 2012,

(desarrollaremos el análisis de esta obra –y su relación con *Essere Fiume*, de Giuseppe Penone –las dos piedras blancas –roca de río y copia en mármol– que se reflejan en el cristal, al igual que las obras de G. Morandi) en los capítulos: 9.3.B –Co-realidad: Welt – Umwelt. Human / Post-human., y 9.4.A - La Extinción y la discontinuidad artística. Co-realidad no-correlativa.)

Esta construcción ontológica, emplaza la mirada de Morandi en un contexto de revisión de nuestra

---

<sup>111</sup> The Guidebook, dOCUMENTA (13). CATALOG 3/3. 2012. P. 24



Tacita Dean. KODAK (16 mm Film), 2006. [http://www.virtual-circuit.org/art\\_cinema/Dean/Kodak.html](http://www.virtual-circuit.org/art_cinema/Dean/Kodak.html)

cultura hacia el objeto, de investigación de sus propiedades y comportamientos, desde el orden antropocéntrico y desde el no-antropológico. Una discontinuidad desde el Sentido del arte al no-sentido del noúmeno, para dotarlo desde su naturaleza (*Still Life*) hacia la nueva información que se construye.

La obra expuesta de T. Dean en dOCUMENTA (13), parte de un film que no pudo finalizarse, Dean encargó una filmación (a ciegas) a un cámara en Afganistán, sin asistir ella misma al rodaje en varias localizaciones de Kabul. El metraje filmado no pudo ser utilizado ya que fue irremediamente deteriorado. Dean tomó las ideas principales de las secuencias filmadas como motivos: la inundación repentina ocasionada en Kabul por la crecida anual de las aguas debido al derretimiento de las nieves, para configurarlos en dibujos de gran formato como *Story Board* espacial en dos niveles arquitectónicos, la crecida de las aguas de los ríos situadas en dibujo mural en la planta inferior, y el fundido de la nieve en las montañas escenografiado en la planta superior de su instalación en Kassel. La relación entre sujeto artístico, objeto referente y mirada *cinemática* al material (como movimiento físico de una fuerza sin su causalidad / y movimiento cinematográfico del material visionable), asienta el dibujo de Dean, la naturaleza muerta de Morandi y las filmaciones de entidades y hechos; en esa triple lectura de Lawrence Weiner en su texto inscrito en el cristal (vitrina conceptual) de dOCUMENTA (13) como mensaje concéntrico, un simple vector en el corazón de documenta: Lo que está *en medio de* (el espacio físico), *en medio de* (el espacio mental / y de la representación), *en medio de* (el espacio de significado). Lo Sin-sentido está ausente al Sentido, para su co-presencia es necesario neutralizar la construcción del Sentido.

Desde esta visión nouménica de los signos, a la articulación óptica de lo cinematográfico, Tacita Dean filmó en 16 mm el documental *Kodak*, en el que el celuloide actúa y funciona como autorretrato, –film filmando al film–: “ *I was trying to get hold of black and white film for my 16mm camera ... and ... I was told that Kodak had stopped producing it ... I found five rolls in New York and I decided on a whim to think about using it to film the Kodak factory in Chalon-sur-Saône, at this point not knowing that they had just decided to stop all film production there. The idea of the film was to use its obsolete stock on itself. The point is that it’s a medium that’s just about to be exhausted.* “ <sup>112</sup>

Este *Itself*, material e inmaterial de lo cinematográfico, del negativo fílmico antes de ser expuesto a la luz e impregnarse de imágenes, filmado como forma fósil, –*Kine*–, objeto transicional de las imágenes fijas y en movimiento; nos lo anticipa como arqueología, la obsolescencia de su realidad industrial y su resistencia artística como discontinuidad a un tiempo de erosión al signo. La secuencia suspendida (discontinuidad del *continuum*, de la representación e ilusión espacio-tiempo), la discontinuidad del objeto nouménico al Sentido, –a su positividad como utilización acotada, prescrito por la dirección acelerada de la información como discurso-función del Sentido, –a su negatividad como soporte simbólico, ilusión no aprehensible completamente en su forma sensible-representación, – a su neutralidad como real óptico en la realidad-artificial; sitúa al objeto de lo cinematográfico en el estado de la cuestión del proyecto de la discontinuidad de lo no-sentido con el Sentido.

Analizaremos a su vez los aspectos definitorios de la discontinuidad entre imagen, lo cinematográfico y el proyecto artístico con datos directos obtenidos en el objeto artístico de creación propia que dispondremos experimentalmente a ésta investigación en el CAPITULO 5. El objeto artístico.

Discontinuidad configurativa 1 y 2. (Fotografía: –DRAMA– Lothar Baumgarten. *Thinking about Nature, Representation and Technology.*) / LOTHAR BAUMGARTEN. *DISCONTINUITY* (vídeo). Como paso de la discontinuidad configurativa del objeto artístico en la producción de Sentido a la discontinuidad artística en el intervalo co-presencial de lo Sinsentido con el Sentido que desarrolla el proyecto artístico contemporáneo, y cuyo análisis se aporta desde el proyecto artístico personal que presenta la demostración empírica de la tesis que concluye esta investigación.

Artistas trabajando: *Discontinuity* Barinatxe (CAPITULO 10.2 PARTE III).

---

<sup>112</sup> Dean, Tacita. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-kodak-t12407>

### CAPITULO 3. EL SENTIDO. Positividad, Negatividad y Sentido Neutro.

Cuando suponemos que el sinsentido dice su propio sentido, queremos indicar por el contrario que el sentido y el sinsentido tienen una relación específica que no puede calcarse sobre la relación de lo verdadero y lo falso, es decir, que no puede concebirse simplemente como una relación de exclusión. Este es precisamente el problema más general de la lógica del sentido: ¿para qué serviría elevarse de la esfera de lo verdadero a la del sentido si fuera para encontrar entre el sentido y el sinsentido una relación análoga a la de lo verdadero y lo falso? Hemos visto ya hasta qué punto era vano elevarse de lo condicionado a la condición, para concebir la condición a imagen de lo condicionado, como simple forma de posibilidad. La condición no puede tener una relación con su negativo del mismo tipo que lo condicionado con el suyo. La lógica del sentido está necesariamente determinada a plantear entre el sentido y el sinsentido un tipo original de relación intrínseca, un modo de copresencia.

Gilles Deleuze. Lógica del Sentido.

Como paso previo a la relación “intrínseca” entre el Sentido y el Sinsentido según Deleuze, relación de –copresencia–, que desplegaremos junto al análisis de Jean-Luc Nancy en “El sentido del mundo” (crisis del sentido en lo filosófico) y al desarrollo de un nuevo concepto de –investigación artística– en su coparticipación con lo no-sentido, que definiremos en la entrevista realizada desde ésta investigación a Chus Martínez, y desde los textos en su trabajo teórico como Jefa de Departamentos en DOCUMENTA (13); relaciones al fin entre el Sentido y el No-Sentido. Iniciamos aquí desde Deleuze y Nancy el estado de la cuestión del Sentido en su orden de Positividad, Negatividad y Sentido Neutro, en la imbricación consecuente de ésta estructura epistemológica y sensible a los antecedentes artísticos observables en el siguiente apartado, que en su proceso histórico y producción formal han determinado los diferentes modos y posibilidades de las distintas discontinuidades que establecen el actual estado de la cuestión de la discontinuidad configurativa de lo artístico, a partir de la cual podemos desarrollar la definición de discontinuidad configurativa del objeto artístico en la producción de Sentido (Parte II), en los sistemas fundamentales de su relación de Naturaleza (Objeto, entidad, contexto, universo), Representación (Presencia, alteridad, imagen, estructura simbólica) y Tecnología (Medio, época, dispositivos, postproducción, discurso, distribución); para definir finalmente en la tercera parte de ésta investigación, la discontinuidad artística como el movimiento de fuerzas del objeto artístico de producción en el Sentido a su coparticipación con el Sinsentido en el Proyecto Artístico Contemporáneo.

## NEUTRALIDAD DEL SENTIDO

*Paradoja de la neutralidad, o del tercer estado de la esencia.* A su vez, la segunda paradoja nos empuja necesariamente a una tercera. Porque si el sentido como doble de la proposición es indiferente tanto a la afirmación como a la negación, si no es ni activo ni pasivo, ningún modo de la proposición puede afectarlo. El sentido permanece estrictamente el mismo para proposiciones que se oponen, sea desde el punto de vista de la cualidad, sea desde el punto de vista de la cantidad, desde el punto de vista de la relación, o desde el de la modalidad. Porque todos estos puntos de vista conciernen a la designación y a los diversos aspectos de su efectuación o cumplimiento por unos estados de cosas, pero no al sentido o expresión. En primer lugar, la cualidad, afirmación y negación «Dios existe» y «Dios no existe» deben tener el mismo sentido, en virtud de la autonomía del sentido respecto a la existencia de lo designado.

Según la ley del devenir (*to chose a thing from itself*).

Gilles Deleuze. *Lógica del Sentido*.

Para esta *–elección–* de la cosa como *Itself*, óntico, desde la discontinuidad del Ser al devenir, como mutación o cambio en el tiempo, y observación de su misma y radical diferencia nouménica, fuerza autónoma; se ha de establecer la relación del objeto con el Sentido desde el tercer estado de la esencia, la neutralidad del Sentido ante la lógica indiferente y paradójica del *Itself*.

La relación posible (inherente) del Sentido con lo Sinsentido viene desde la neutralidad del Sentido, la neutralización de la negatividad que aplaza infinitamente la aprehensión del objeto; y la desactivación de la positividad causal y funcional aplicable al Sentido, como acotamiento marcado, asignado y prescribible.

Seguimos a Deleuze desde las anteriores citas a su especificación de la neutralidad (de la positividad y negatividad) del Sentido:

“ Hay sin duda un medio de evitar esta regresión hasta el infinito: se trata de fijar la proposición, de inmovilizarla, justo el tiempo para extraer su sentido como esta fina película en el límite de las cosas y de las palabras. (...) Pero ¿acaso es el destino del sentido que no se pueda prescindir de esta dimensión, y que no se sepa qué hacer con ella en cuanto se la alcanza? ¿Qué se ha hecho sino desprender un doble neutralizado de la proposición, seco fantasma, fantasma sin espesor? Por ello, siendo expresado el sentido por un verbo en la proposición, se expresa este verbo bajo una forma infinitiva, o participativa, o interrogativa: Dios-ser, o el siendo-azul del cielo, o ¿es el cielo azul? El sentido opera la suspensión tanto de la afirmación como de la negación. ¿Es éste el sentido de las proposiciones «Dios existe, el cielo es azul»? Como atributo de los estados de cosas, el sentido es extra-ser, no es el ser, sino un *aliquid* que conviene al no-ser. Como lo expresado de la proposición, el sentido no existe, sino que insiste o subsiste en la proposición. (...) ¿Cómo podríamos resumir estas paradojas de la neutralidad que, todas, muestran al sentido inafectado por los modos de la proposición? El filósofo Avicena distinguía tres estados de la esencia: universal respecto al intelecto que la piensa en general; singular respecto a las cosas particulares en las que se encarna. Pero ninguno de estos dos estados

es la esencia en sí misma: animal no es otra cosa que animal tan sólo, «animal *non est nisi animal tantum*», indiferente tanto a lo universal como a lo singular, a lo particular como a lo general. El primer estado de la esencia es la esencia como significada por la proposición, en el orden del concepto y de las implicaciones de concepto. El segundo estado es la esencia como designada por la proposición en las cosas particulares en las que se encarna. Pero el tercero es la esencia como sentido, la esencia como expresado: siempre en esta sequedad, *animal tantum*, esta esterilidad o neutralidad espléndidas. Indiferente a lo universal y a lo singular, a lo general y a lo particular, a lo personal y a lo colectivo, pero también a la afirmación y a la negación, etc. En una palabra: indiferente a todos los opuestos. Porque todos estos opuestos son solamente modos de la proposición considerada en sus relaciones de designación y significación, y no caracteres del sentido que ella expresa. ¿Es éste acaso el estatuto del acontecimiento puro, y del *fatum* que lo acompaña, remontar así todas las oposiciones: ni privado ni público, ni colectivo ni individual..., tanto más terrible y potente en esta neutralidad cuanto que lo es todo a la vez? “<sup>113</sup>

Esta indiferencia a la afirmación (positividad) y negación, es la que desde el Sentido como –extra-ser– como indica Deleuze “conviene al no-ser”; a la determinación extraestética del objeto-entidad-ser como Itself, no noemático ni ontológico, sino realidad óptica (incluso más allá de ésta expresión). De ahí que la negatividad estética, en tanto que imposibilidad de la aprehensión completa del sentido en la experiencia estética (interpretación) frente a un objeto, haya de situar primeramente al objeto desde lo extraestético, advertir su negatividad inmanente respecto al sentido positivable, y establecer el Sentido como neutralidad para la relación coherente con la neutralidad misma del Ser. Esta operación, como hemos visto anteriormente en Christoph Menke<sup>114</sup> no la realiza la estética, dada su heteronomía respecto al signo (dependencia del Arte como productor inicial de la representación -discontinuidad configurativa 2: a las estrategias artísticas- y subordinación a la palabra como signo –discontinuidad configurativa 1: a la composición texto-semántica-significante–), la filosofía, la hermenéutica, la metafísica y el discurso mismo de su interpretación del Sentido, sino que es el arte,

---

<sup>113</sup> Deleuze, Gilles. *Lógica del Sentido*. Quinta serie. Del Sentido. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Págs. 29-31

<sup>114</sup> C. Menke puntualiza la negatividad estética en su relación al mismo objeto extraestético que niega cualquier interpretación: “Existe, sin embargo, una diferencia fundamental en la manera como la negación estética se refiere a su objeto frente a lo extraestético: lo negado lo es de modo inmanente, y así la negación sólo la descubrimos *mientras* procedemos a negar estéticamente en la experiencia y no *antes*. La fundamentación de la negatividad estética en lo negado es inseparable de la transformación a la que lo negado se somete a la experiencia estética: «el origen es la meta». La comprensión negada no es, en su forma extraestética, lo negativo inmanente que fundamente la negación, sino que llega a serlo en el curso de su realización específicamente estética. Solamente porque intentamos comprender, descubrimos en nuestros intentos de comprensión una negatividad irreductible. La experiencia estética libera así en la cosa negada una insuperable negatividad, pero una negatividad que no es propia, sino en tanto que es experimentada estéticamente”.

Menke, Christoph. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. (Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Suhrkamp Verlag Frankfurt Am Main, 1991). Madrid. Visor. Dis S.A., Col. La balsa de la medusa. 1997. Págs. 47, 48.



Pierre Huyghe. *-Untilled-* (sin cultivar) 2012, (detalle) situación construida. DOCUMENTA (13)



desde su primaria autonomía, alteridad nouménica respecto a las operativas del Sentido como fenomenología o trascendencia, quien pone en crisis al resto de discursos para establecer su soberanía, ahora sí como neutralidad independiente e indiferente, para articular su discontinuidad (artística) al objeto (óntico) desde un estado neutral a otro. Una discontinuidad desde las respectivas singularidades pre-individuales, a-conceptuales, y libre de oposiciones:

“ ¿Qué es un acontecimiento ideal? Es una singularidad. O mejor, es un conjunto de singularidades, de puntos singulares que caracterizan una curva matemática, un estado de cosas físico, una persona psicológica y moral. Son puntos de retroceso, de inflexión, etc.; collados, nudos, focos, centros; puntos de fusión, de condensación, de ebullición, etc.; puntos de lágrimas y de alegría, de enfermedad y de salud, de esperanza y de angustia, puntos llamados sensibles. Tales singularidades no se confunden sin embargo con la personalidad de quien se expresa en un discurso, ni con la individualidad de un estado de cosas designado por una proposición, ni con la generalidad o la universalidad de un concepto significado por la figura o la curva. La singularidad forma parte de otra dimensión diferente de la designación, de la manifestación o de la significación. La singularidad es esencialmente pre-individual, no personal, a-conceptual. Es completamente indiferente a lo individual y a lo colectivo, a lo personal y a lo impersonal, a lo particular y a lo general; y a sus oposiciones. Es *neutra*. ” <sup>115</sup>

Para que esta neutralidad sea viable, tanto el Itself (animal, cosa, entidad, signo...), como el Sentido, han de disponerse como incondicionados, en los movimientos de sus singularidades (como discontinuidades) en la superficie, que realizan desde la naturaleza intrínseca de su Fuerza:

“Es neutro respecto a todos los modos de la proposición. *Animal tantum...* Círculo en tanto que solamente círculo: ni círculo particular, ni concepto representado en una ecuación cuyos términos generales deben recibir aún un valor particular en cada caso, sino sistema diferencial al que corresponde una emisión de singularidades. Que el problema no existe fuera de las proposiciones que lo expresan como su sentido, significa que *no existe*, hablando estrictamente: insiste, subsiste o persiste en las proposiciones y se confunde con este extraser con el que nos hemos encontrado anteriormente. Pero este no-ser no es el ser de lo negativo; es el ser de lo problemático, que conviene escribir (no)-ser o ?-ser.

El problema es tan independiente de lo negativo como de lo afirmativo; pero no por ello deja de tener una positividad que se corresponde con su posición como problema.

Igualmente, el acontecimiento puro accede a esta positividad que supera la afirmación y la negación, tratándolas a ambas como casos de solución para un problema que él define por lo que ocurre, y por las singularidades que «pone» o «depone». *Evenit...* «Algunas proposiciones son depositivas (*abdcativae*): destituyen, niegan un objeto de algo. Así, cuando decimos que el placer no es un bien, destituimos el placer de la cualidad de bien. Pero los estoicos estiman que incluso esta proposición es positiva (*dedicativa*), porque dicen: sucede que algún placer no es un bien, lo que consiste en poner lo que le sucede a este placer... » Así, nos vemos obligados a disociar las dos nociones de doble y

---

<sup>115</sup> Deleuze, Gilles. Op. Cit. Novena Serie, De lo Problemático. P. 44

de neutralidad. El sentido es neutro, pero nunca es el doble de las proposiciones que lo expresan, ni de los estados de cosas a los que les sucede y que son designados por las proposiciones. Por ello, en tanto que permanecemos en el circuito de la proposición, no podemos sino inferir indirectamente lo que es el sentido; pero, lo que es directamente, hemos visto que no podía saberse sino rompiendo el círculo, en una operación análoga a la que corta y despliega el anillo de Moebius. No se puede concebir la condición a imagen de lo condicionado; purgar el campo trascendental de toda semejanza sigue siendo la tarea de una filosofía que no quiera caer en las trampas de la conciencia o el cógito. Ahora bien, para permanecer fiel a esta exigencia, es preciso disponer de un incondicionado como síntesis heterogénea de la condición en una figura autónoma, que reúna en ella la neutralidad y la potencia genética. Sin embargo, cuando antes hablábamos de una neutralidad del sentido, y cuando presentábamos esta neutralidad como una doblez, no era desde el punto de vista de la génesis, en tanto que el sentido dispone de un poder genético heredado de la *casi-causa*; era desde otro punto de vista, considerando primeramente el sentido como efecto producido por causas corporales: efecto de superficie, impasible y estéril. ¿Cómo mantener a la vez que el sentido produce incluso los estados de cosas en los que se encarna, y que es producido por estos estados de cosas, acciones y pasiones de los cuerpos (inmaculada concepción)? La misma idea de génesis estática disipa la contradicción. Cuando decimos que los cuerpos y sus mezclas producen el sentido, no es en virtud de una individuación que lo presupondría. La individuación en los cuerpos, la medida en sus mezclas, el juego de las personas y los conceptos en sus variaciones, toda esta ordenación supone el sentido y el campo neutro, preindividual e impersonal en el que se despliega. Así pues, es de otro modo como el sentido es producido por los cuerpos. Se trata esta vez de los cuerpos tomados en su profundidad indiferenciada, en su pulsación sin medida. Y esta profundidad actúa de una manera original: *por su poder de organizar superficies, de envolverse en superficies*. Esta pulsación actúa tanto por la formación de un mínimo de superficie para un máximo de materia (por ejemplo, la forma esférica), como por el acrecentamiento de las superficies y su multiplicación según diversos procedimientos (estiramiento, fragmentación, trituración, sequedad y mojabilidad, absorción, espuma, emulsión, etc.).”<sup>116</sup>

Estos movimientos de la discontinuidad del Sentido (disyuntiva de todas las singularidades puestas en superficie, sin negación ni afirmación) al campo neutro en el que los cuerpos, sus mezclas, los conceptos y las cosas pulsan sin medida; acontece desde la discontinuidad (trans)inmanente del Sentido, no como doble neutral de *Sí* ante aquello a lo que induciría su relación, sino en su univocidad neutral como extra-ser común a la univocidad de lo Real, y tanto a la Posibilidad como a la im-Posibilidad:

“ La univocidad del ser no quiere decir que haya un solo y mismo ser: al contrario, los entes son múltiples y diferentes, producidos siempre por una síntesis disyuntiva, disjuntos y divergentes ellos mismos, *membra disjuncta*. La univocidad del ser significa que el ser es Voz, que se dice, y se dice en un solo y mismo «sentido» de todo aquello de lo que se dice. Aquello de lo que se dice no es en absoluto lo mismo. Pero él es el mismo para todo aquello de lo que se dice. Entonces sucede como un acontecimiento único para todo lo que sucede a las cosas más diversas, *Eventum tantum* para todos los acontecimientos, forma extrema para todas las formas que permanecen disjuntas en ella, pero que hacen resonar y ramificar su disyunción. La univocidad del ser se confunde con el uso positivo de la síntesis disyuntiva, la más alta afirmación: el eterno retorno en persona o -como vimos a propósito del juego ideal- la afirmación del azar

---

<sup>116</sup> Deleuze, Gilles. Op. Cit. *Decimoséptima Serie, De la Génesis Estática Lógica*. Págs. 92-93.

en una vez, el único tirar para todas las tiradas, un solo Ser para todas las formas y las veces, una sola insistencia para todo lo que existe, un solo fantasma para todos los vivos, una sola voz para todo el rumor y todas las gotas de la mar. El error sería confundir la univocidad del ser en tanto que se dice con una pseudo-univocidad de aquello de lo que se dice. Pero, al mismo tiempo, si el Ser no se dice sin que suceda, si el Ser es el único acontecimiento en el que todos los acontecimientos comunican, la univocidad remite a la vez a lo que sucede y a lo que se dice. La univocidad significa que es la misma cosa lo que sucede y lo que se dice: lo atribuible a todos los cuerpos o estados de cosas y lo expresable de todas las proposiciones. La univocidad significa la identidad del atributo noemático y de lo expresado lingüístico: acontecimiento y sentido. No deja que el ser permanezca en el vago estado que tenía desde las perspectivas de la analogía. La univocidad eleva, extrae el ser para distinguirlo mejor de lo que sucede y de aquello de lo que se dice. Arranca el ser a los entes para devolvérselo en una vez, para abatirlo sobre ellos por todas las veces. Puro decir y puro acontecimiento, la univocidad pone en contacto la superficie interior del lenguaje (insistencia) con la superficie exterior del ser (extra-ser). El ser unívoco insiste en el lenguaje y sobreviene a las cosas; mide la relación interior del lenguaje con la relación exterior del ser. Ni activo ni pasivo, el ser unívoco es neutro. Es él mismo *extra-ser*, es decir, este mínimo de ser común a lo real, a lo posible y a lo imposible. Posición en el vacío de todos los acontecimientos en uno, expresión en el sinsentido de todos los sentidos en uno, el ser unívoco es la pura forma del Aión, la forma de la exterioridad que relaciona las cosas y las proposiciones. En una palabra, la univocidad del ser tiene tres determinaciones: un solo acontecimiento para todos; un solo y mismo *aliquid* para lo que pasa y se dice; un solo y mismo ser para lo imposible, lo posible y lo real.”<sup>117</sup>

Esta univocidad noemática de lo sensible, que ve al Sentido en contacto neutro con la misma amplitud singular del Ser óntico, es la que nos lleva ahora a la discontinuidad del extra-ser del Sentido, a su incondicionado como Sentido presubjetivo, a su neutralidad desde la copresencia con lo Sin-Sentido.

Para llegar a la neutralidad del Sentido, es necesaria la supuesta paradoja de *salir* del mismo (el distanciamiento artístico en Menke, Gadamer y otros, la discontinuidad artística que denominamos aquí, –ya que el aplazamiento del Sentido está inmerso en el Sentido mismo: “ Esto también podría decirse así: no hay *epoche* del sentido, ni 'suspensión' de una 'tesis ingenua' del sentido, ni 'puesta entre paréntesis'. La *epoche* misma ya se halla atrapada en el sentido, y en el mundo. Que el sentido mismo esté infinitamente suspendido, en suspenso, que el suspenso sea su estado o su *Sentido* mismo, no impide, al contrario, impone, que no haya gesto posible de suspensión del sentido –a través del cual hubiese acceso tanto a su origen como a su fin. Hace falta otro gesto “<sup>118</sup>), es decir, su neutralidad sólo es posible en la discontinuidad desde lo Sin-sentido al Sentido –estando ambos, a su vez, inmersos inmanentemente en la misma posición, esta discontinuidad sólo puede producirse desde la atención neutral al extraser óntico, a lo *Ipso*, al objeto cosa sin su articulación, a la relación entre la *Ipse* y los *Ipsos* (Itselfs), realidades, existencias, entes, sin configurarlos discontinuamente (configurativamente, desde el pensamiento filosófico o metafísico) desde el

---

<sup>117</sup> Deleuze, Gilles. Op. Cit. *Vigésimo quinta Serie, De la Univocidad*. pp. 130-131.

<sup>118</sup> Nancy, Jean-Luc. *El Sentido del mundo. Le sens du monde*, Paris, Editions Galilée, 1993. Traducción Jorge Manuel Casas. la marca editora [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com) 2003. P. 23

Sentido- ; co-presencias, posibilidad de coparticipación para advertir desde su neutralidad la neutralidad posible y real del Sentido.

Esquema:

Cosmos - mito - sentido dado.

Cielo y tierra - creación - sentido anunciado / deseado.

Mundo - espaciamiento -sentido como existencia y *techno*. (Pero la mundialidad no sucede solamente, también precede. El mundo anterior al hombre y fuera del hombre es también *nuestro* mundo, y nosotros también *le* pertenecemos á él).

Jean-Luc Nancy. El sentido del mundo.

Esta salida del Sentido neutro hacia la neutralidad de las cosas, forma y vida de la existencia, requiere de la discontinuidad artística como acto, –no configurativa desde el Sentido / no antropológica-, una salida del *mundo-pensamiento* del hombre para atisbar el mundo en su neutralidad real:

“... 'la piedra es sin mundo', 'el animal es pobre en mundo', 'el hombre es configurador de mundo'. Estos enunciados no hacen justicia, al menos, a la constatación de que el mundo fuera del hombre, bestias, plantas y piedras, océanos, atmósferas, espacios y cuerpos siderales- es mucho más que el correlato fenomenal de un poner a disposición, de un tomar en cuenta o bajo cuidado por parte del hombre: el mundo fuera del hombre es la exterioridad efectiva sin la cual la disposición misma del sentido, o en el sentido, no tendría... sentido. Se podría decir que él -el mundo fuera del hombre- es la exterioridad efectiva *del hombre mismo*, si la fórmula debiera ser comprendida sin restituir, desde el hombre al mundo, una relación de sujeto a objeto. Pues de esto es de lo que se trata: de comprender el mundo no en cuanto el objeto o en tanto el campo de acción del hombre, sino como la totalidad de espacio de sentido de la existencia, totalidad ella misma *existente*, incluso si no es bajo la modalidad del *Dasein*.”<sup>119</sup>

“ *Aquí estriba la mayor dificultad: aquella de la 'transinmanencia' del sentido. Dicho con la mayor simpleza, que el sentido del mundo sea este mundo-aquí en tanto lugar del existir. Este 'con la mayor simpleza' detenta la apuesta más temible, la que exige de nosotros, para lograr decir esta cosa absolutamente simple, un estilo totalmente otro o, sobretodo, una alteración interminable del estilo.*”<sup>120</sup>

(se refiere a la inmanencia del sentido como existente)

Hacia esa alteración entran ya algunas operaciones artísticas como situaciones contraídas (que denomina Pierre Huyghe –desde Guy Debord– y analizaremos en diferentes apartados de esta

---

<sup>119</sup> Nancy, Jean-Luc. Op. Cit. P. 53

<sup>120</sup> Nancy, Jean-Luc. Op. Cit. P. 52

investigación) de encuentro entre nuestro *deseo* de Sentido y los hechos de nuestra producción simbólica, con el desposicionamiento de las narrativas sedimentadas por el régimen antropocéntrico del Sentido; para advertirse ante una *no-categoría* de constelaciones, ante el choque directo con la no presencia del Sentido, sino de éste en su estado de existencia con el universo-mundo en sus realidades, con su Sin-sentido. La alteración interminable del estilo no llega pues desde sus discontinuidades configurativas, como ya hemos avanzado en los capítulos precedentes (y que verificaremos en la Parte II de ésta investigación: Discontinuidad configurativa del objeto artístico en la producción de Sentido), sino desde la discontinuidad que se produce al depositar la estructura simbólica del objeto arte, como Sentido en sí mismo incompleto, como deseo, en un proceso de proyecto cuya práctica altere, interrumpa, discontinúe su existencia como condición-forma mayor del Sentido, al co-presentarlo a lo Sin-sentido y así anular la misma proposición y su posibilidad de retorno sensible en forma de cognitividad deliberativa, sino de experiencia sensible y no sensible (pre-cognitiva) con lo Real. La entrada en vigor de la discontinuidad entre el lenguaje y la experiencia.

“ El fragmento, o el 'arte', es lo simbólico mismo en el lugar y en el instante de su interrupción. Es el secreto -placer y/o dolor- que interrumpe la simbolización de lo simbólico, y que libera así ese plus-de-sentido, ese infinitamente-plus-de-sentido a través del cual la existencia se refiere y se expone a ella misma. Esa referencia no encierra una significación, las suspende todas, difracta y fragiliza el sentido significado. Expone el sentido en cuanto el secreto de lo que no tiene nada de oculto, ninguna profundidad mística o mística, y que no es o no hace ninguna otra cosa que el toque múltiple, discreto, discontinuo, heterogéneo y singular del ser mismo. “<sup>121</sup>

Este acto (discontinuidad artística) de relación con el mundo (y lo im-mundo), no se refiere a su vez a la discontinuidad pura de los entes (inmanencia), sino al movimiento que desde el Sentido neutralizado del hombre se realiza como *tacto* (según J-C Nancy) con ellos, la *práctica* del Arte, que observa y comprueba la discontinuidad del Sentido (la intransinmanencia de lo inobservable) con la discontinuidad de las entidades (Sin-sentido):

“ Incluso suponiendo que hubiera que tornar el sentido exclusivamente en cuanto una propiedad del existente- *Dasein*: (lo cual al menos parece verdadero del sentido en tanto 'comprensibilidad articulada', pero no es seguro que el sentido se reduzca a ello), y suponiendo, correlativamente, que la existencia sea exclusivamente la del *Dasein* -la del hombre-, cual, precisamente, tampoco es cierto), no nos quedaría menos que concluir que este existente no sabría existir, si su existencia es, como lo quiere Heidegger, *factual*, y si esta factualidad es la de un 'fragmento del mundo', sin la factualidad de la totalidad de los fragmentos. Esta factualidad, o el mundo como ser-aquí o -aquí de todos los seres- allá, lejos de constituir pobremente un en-frente inerte ofrecido a las miradas y a las manipulaciones del hombre es también ella misma, en tanto simplemente ser- arrojado-aquí-de-las-cosas, un *existencial* del *Dasein*: es decir, en el léxico heideggeriano, una condición de posibilidad trascendental / factual de la ex-istencia.

---

<sup>121</sup> Nancy, Jean-Luc. Op. Cit. P. 113, 114.

Dicho de otro modo: el hecho insuperable de su *sentido*. Pero entonces es preciso que lo sea sin reservas, *materialmente*. Con Heidegger la filosofía se verá alejada una vez más de lo que sin embargo fue, no por azar, una de sus primerísimas 'intuiciones', a saber, la del atomismo de Demócrito, Epicuro y Lucrecio. Pues este atomismo está muy lejos de formar una tesis 'materialista' opuesta a una tesis 'idealista', y por eso mismo está muy lejos de ser una tesis de la pura y simple privación de sentido opuesta a una tesis del sentido trascendente. Lo que el 'atomismo' (bien o mal nombrado) representa es sobre todo lo que habría que designar como la otra archi-tesis de la filosofía (la primera es el *Agathon* de Platón), a saber, el espaciamiento originario en tanto materialidad, y este espaciamiento mismo en cuanto *existencial* de la referencia al *agathon*. La 'materia' no es en primer lugar el espesor inmanente absolutamente cerrado sobre sí mismo, antes que nada, y por el contrario, es la diferencia misma por la cual alguna cosa es posible, en tanto *cosa* y en tanto *alguna*: es decir, de otra manera que como inherencia o endurecimiento indistinto de un uno que no sería más *alguno*. Si el *Dasein* debe ser caracterizado por su *Jemeinigkeit* (el 'ser-cada-vez-mío' de su acontecimiento), para la singularidad de un alguno que tiene o hace sentido de 'miidad' los (de ipseidad), este *alguno* no se puede pensar sin el recurso material-trascendental (existencial) de algún uno de la cosa en general, sin la *realidad* de la *res* en tanto diferencia material. Aquí materia quiere decir: realidad de la diferencia -y de la diferencia- por la cual solamente *hay alguna(s) cosa(s)* y no sólo la identidad de una pura inherencia (la cual, a decir verdad, no es diferente de nada ni tampoco es diferente en sí, ni podría, incluso, ser calificada de idéntica...). Diferencia real, diferencia de la *res*: si hay alguna cosa, hay pluralidad de cosas, de lo contrario no hay nada, no hay ningún 'hay'. Realidad de algunas cosas que hay, realidad necesariamente numerosa. Esta circularidad de la realidad y de la materialidad que constituye ella misma la condición de posibilidad de la distinción de alguna cosa en cuanto una 'forma' en general, y en tanto una 'articulación' en general, esa circularidad no se deja tocar y presentar a sí misma como una cosa material. Pero es la condición misma de todo *tacto*, de todo *contacto*, es decir, de todo agenciamiento de un mundo (ni continuidad ni discontinuidad puras: tacto).“ =

Así se da la relación inorgánica entre las discontinuidades (óptico y sensible) de la materialidad del Ser con la discontinuidad inherente a la cosa misma, el tacto sensible que produce el contacto entre el Ser y el mundo, y como nos dice Nancy, –sin demostración animista–. Salimos del Sentido para que éste se establezca tal cómo es, es decir, nosotros como seres del Sentido podemos realizar nuestras operaciones con él en su total incompletitud, y no utilizarlo para definirlo o completarlo, articularlo, etc., sino presentar nuestras reproducciones representativas (discurso, forma, historia) en su discontinuidad ya configurada, y depositarlas desasignadas libremente, lado al lado, al tacto con lo Real, comenzando por nuestra misma materialidad, pues es aquí donde comienza la neutralidad de nuestro Sentido, saliendo definitivamente de él (con él, en su presubjetividad) fuera del régimen de sedimentación de narrativas:

“¿No sería preciso que hubiese no-acceso, impenetrabilidad, para que haya también acceso, penetración? ¿Que entonces haya no-sentido o, sobre todo, fuera-de-sentido para que hubiera sentido? ¿Y que *en este sentido* la piedra y la lagartija estuvieran también en el circuito del sentido, tal y como yo, supuesto *Dasein*, soy también piedra y lagartija, no en virtud de alguna parte o aspecto subalterno, sino según el *allá (aquí)* de mi ser?

---

<sup>122</sup> Nancy, Jean-Luc. Op. Cit. P. 52,53

(...) Sin embargo se dirá que el mundo de la piedra, o el mundo-piedra, no sabría ser el 'todo de significancia'. Pero la significancia -lo que yo llamaría la 'pasibilidad de sentido'- tiene ella misma su condición (¿existencia!?) en el desvío a través del cual en primerísimo lugar hay mundo. El mundo es pasible de sentido, es esta pasibilidad, debido a que en primer lugar es según esta desviación, digámoslo todavía otra vez, 'atomístico'. Sin duda, ello implica de derecho que la apertura de una 'comprensión' del sentido esté en relación con la apertura de la arrealidad concreta. ¿Estoy en vías de sugerir que alguna cosa de la 'comprensión' retorna a la piedra misma? Que no se tema aquí ningún animismo, ningún pansiquismo. No se trata de consentir una interioridad a la piedra. Pero la compacticidad misma de su dureza impenetrable (impenetrable para ella misma) no se define (precisamente se de-fine) más que a través del desvío, la distinción de su ser esto, aquí ("La piedra está, es decir, es esto o aquello, y en cuanto a tal está aquí o allá", dice Heidegger, como si redujera 'ser / estar' a la simple cópula de atribución). Esta discreción, que se podría llamar *cuántica* tomando prestada de la física la discreción de *cuanta* materiales, hace el mundo en cuanto tal, el mundo 'finito' pasible del sentido. Ningún animismo, todo lo contrario. En cambio una 'filosofía cuántica' («atomística», «discreta») de la naturaleza' queda por ser pensada. Pues la diferencia del a-sí, según la cual hay apertura del sentido, está inscrita *en el mismo* 'en-sí'.

*Corpus*: todos los cuerpos, los unos fuera de los otros, hacen el cuerpo inorgánico del sentido. La piedra no 'tiene' sentido. Pero el sentido toca la piedra: incluso se choca con ella, y eso es lo que nosotros hacemos aquí.

En un sentido, pero qué sentido, *el* sentido es el tacto. El *ser-aquí*, lado a lado, de todos los *seres-allá* (seres arrojados, enviados, abandonados en el allá). Sentido, materia formándose, forma haciéndose firme; exactamente el desvío de un tacto.

Con el sentido hay que tener el tacto de no tocarlo demasiado.

Tener el sentido o el tacto: la misma cosa." <sup>123</sup>

Esta idea (*humor-ística*) de no tocar en demasía al Sentido, que el tacto (concreto y neutral) y lo sentido sean la misma cosa (el cuerpo inorgánico del Sentido), mediante su desvío... la podemos extrapolar a un movimiento de neutralidad operativa que introduce Chus Martínez desde *dOCUMENTA* (13) como intercambio entre sistemas fijos y simbólicos que produce la discontinuidad artística:

Art is not a pretext for thought, but rather a thought that operates by means of the constant exchange between different systems that vacillate between the abstract and the concrete and that make us vacillate between them as well.

Chus Martínez

To inquire into knowledge implies the effort to formulate –through logics and languages that surpass disciplines– how inextricable relations among things, language, matter, form, sense, are possible. It means to account for the terms, the possibilities as well as the circumstances, in which the principles that associate

---

<sup>123</sup> Nancy, Jean-Luc. Op. Cit. P. 56-58

the animate with the inanimate, or objects with memory, or animals with other animals, or seeds with art, or theory with the logics of politics, or poetry with knowledge, occur. And therefore it cannot come as a surprise that imagination is a central principle in the invention of knowledge that takes part in art –a task that does not mimic an activity of academia, but that, in an excessive and subversive way, produces time and space for it, constituting a new “culture”.

(...) This vacillation –caused by the artistic method of conveying research into the real, into an artwork– has the virtue of perceiving the unknown without its being transmitted into communication by the superficial sociality of the discourse. To refract the unknown without syntaxes, without the movement of displacing the known and replacing it with a new known or the other known: this momentary forgetting of the syntaxes implies a momentary forgetting about learning –that is, it can carry the unknown into a form, a formulation, that will allow the inconceivable to be conceived. And in not knowing about syntax, it is imaginable that the topology of the subject could be another, and thus in its nature able, if only for a second, to listen to a plant, an animal, or a drawing. And so the “maybe” comes also to name the possibility of discovering unsuspected positions between the animate and the inanimate as well as among the many forms of life; an imagination capable of conceiving an act of knowledge among those who live beyond language.”<sup>124</sup>

Por lo tanto, estos pensamientos dichos, declaman la neutralidad del Sentido al contacto con lo Sin-Sentido, y es desde aquí, desde la investigación artística con-venida a lo Real, donde definimos éste estado de la cuestión para estructurar la tesis y los objetos artísticos que mueve en su orden de discontinuidades configurativas al Sentido, advertir sus grados de positividad (aprehensión) y negatividad (aplazamiento o suspensión indecible del Sentido que desea); para salir con tal Sentido discontinuo al encuentro experimental con aquello que refleje éste concreto dicho de la tesis, disponer ésta investigación y su objeto en un proyecto, como forma, lado a lado con el Sin-sentido de las entidades. Hemos de averiguar previamente qué tipología de narrativas sedimentan aquí, cuales sean sus grados de discontinuidad interna y externa, incluyendo las de los medios que emplee para activar su objeto artístico en un proyecto: Objeto-naturaleza, Lenguaje-Representación y dispositivos-Tecnologías; indagar en cada caso y sistema la materialidad fáctica y óptica de estos medios y objetos, su neutralización posible, desde su subjetividad a su posicionamiento presubjetivo y ‘objetivo’, desde su acontecimiento a su instancia con lo Real.

Es decir, la discontinuidad entre esta forma y su brecha a lo óptico, la discontinuidad que se observa en el movimiento de un objeto (Sentido) junto a otra entidad (Sin-sentido):

“ La brecha entre apariencia y realidad significa que la realidad misma (que nos está dada inmediatamente ‘allí afuera’) aparece como una expresión de una esencia interior, que ya no podemos seguir tomando a la realidad por su ‘cara’, que sospechamos que hay en la realidad ‘más de lo que se ve’, es decir, que una

---

<sup>124</sup> Martínez, Chus. How a Tadpole Becomes a Frog. Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research. Documenta (13) CATALOG 1/3. The Book of the Books. 2012. P. 46-48-55,57.



esencia *aparece* para subsistir en alguna parte dentro de la realidad, como su núcleo oculto. Este cambio dialéctico es crucial para el significado de la apariencia: primero, la realidad inmediata queda reducida a una ‘mera apariencia’ de una esencia interior; luego, esta misma esencia es postulada como algo que *aparece* en la realidad como un espectro de su núcleo oculto.

Y habría que llevar esta lógica hasta sus últimas consecuencias: el verdadero problema no es cómo llegar a lo Real cuando estamos restringidos al juego de la (incoherente) multitud de apariencias, sino, más radicalmente, el problema propiamente hegeliano: *¿cómo emerge la apariencia del juego de lo Real?* La tesis de que lo Real es apenas el corte, la brecha de incoherencia, entre dos apariencias debe entonces ser completada por su opuesta: la apariencia es el corte, la brecha, entre dos Reales o , más precisamente, *algo que emerge en la brecha que separa a lo Real de sí mismo*. Recordemos el estatus de la espontaneidad kantiana: a nivel fenoménico, somos un mecanismo, una parte de la cadena de causas y efectos: a nivel nouménico, volvemos a ser marionetas, mecanismos sin vida; el único lugar de libertad es, por lo tanto, la brecha entre estos dos niveles en los que emerge la apariencia como tal.” <sup>125</sup>

El estado de la cuestión del objeto artístico –como objeto de investigación artística en su proyecto con lo Real–, la discontinuidad que emerge entre el sentido de la investigación de tal objeto y su posición como apariencia en la brecha ante otras formas de apariencia e inapariencias; es aquello que nos conduce desde éste objeto en cuestión -condicionado-, a un proyecto que parte de la misma neutralización del objeto artístico y de su sintaxis, documentando su estatus de vida, entidad activa, en movimiento copresente con todo lo que podamos transitar como incondicionado:

“ Art documentation thus signals the attempt to use artistic media within art spaces to make direct reference to life itself, in other words: to a form of pure activity or pure praxis, as it were; indeed, a reference to life in the art project, yet without wishing to directly represent it. Here, art is transformed into a way of life, whereby the work of art is turned into non-art, to mere documentation of this of life. Or, put in different terms, art is now becoming biopolitical because it has begun to produce and document life itself as pure activity by artistic means.” <sup>126</sup>

Tal movimiento paradójico, no elusivo ante el sentido del objeto investigación sino puesta en praxis verificativa, solicita en primer lugar disponer la cuestión de la investigación en un objeto cuya dinámica sea material: objeto artístico documental de su cuestión y discontinuidades internas (configurativas 1 en su orden taxonómico y formal / configurativas 2 en su función y estrategia hacia el proyecto al que se dirige), dispositivo físico experimentable en la copresencia de lo Sin-sentido. El movimiento de dicho objeto ante tal co-presencia establecerá la observación de la discontinuidad

---

<sup>125</sup> Zizek, Slavoj. *Visión de Parálaje*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2006. P. 155

<sup>126</sup> Groys, Boris. *THE LONELINESS OF THE PROJECT*. Issue II. Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Belgium / New York Magazine of Contemporary Art and Theory. 2009. P. 5

artística, podrá determinar su experiencia y advertir la posibilidad de co-presencia entre el Sentido y lo Sin-sentido, cuyos resultados, a nivel de lógica (relativa al Sentido y su retorno), nos plantea una hipótesis, siendo precisamente así como el proyecto artístico accede a lo desconocido, al *unknown*, a lo Sin-sentido de las entidades inabordables.

Referente a la discontinuidad en la copresencia, nos recuerda desde la primera cita en este capítulo a Deleuze:

“¿para qué serviría elevarse de la esfera de lo verdadero a la del sentido si fuera para encontrar entre el sentido y el sinsentido una relación análoga a la de lo verdadero y lo falso? Hemos visto ya hasta qué punto era vano elevarse de lo condicionado a la condición, para concebir la condición a imagen de lo condicionado, como simple forma de posibilidad. La condición no puede tener una relación con su negativo del mismo tipo que lo condicionado con el suyo. La lógica del sentido está necesariamente determinada a plantear entre el sentido y el sinsentido un tipo original de relación intrínseca, un modo de copresencia.”

–En esta investigación, sin embargo, denominamos co-presencia del Sentido con lo Sin-sentido, siendo en esa separación del co- a las presencias donde se distinguen la realidad contraída del Sentido, de lo Sin-sentido Real exterior. No pueden ser equiparados o nivelados en el mismo término, uno está presente (lo óptico y natural) y el otro se presenta a la transinmanencia a aquello, manteniendo su diferencia y espaciamiento en ese guión sígnico desde el co–.

## CAPITULO 4. Antecedentes Artísticos.

**De la discontinuidad configurativa lineal del objeto artístico al Sentido en la modernidad y la posmodernidad, a la discontinuidad artística no-lineal.**

**El movimiento del objeto al proyecto artístico en la hipermodernidad.**

M. Duchamp, J. Oteiza, J. Beuys, R. Smithson, N. Holt,  
Situacionismo (G. Debord), Art & Language, R. Tiravanija, T. Sehgal,  
B. Nauman, P. Fischli & D. Weiss, R. Mucha, V. Aconcci, P. Huyghe,  
Dan Graham, Felix. G. Torres (C. Bove – T. Sehgal),  
T. Badiola (PROFORMA. Badiola Euba Prego).

Definido el marco (Pág. 77) desde la discontinuidad general a la **discontinuidad estética, –lineal–** (Sentido–Representación) en su discontinuidad configurativa I (interna): composición del objeto artístico (taxonomía formal de elementos) y su ontología (relación simbólica entre los significados dados desde cada elemento interno que conforman la identidad del objeto), correspondiente al período histórico de la modernidad, producción técnica, dialéctica negativa del objeto artístico al Sentido; y discontinuidad configurativa II (externa): de la identidad ontológica del objeto (función simbólica / representación) a las estrategias artísticas (discurso, situación, despliegue, dualidad, alteridad, autonomía), correspondiente al período de la postmodernidad. Producción simbólica-visual, del objeto-imagen del Sentido positivo y negativo al Sentido dual y al Sentido neutro como diferencia. A la **discontinuidad artística, –no lineal–** (Sentido neutro / Sin-sentido). Del objeto-imagen-tiempo (información) aconteciendo en su difusión-distribución tecnológica en el umbral de la hipermodernidad (Postproducción), al tiempo del postobjeto simbólico (Objeto en Proyecto: Sentido neutro, representación –proceso– (a)representación) como itself nouménico en el movimiento de sus discontinuidades internas posicionadas como fuerza presubjetiva en el proyecto artístico que lo copresenta ante lo Real Sin-sentido. Establecemos aquí los antecedentes principales en el proceso histórico de la discontinuidad en el Arte, desde la configuración del objeto como Sentido ontológico en la dialéctica de la negatividad.



Marcel Duchamp, *Portabotellas* (Ready-made). *Bicycle Wheel* (Ready-made asistido) 1913-1914.

#### 4. 1. **La discontinuidad artística a la dialéctica negativa del objeto arte en el Ready-made de M. Duchamp y en la Ley de los cambios de J. Oteiza. –Diferencia, Diferancia e Indiferancia–.**

"Querida Suzanne", dice a mitad de la carta, "si has subido a mi casa, habrás visto en mi taller una rueda de bicicleta y un portabotellas -lo había comprado como una escultura terminada. Y tengo una idea a propósito de ese portabotellas. Escucha:

Aquí en Nueva York he comprado objetos del mismo estilo y los califico de **ready-made**, tú sabes suficiente inglés para comprender el sentido de 'ya hecho' que doy a esos objetos, los firmo y les doy un título en inglés. Te doy algunos ejemplos: Tengo, por ejemplo, una gran pala de quitar la nieve, en la que he inscrito abajo: In advance of the broken arm. Traducción: En anticipación del brazo roto -no te esfuerces por comprenderlo en ningún sentido romántico, o impresionista o cubista, no tiene nada que ver. Otro ready-made se llama Emergency in favor of twice. Traducción posible: Peligro / Crisis/ a favor de dos veces.

Todo este preámbulo para decirte:

Quédate con ese portabotellas. Lo convierto en un ready-made a distancia. Le escribirás abajo y en el

interior del círculo inferior, con letras pequeñas pintadas con un pincel al óleo en color blanco de plata, la inscripción que voy a darte a continuación, y firmarás con el mismo tipo de letra como sigue: (según Marcel Duchamp)" <sup>127</sup>

“-Esta máquina no tenía otra intención que librarme de la apariencia de la obra de arte. Era una fantasía. Yo no la llamaba obra de arte, en absoluto. Quería acabar con las ganas de crear obras de arte. ¿Por qué razón las obras de arte han de ser estáticas? La cosa -la rueda de bicicleta- llegó antes que la idea. No hubo intención de hacer una montaña de esto y decir: “Yo he hecho esto y nunca nadie jamás lo había hecho antes que yo”. <sup>128</sup>

Habiendo transcurrido un siglo desde el posicionamiento del objeto en el arte como *objeto arte* en sí, por la indicación del autor, la certeza única del readymade es que *–ya está hecho–*. Queremos decir que el ejercicio de re-presentar a lo Real, bien desde la negatividad pictórica de Morandi a la neutralidad configurada de la Sutil Life (y su imposibilidad de aprehensión de lo Sin-sentido o aplazamiento real infinito del objeto *–mirado–*, *–trabajado–*), o bien desde la aparición con Duchamp del mismo *movimiento* del artista cuya señalación (gesto) a lo Real comienza a constituirse como expresión inmanente de la praxis de *lo Arte*; todo giro o desplazamiento conceptual posiciona al objeto, a la realidad, en la voz del Arte, en su idea, y desde entonces todo movimiento del objeto a su desnudo aparental viene firmado y autorizado antroppoartísticamente. Es el mismo Duchamp quién subraya “quería acabar con las ganas de crear obras de arte”, es decir, más allá de la transformación profunda del arte, de la estética y de la filosofía, del valor de un objeto común como entidad de valor simbólico y de mecanismo de intercambio de significados, el gesto radical duchampiano fue el señalar el punto brecha entre el Arte, como idea (fantasía) y deseo hacia el Sentido, *–ya realizado–*, y su atención a “La cosa, antes que la idea” como posibilidad no conceptual de un arte cuyo proyecto habría de comenzar.

Toda operación artística está imbricada en el Sentido, como representación misma del Sentido, como imagen de Sí.

Este recorrido por los antecedentes de la discontinuidad del objeto arte ante el Sentido viene a situar la trayectoria progresiva desde el Arte, como Self (ipse), de el existencialismo humano y simbólico, al paso del arte-vida a la vida misma, en una deconstrucción de la dialéctica negativa entre arte y vida, entre ser y posibilidad, que nos lleva desde lo Real (su doble/realidad) presentado por Duchamp (principal referente internacional, icono fijado del acontecimiento histórico, *–el objeto como imagen de Sí, que acontece–*) como abandono de lo *–ya hecho–*; al abandono de la práctica artística plástica de Jorge Oteiza (principal referente en el contexto y discurso del arte próximo), gesto desde el

---

<sup>127</sup> Duchamp, Marcel. Cartas sobre el arte: 1916-1956. Editorial Elba. Barcelona 2010. Primera carta a Suzanne.

<sup>128</sup> Duchamp, Marcel. Entrevista publicada en la revista VUELTA numero 133-134. 1988. Web: <http://libroscolgados.blogspot.com.es/2008/12/entrevista-marcel-duchamp.html>

objeto y su origen al hecho artístico, que desgranarán desde Beuys a Smithson, Matta-Clarck, Cage, Nauman, Graham, etc... en una transición desde *–cada objeto es arte–*, *–cada espacio es arte–* a *“cada hombre es un artista”*, hasta la naturaleza fuera de la representación y el comienzo de lo artístico como representación de Sí, en su colapso ante lo Sin-sentido, en su relación abierta a cada cosa que no es arte.

(por donde el arte busca)

En una relación a-sin-crónica de acontecimientos históricos en el Arte vamos del readymade de M. Duchamp en 1913 (Itself) al cuadrado blanco suprematista de K. Malevich en 1918, el objeto-cuadro-pintura en sí mismo (Ipsa). Movimientos del artista hacia la naturaleza del objeto en su condición artística, que lo inundan de relatividad *–autenticándolo–* (para negarlo demostrándolo) como *fuerza* en su dialéctica negativa al arte como hecho, como potencial siempre heteronómico a lo Real, desde el Sentido. La liberación de este objeto es la liberación misma del arte, de su causalidad y referencialidad, las primeras advertencias del objeto fuera del Sentido. De la ontología del objeto-reproducción / imagen a la óptica del mismo objeto (original, *–antes ahí que la idea–*), de la pintura suprema sin imagen a la pintura como entidad, como fuerza y copresencia.

En 1958 Adorno publica *El ensayo como forma* (discontinuidad configurativa), en 1959 Oteiza abandona la práctica artística plástica. La relación de este abandono (posteriormente observaremos el de Duchamp) con la estética metafísica negativa, sitúa en esta investigación la discontinuidad configurativa del autor a la realidad del objeto, la desocupación del vacío oteiziano implica en primera instancia una asunción de la representación como identificación a lo Real; cuando esta identificación representacional se produce, y el autor observa la discontinuidad entre su formulación hacia el vacío (existencial, ipsico) *–el deseo de deconstrucción hacia la naturaleza del Sentido–*, y encuentra al objeto llenándose de operatividad, de deseo formulado, de información añadida; lo que le resta, en el caso oteiziano, es proseguir desde la discontinuidad configurativa del objeto arte (configurativa 1: del lenguaje artístico y su discontinuidad interna respecto al objeto a trazar *–deconstruir–* / configurativa 2: destrucción del propio lenguaje como estrategia) hacia la discontinuidad artística en la que el propio gesto del autor queda en entredicho y solamente desposicionando tal gesto (señalación *–que ya rehúsa Duchamp–*, indicación desde el Sentido) el artista abandona la configuración antropocéntrica de lo Real, su acceso al objeto fuera de la postulación del Sentido.

En una lectura de Quousque Tandem analizada en relación a este movimiento de discontinuidades, desde la Ley de los cambios al gesto artístico superado por el autor, referimos abreviadamente su visión estética negativa, el movimiento metafísico que reclama, y la realización del arte en la vida, *su abandono en la vida*, como prelude anticipatorio a la discontinuidad artística de lo Sin-sentido que aquí nos interesa.

Comienza Oteiza definiendo los tres estilos (movimientos) en la Ley de los cambios que aplicamos a las respectivas discontinuidades:

“ En toda creación se produce la expresión estética como multiplicación del Espacio por el Tiempo : la materia

espacial, cama, extensión o complejo de extensiones, de cantidad, tiene dos formas de extenderse. de disponerse (organizándose o desorganizándose), de contar. (...) "Así van rodando los estilos, sucediéndose homológicamente, sin que el espacio y el tiempo, logren separarse el uno del otro, desocupándose mutuamente, lo que significaría la cesación de la operación artística y el nacimiento estético del silencio, de un silencio espiritual de dominio sobre la naturaleza (sobre el arte) al que llamamos tercer estilo y que deja dotado al hombre de una libertad espiritual para no necesitar del arte y para hacer lo que haga (y si sigue haciendo arte, de modo radicalmente distinto a los dos estilos anteriores), desde su tiempo íntimo y en un nuevo orden (o desorden aparente) natural. Este nuevo hacer (estilo vasco y tradicional) como si no se hiciera (y no se hace de los modos anteriores) ha desorientado a los propios historiadores vascos de nuestro arte y de nuestra literatura, que no han entendido, 'no han podido entender' nuestra propia tradición espiritual, ya que han venido utilizando los criterios clásicos (uno y dos) " = (...) " una Ley de los cambios que rige la formación de un lenguaje artístico y cuyo proceso entero (que rara vez se produce) concluye estéticamente con la definición de un signo vacío, de una Nada trascendente. " = (...) " Esta ley consta de dos fases. En una primera fase, el arte es un arte de comunicaciones, de información. La expresión va creciendo, enriqueciendo sus motivos y la intensidad con que los cuenta. La técnica es de ocupación del espacio, técnica acumulativa, multiplicante, no importa que sea formalista o informalista. Se cree corrientemente, entre los mismos artistas, que el arte no es más que esta fase de creciente comunicación. Para esta fase son válidos los tres postulados o principios fundamentales del arte contemporáneo, a saber, 1) El arte es expresión, comunicación, 2) El arte parte de un cero, de una nada, para renovar en cada época su lenguaje de expresión, y 3) La realidad del arte se identifica con la realidad de la Naturaleza. Pero, ¿qué sucede hoy que esta primera fase se está acabando? Que se cree que se está acabando un arte, para comenzar otro, más nuevo, con idénticos postulados de partida. Pero no, lo que sucede es esto: que toda la expresión acumulada en el arte, en la naturaleza y en la vida de una ciudad, comienza a manifestarse como una verdadera opresión de la sensibilidad misma que el arte ha contribuido a crear. Sucede que la ley de los cambios no está entera si no consideramos una segunda y última fase, que oponiéndose a la primera la completa. A los 3 principios que hemos referido se oponen estos 3 postulados negativos, como conclusiones: 1) El arte que era expresión, no es expresión, 2) el arte que consideraba una nada como punto de partida, considera una nada como punto de llegada y 3) La realidad del arte que era identificarse con la de la naturaleza, es incomunicación con la realidad." <sup>131</sup>

El estilo clásico uno que Oteiza define como acentuación del espacio en un orden geométrico, su ocupación mediante la forma que ha de deconstruirse hasta desocupar tal espacio, correspondería a la discontinuidad configurativa 1, en la cual se produce la discontinuidad entre los elementos de taxonomía y topología formal respecto al vacío (Sentido) del deseo existencial. El estilo clásico dos, que acentúa el tiempo, arrastrando y desfondando el anterior formalismo espacial, correspondería a la discontinuidad configurativa 2 en la cual la dimensión del objeto artístico queda como acontecimiento temporal suspendido, en discontinuidad respecto a las estrategias del autor (hombre), homologándose tiempo (suceso, acontecimiento) y espacio (forma, ocupación, deconstrucción, desocupación) sin lograr separarse el uno del otro, sin alcanzar el deseo del artista, por las respectivas discontinuidades configurativas del objeto arte.

---

<sup>129</sup> Oteiza, Jorge. edición crítica de la obra de Jorge Oteiza. QUOUSQUE TANDEM...! Primera edición: Marzo, 2007. P. 123, 124.

<sup>130</sup> Oteiza, Jorge. Op. Cit. P. 102

<sup>131</sup> Oteiza, Jorge. Op. Cit. P. 178, 179.

«vacando el formalismo informativo con un realismo metafísico y protector.

Es el tratamiento artísticamente negativo, porque procede en una dirección creciente de exclusiones, fenomenológicamente, apartándolo todo hasta el descubrimiento de su independencia subjetiva, del sitio de su conciencia»<sup>132</sup>

Y es aquí donde Oteiza reclama un tercer estilo, el nacimiento estético del silencio, la cesación artística (–si sigue haciendo arte, de modo radicalmente distinto a los dos estilos anteriores–) en un nuevo orden natural. La nueva relación del proyecto artístico en la vida ante el orden de la vida, la discontinuidad artística del Sentido por el corte de lo Sin-sentido.

Bien es cierto que en el tiempo de Oteiza su solicitud hacia un nuevo movimiento hablaba desde la antropología del hombre artista a la antropología inmanente del hombre, pero observaba ya esta separación entre operatividad antroportística y su discontinuidad hacia la identidad *espiritual* con el Sentido Natural. Aún se sostiene el sentido del hombre como fuerza final, una Nada en la que el hombre llega al Ser, pero se vaticinan ya las nuevas formas de relación nihilista con la cosicidad:

“ Aquí el término negativo (estética negativa, teología negativa, política, digamos, negativa) se refiere al procedimiento de actuar creadoramente por sucesivas negaciones, en una serie progresiva de eliminaciones, fenomenológicamente, reduciendo entre paréntesis todo aquello que debemos apartar para aislar el objeto verdadero o la acción que perseguimos. “ (...) El arte está entrando en una zona de silencio (yo terminé en un espacio negativo, en un espacio solo y vado). En esta Nada el hombre se afirma en su ser.”<sup>133</sup>

(...) En nuestra tradición la Nada es una afirmación religiosa y natural. Si hoy hablamos de náusea, de hastío, de aburrimiento, para definir una cosa ante nosotros (la cosicidad de todos los seres), el-Ser. El aburrimiento que hace que todo lo que forma el mundo (que nos aburre) se convierta en un solo envoltorio de seres que es el Ser. Pues bien, si ahora (en el actual existencialismo), pasando del aburrimiento anterior a la angustia dibujamos un círculo vacío (como hicimos en nuestra conclusión existencial del cromlech neolítico) para dejar fuera el envoltorio natural del mundo, la Nada que nos queda descrita en este vacío interior es en la que nosotros ya hemos aprendido a sentir esa "mismidad mía, mi realidad-de-verdad" de la que nos afirma Heidegger que "se mide por mantenerse o sostenerse en la Nada de todas las cosas"<sup>134</sup>

La relación de ese hombre con el *–envoltorio del mundo–* es la que queremos ampliar aquí desde el nihilismo o la metafísica existencial negativa, a una constatación de la discontinuidad artística en la que la cesación de lo artístico no es su abandono existencial, sino el cambio de movimiento entre la

---

<sup>132</sup> Oteiza, Jorge. Op. Cit. P. 42

<sup>133</sup> Oteiza, Jorge. Op. Cit. P. 171

<sup>134</sup> Oteiza, Jorge. Op. Cit. pp. 106,107.



mismidad, como existencia categorial (superior), como clave antropológica del Sentido, en copresencia desde esa nada (Sentido) al resto de nada (Sin-sentidos). Este sería un modo – *radicalmente distinto de hacer arte respecto a los otros estilos*–, aquí la discontinuidad propia de lo artístico puede producirse, considerando que su relación con lo Real es de nada a nada (copresencia), o del todo del Sentido humano con lo Sin-sentido existencial.

«Lo que pretende el H [hombre] con el arte es abandonar el arte. Esto parece un contrasentido. Quiero decir que el arte es necesario existencialmente para el hombre. Y por ello precisamente es provisional la atención que el hombre puede dar al arte»<sup>135</sup>

Esa atención provisional al arte es la que lo sitúa en la nueva relación ante lo Real, la que lo neutraliza, lo hace provisorio, en relación a su condición existencial con las condiciones de la existencia general, de ahí su revisión al arte como lenguaje, como signo (discontinuidad configurativa), apartándolo de su significado para depositarlo como significante cero:

“ Es la fase en la que se trabaja con una estética negativa, en cuyo término final de eliminaciones está la fantástica eliminación del propio lenguaje. El artista está creyendo que el arte comienza cuando él llega y que su actividad va a ser permanente. El novelista cree ahora que está destruyendo un viejo lenguaje, para recomenzar seguidamente otro nuevo. Pero lo que estamos destruyendo ahora es el lenguaje nuevo y no por destruirlo. sino porque precisamos de esta destrucción última (experimentalmente) para completarlo con una metafísica final o lenguaje del silencio.”<sup>136</sup>

El silencio del lenguaje es la cesación del Sentido artístico por sí mismo, su autoridad es silenciosa en el espacio Real, su autonomía neutral con las demás autonomías.

Aquí Oteiza anticipaba ya el movimiento de la investigación artística (la discontinuidad del mismo arte hacia la vida) a la integración entera (no diremos aquí solamente espiritual), libre y natural con la realidad:

“ Me queda por advertir en esta observación (preliminar para el lector) que no es lo mismo decir algo (escribir, me ha ocurrido así) desde dentro de una determinada preocupación artística (o científica), que hacerlo ya una vez que el artista ha sido devuelto a la vida. 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 Naturaleza,

---

<sup>135</sup> Oteiza, Jorge. *Arte cromlech* (sin paginación definida). Citado en LA «ESTÉTICA NEGATIVA » DE OTEIZA : LECTURA DE *QUOUSQUE TANDEM...!* Amador Vega. Prólogo: EDICIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE JORGE OTEIZA. *QUOUSQUE TANDEM...!*Primera edición: Marzo, 2007. P. 22

<sup>136</sup> Oteiza, Jorge. Op. Cit. P. 186



documenta 12. 2007 | Jorge Oteiza / Laboratorio de tizas | 1972 | Aue-Pavillon

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 artista tiene así en depósito (no para siempre) una tarea de urgencia humana y social que cumplir: transformar la visión incompleta y temerosa, vacilante, de un hombre aun no instalado en su tiempo cultural (la historia natural de un hombre que no es un hombre todavía) en una capacidad espiritual entera de integración histórica, libre, natural, con la realidad. 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. No es la historia de ese hombre que aguarda siempre (casi siempre inútilmente) fuera del arte y que es el mismo hombre que hoy espera (que lleva esperando ya demasiado) a que el artista de hoy termine. “<sup>137</sup>

Ese hombre que aguarda al artista a que termine, a que silencie su positividad y negatividad al Sentido, a que se neutralice [“ Es cierto que me ha tocado a mi anticipar la nueva naturaleza del espacio religioso como planteamiento desde lo estético de la desocupación especial en la arquitectura, al mismo tiempo que proponía (Concurso internacional de Montevideo, 1959-1960) el concepto nuevo de lo monumental como neutralización de la expresión, como negación de lo monumental, por el planteamiento de signo receptivo de un espacio vacío y neutral (nuevo espacio-cromlech) como integración callada de la arquitectura, el arte (la escultura, concretamente en ese concurso) y la ciudad, en favor de la persona individual.”<sup>138</sup>], abandona el objeto configurativo por el laboratorio (el proyecto) en el que no sustentará

---

<sup>137</sup> Oteiza, Jorge. Op. Cit. P. 96, 97.

<sup>138</sup> Oteiza, Jorge. Op. Cit. P. 143

sus principios (Vida, Realidad, Ipse) en otros principios (Sentido artístico, praxis de la representación artística):

“«Marcho aprisa... Pero me he quedado con las manos vacías y con una me he señalado la vida y con la otra he cerrado la puerta de mi taller». Esa es la única posibilidad honesta para el artista contemporáneo, levantar un taller-laboratorio con las manos vacías y desocupadas por el arte. De este modo, los proyectos, todas las posibilidades que se combinan en las formas, actúan como verdadera propedéutica social, porque el verdadero arte es la vida. El artista se ha agotado para el arte pero no para la vida, o quizás cabría decir que del agotamiento del hombre artista nace un nuevo hombre para la vida, con lo cual en este nuevo estadio de la vida el arte se habría hecho ya innecesario. El hombre vive ya sólo del propio fondo de la vida, ya no debe ir a alimentarse de los principios apoyados en otros principios.”<sup>139</sup>

Tal abandono no es un gesto, no es un operativo desde la producción artística, sino el arte en la vida, el Sentido neutral:

“¿Qué es el gesto? Porque el panorama del arte actual es un panorama de gestos. El gesto llama la atención de los demás, es una acción, un movimiento, que no estaba previsto, que cae sobre los otros, que toca su indiferencia y compromete a contestarse, a participar. Frente al gesto está el acto. ¿Qué es el acto? Porque el estilo anterior al de las actuales tendencias, ha sido en el arte actual, un panorama de actos. Cuando me he sentado aquí no he llamado la atención: porque el espacio estaba previsto para mi acción: había una mesa, una silla, un lugar. Yo que ahora soy la acción, el tiempo, el movimiento, que está pasando, he quedado instalado en un espacio (que estaba preparado) compuesto, ordenado. Este razonamiento de un espacio, en que he quedado sujeto, pertenece al estilo geométrico. Pero puedo, repentinamente, levantarme, deshaciendo esta sujeción, acentuando mi tiempo, mi acción, mi sentimiento, mi voz, mi gesto. Razonando hacia dentro -el acto-, o viviendo hacia fuera -el gesto-, son los dos únicos estilos -geométrico y no geométrico, espacialista o tiempista, formalista o informal-, con los que el artista actúa siempre.”<sup>140</sup>

Es decir, el gesto del artista pretende ya no ser configurativo, no operar productivamente en un espacio preparado, adecuado, lingüístico, y sumar su signo o señal a la configuración y su discontinuidad. Oteiza, en una anticipatoriedad preclara, manifiesta ese gesto como movimiento, – levantarse–, un nuevo estado de facto ante las cosas, mirando ya desde su tiempo a una era de información configurada y acelerada hacia la que advertía reclamando una transformación radical de los hábitos de pensar y de sentir:

---

<sup>139</sup> Vega, Amador. Cita de J. Oteiza en Prólogo: EDICIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE JORGE OTEIZA. QUOUSQUE TANDEM...!Primera edición: Marzo, 2007. P. 36, 37.

<sup>140</sup> Oteiza, Jorge. Op. Cit. P. 176,177.

“ pero nos hemos propuesto precisar la naturaleza de una nueva sensibilidad para el comportamiento en un mundo ya totalmente transformado y que aceleradamente viene a por nosotros, porque es nuevo nos necesita, nos reclama y que nosotros necesitamos integrarnos en él. No es posible concebir un mundo nuevo en común, sin una transformación radical de nuestros viejos hábitos en el pensar y en el sentir, sin una nueva y viva y alerta sensibilidad que no es esta común y muerta con la que todo lo aguantamos y que nada le hiera. Nada es insignificante : ¿Cómo sentir lo que es importante si no sentimos todo lo que diariamente y más de cerca nos afecta y no sabemos que nos duele ? Hablamos de entrar en el Mercado Común. Yo he pedido a Vitoria una cama ortopédica (por favor, no es un comentario, es el último ejemplo que pongo). Era un antiguo deseo en mí éste de que aquellos objetos que más usamos estén pensados con un mínimo de inteligencia (se trata de una cuestión de diseño industrial, de diseño y urbanismo : de política actual) : la silla, el cigarrillo, la moto, la maquinilla eléctrica de afeitarse, la casa, el concejal, el libro, el establecimiento público, el horario, la calle, el arquitecto municipal, sobre todo la cama en la que vivimos (también vivimos en la cama en la que queremos muchas veces leer y escribir) la tercera parte de nuestra vida y que sólo está bastante bien diseñada para disfrutarla en los últimos momentos (si es que morimos en la cama).” <sup>141</sup>

Este movimiento de transformación radical del pensar y del sentir es el que finalmente supera el gesto artístico levantándose de su discontinuidad gestual, de su cama, no ya como lenguaje horizontal, como fenomenología sensible de lo natural, renovación del gesto, sino relación no formal ni informal desde el hombre nuevo (fuera de sus condiciones de Sentido, gestos y expresionismo primario), es decir, desde el Ser no meramente antropocéntrico al contacto (o tacto según Jean-Luc Nancy) con lo Real:

“ Lo que hoy contemplamos del arte en galerías y revistas, casi en su totalidad. es la producción secundaria y tardía de un informismo, de una pintura gesto (arte-acción), ya academizado en feria de muecas y caricatura. El artista ha vuelto al barómetro-gesto de la fácil figuración, a la magia barata de una meteorología pueril. La del fraile de cartulina que nos señala con el gesto de su dedo: tiempo variable, regular o malo. Este es el nuevo expresionismo primario (que al principio del lenguaje crecía y ahora vuelve) porque se tiene que apagar (que se tiene que apagar). Este es el nuevo naturalismo (pero que ya está bien) del arte-gesto con el que nos dice el artista el tiempo que hace, dentro de él (con interjecciones) o fuera de nosotros (con onomatopeyas). Mostrándonos una textura mojada si es que ha llovido o rompiendo como re-acción subjetiva, como ejemplo también de su protesta, la materia del color sobre la tela o el mismo vidrio de la tela si hemos olvidado el acto de abrir la ventana y respirar y asomarnos a la calle (Como se empezó la formación de un lenguaje, se concluye: lo hemos fijado en nuestra Ley de los cambios, que es y podíamos haberle llamado más familiarmente, ley capicúa de las edades en un estilo entero). Pero hoy ya debemos pensar si después del largo viaje (ida y regreso) del arte contemporáneo hacia un hombre nuevo, si merece la pena llegar a su fronterizo y dramático contacto para detenernos ahora tratándole con los más

---

<sup>141</sup> Oteiza, Jorge. Op. Cit. P. 164

primerizos gestos“<sup>142</sup>

No se abandona el arte, se lo desnuda en un laboratorio de proyecto con lo Real, se desvisten sus discontinuidades internas y externas y calla su dialéctica negativa ante su mismo reflejo, su deconstrucción, lo vuelve a posicionar ante y desde el Sentido, su vaciado y desocupación lo mueven y levantan al tacto con las cosas, tal cual se tocan:

“ Cuando Sartre, en 1932, le oye hablar de fenomenología a un amigo suyo que viene de estudiar Husserl, en Berlín, cuenta Simone de Beauvoir, que estaban en un bar y que explicó el amigo señalando su vaso: "Ves, mi camarada, si eres fenomenólogo, puedes hablar de este cóctel, y eso es filosofía". Y comenta la escritora que "Sartre palideció de emoción, o poco menos: eso era exactamente lo que él deseaba desde hacía años: hablar de las cosas, tal cual él las tocaba, y que eso fuera filosofía". “<sup>143</sup>

Pensando y sintiendo de otra forma, desde su no-sentido lógico.

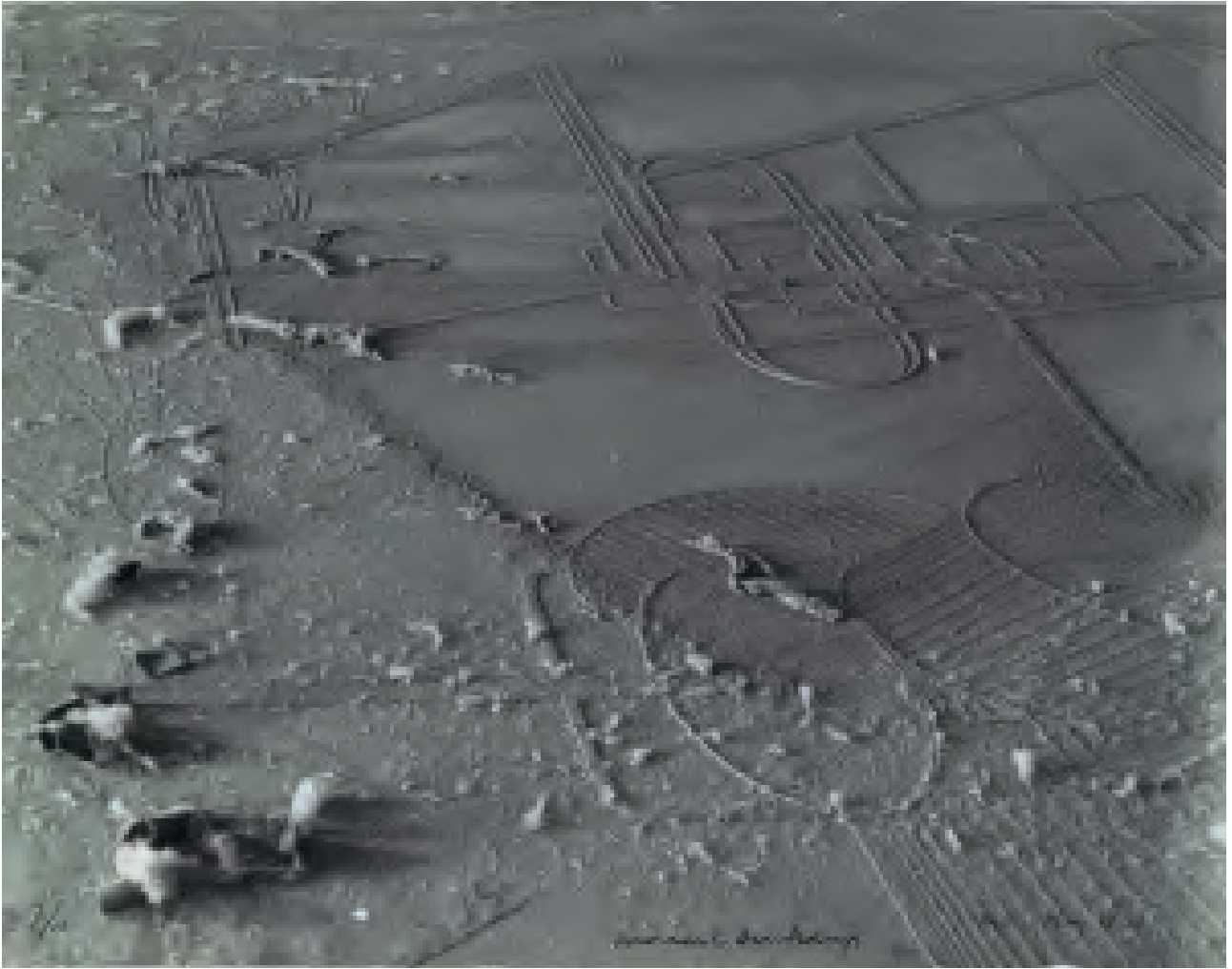
“ Lo que tengo es Naturaleza, lo que me falta no es Naturaleza. Me declaro obrero metafísico, vuelo contra la Naturaleza, la traspaso. He terminado mi escultura experimental cuando he logrado vaciar este hueco en el espacio natural, cuando he desocupado formalmente la estatua convirtiéndola en un mueble metafísico, en un espacio interior receptivo, espiritualmente habitable. La Naturaleza vuelve a mí.”<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Oteiza, Jorge. Op. Cit. pp. 193, 194.

<sup>143</sup> Oteiza, Jorge. Op. Cit. P. 211

<sup>144</sup> Oteiza, Jorge. Op. Cit. P. 271



“ Hay una célebre fotografía de Man Ray, tomada en 1920, que presenta el Gran vidrio, la obra maestra de Marcel Duchamp, cubierta de polvo. Tras seis meses de inactividad, en los que Duchamp se dedicó intensivamente al ajedrez, una gran capa de polvo se había posado sobre el Gran vidrio, que el artista había guardado horizontalmente sobre dos caballetes. Un día, Man Ray se presentó en el estudio de Duchamp con una cámara panorámica y, sólo con la iluminación de una bombilla desnuda, realizó una fotografía de larga exposición del panel inferior. La obra fue titulada por Duchamp *Élevage de poussière*, que podría traducirse como “criadero” o “cultivo” de polvo, si bien en francés el término “élever” significa también “elevar” o “levantar”.<sup>145</sup>

Se conoce hoy que Marcel Duchamp no abandonó el arte en 1923 tras realizar –El gran vidrio– el cual dio por concluido (formalmente) tras su rotura en un embalaje transportado a París desde su

---

<sup>145</sup> Hernández Navarro, Miguel Ángel. La visión pulverizada. Introducción al libro El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión, Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas, 2007. Web: <http://nohalugar.blogspot.com.es/2006/12/introduccion-la-visin-pulverizada.html>

exposición en el Museo Brooklin de Nueva York en 1936, y apreciar que las grietas producidas en el cristal comunicaban a los solteros (panel inferior) con la novia (panel superior): “La rotura accidental se produjo una vez desmontada la obra, con los dos vidrios superpuestos, uno encima del otro, lo cual resolvió el problema del encuentro entre el panel de los solteros y el femenino. Las grietas simétricas entre ambas mitades crearon una conexión permanente entre la novia y los solteros. Esto fue reconocido y aceptado por Duchamp, que debió ver entusiasmado cómo la colaboración del “azar objetivo”, típicamente surrealista, había solucionado el problema que el artista no había podido resolver cuando abandonó la obra en 1923.”<sup>146</sup>

Su gesto de “retiro”, -en tanto en cuanto- trabajaba en las *Etant donnés*, además de su labor como marchante de arte, escritor, fabricante de artefactos precursores del arte cinético, actor y cineasta (1924 participó en la película de veinte minutos de René Clair y Picabia *Entr'acte*, que se proyectó en una representación del ballet *Relâche*. Duchamp aparece en una escena jugando al ajedrez con Man Ray hasta que un chorro de agua interrumpe la partida. Participó en *Cinésketch*, en la que representó el papel de Adán, prácticamente desnudo a excepción de una hoja de parra y una barba postiza junto a Bronja Perlmutter, que representó el papel de Eva. A finales de 1925 invirtió parte de su herencia—sus padres murieron a principios de ese año—en una película, *Anémic Cinéma* con calamburs de Rose Sélavy que giraban sobre unos discos.)<sup>147</sup>; para dedicarse públicamente al ajedrez y representar a Francia en cuatro olimpiadas, posiciona su juego de identidad, entre la reivindicación de la pereza y la vida ante el objeto de deseo mental, el juego como estrategia de un Sentido ante la vida. Del no-sentido (o post-sentido) de sus objetos (readymades), transferidos al Sentido revisor del pensamiento artístico (e indicación de éste), al movimiento estratégico en un proyecto en el que el objeto generado se dispone al tiempo y a su factualidad. El Sentido desposicionado hacia aquello que está fuera de él, y que lo articula.

Lo que nos atañe aquí son dos movimientos definidos en la fotografía de Ray, el retardamiento<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Ramírez, Juan Antonio. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso* (1993). Publicado en El Cultural. (El Mundo). 2000. Web: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/3388/Marcel\\_Duchamp](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/3388/Marcel_Duchamp)

<sup>147</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Duchamp](http://es.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp)

<sup>148</sup> Se ha señalado que en Criadero de polvo se encuentran reunidas gran parte de las direcciones del trabajo de Duchamp: en primer lugar, la pereza –pero sobre todo la inactividad, indispensable en la configuración del readymade–, el “preferiría no hacerlo” causante de que el polvo se acumule en el cristal en un período de abandono del trabajo; en segundo lugar, la idea de gravedad, esencial para que el polvo, y la fotografía así lo atestigua, repose en la parte de abajo, en el dispositivo “soltero”; en tercer lugar, la pintura, ya que algo de este polvo se emplearía, con posterioridad, como pigmento para los tamices, esos siete conos por los que pasa el gas de luz que sale de los solteros a la novia; y, por supuesto, la fotografía, dado que la superficie del cristal ha sido “expuesta”, y el polvo se ha posado casi como en un rayorama, por contacto.

Aunque el polvo pueda ser visto aquí como un elemento azaroso, Duchamp había pensado con detenimiento su inclusión en la obra. En sus notas, aparece una referencia explícita: “para los tamices, en el vidrio, dejar que se deposite el polvo sobre esta parte, un polvo de 3 ó 4 meses y limpiar bien alrededor, de modo que este polvo sea una especie de color (pastel transparente)”. En su búsqueda de un color neutro, Duchamp pensó en la materia gris del polvo –semejante a la materia gris del cerebro– como un “no-color”. Un color que iba a nacer, a criarse –a crearse–, directamente sobre la obra; solo *El polvo*, para hacerse perceptible por la vista, necesita tiempo, “de tres a cuatro

(como símbolo de pereza duchampiano, “preferiría no hacerlo”) en la cría de polvo, es decir, la disposición de un objeto artístico en un proyecto temporal, cuyo lapso no solo lleva las discontinuidades configurativas del vidrio (discontinuidad Conf.1 – de la composición interna entre los dos paneles de solteros y la novia y sus interpretaciones semánticas y simbólicas / discontinuidad Conf. 2 – del objeto forma de readymades –representados– a su estrategia artística de abandono) a otro orden en el que el objeto se deposita a la experiencia no cognoscible de un proyecto (El azar en su rotura –y ruptura–, el polvo, en su materialidad asensible) sino que dispone el objeto a su discontinuidad artística a lo Real, a su condición fuera del hecho artístico como objeto *per se*, estructura de Sentido, en un movimiento en el que el proyecto adhiere al objeto habiendo capitulado públicamente el autor como artista práctico, como productor de Sentido, una independencia más allá de la autonomía del objeto como arte, una autarquía soberana, anárquica, desbordada incluso del dadaísmo, una presencia asistente (desde su indiferencia) en la vida como proyecto (y pregnancy desde ella).

El otro movimiento es precisamente el abandono público de Duchamp, un silencio *lingüístico* (destacado en la relación artística de Duchamp con John Cage y Merce Cunningham y en la vida del gran vidrio como actor –intérprete– en otros escenarios: ver la coreografía en la obra de Cage y Cunningham *Walkaround Time*, a partir de la pieza *The Large Glass* <http://unblogdedanza.wordpress.com/2013/02/23/duchamp-cage-cunningham-johns-y-rauschenberg/>) que cesa la dialéctica negativa del objeto como estrategia del autor ante el Sentido y lo libera a una vida alterna, delega el drama de su representación a otros autores y agentes, que hablarán a través de su *pose* –Duchamp–(distancia viva) ante el objeto.

Este movimiento público, para que –se levante– el polvo (del mueble metafísico), no es la puesta en crisis taxativa del autor, sino su silencio simulado al mundo como representador, como generador de discontinuidades configurativas, su ausencia es la discontinuidad de lo Sin-sentido a lo artístico, la misma discontinuidad artística que se produce en el proyecto (señalada fuera la fantasía del objeto) ante el radical de la vida.

“Esta máquina no tenía otra intención que librarme de la apariencia de la obra de arte. Era una fantasía. “ Aquí, la diferencia entre la fantasía (el tema y condición simbólica) de la obra de

---

meses”, lo cual implica un proceso. Un proceso temporal sobre el que la propia obra parece querer reflexionar. Uno de los subtítulos que Duchamp dio al Gran vidrio fue “vidrio en retardo”, concepto éste que implica un movimiento y una duración. Aquí el tiempo aparece en la idea de la cría de polvo y la gestación del no-color, pero también en la propia fotografía, realizada con una larga exposición, de modo que en la fotografía misma se habría fijado un movimiento, el del supuesto polvo que seguiría cayendo y fijándose, pero que sería invisible, y que se superpondría al que ya de antemano estaba posado sobre el cristal. (...) Para Yve-Alain Bois, “el polvo es, semiológicamente hablando, un índice, una de las inscripciones del tiempo (cuya irreversibilidad se demuestra por las leyes de la entropía). Y esto es igual para la fotografía, aunque su trazo sea el de la duración”. En cierto modo, se podría decir que duración, retardo, contacto y fijación coinciden tanto en la fotografía como en la propia realización del Gran vidrio. “

Hernández Navarro, Miguel Ángel. La visión pulverizada. Introducción al libro El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión, Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas, 2007. Web: <http://nohalugar.blogspot.com.es/2006/12/introduccion-la-visin-pulverizada.html>



representación clásica, y la –diferancia– entre el objeto duchampiano, su retardo, su diferición, su disposición al tiempo de la interpretación (a su discontinuidad configurativa 1) con la fantasía como estrategia del autor (discontinuidad configurativa 2); sitúa la diferencia de su movimiento a la cosa como –indiferante–, a la cosa que *no hace nada*, desde su no-hacer como autor (no objeto, identificación al Sentido / sino proyecto de discontinuidad artística, la discontinuidad inherente a la misma posibilidad del post-objeto), a la neutralización de la diferancia, del Sentido aplazado, de su negatividad, a la evidencia fantástica del autor, de su ficción, sumergiendo lo ficticio del lenguaje en la indiferancia del no-lugar, no-tiempo, no-identidad, no-modo, impidiendo su retorno (como Sentido imposible):

“Es en este sentido en el que puede considerarse que el arte del siglo XX -en su inmensa diversidad- extremado algunos de los designios sugeridos por el naturalismo del XIX (y sus dispositivos de discontinuidad). Y lo ha hecho de un modo sumergido, esto es, delatando sistemáticamente el carácter ficticio, convencional o arbitrario del hábito lingüístico inmediatamente anterior o ajeno.”<sup>149</sup> (...)

“ Si mediante la noción de «*différance*», la Deconstrucción introdujo irrevocablemente el tiempo en la interpretación, la «*indifférance*», desaloja la interpretación del tiempo. Si la derridiana *différance* es encrucijada de lo que se difiere y lo que se diferencia, *indifférance* alude tanto a lo indistinto, a la indiferenciación, como a lo no-mediado, a la inmediatez. *Indifférance* como inmediatez de lo no-diferente. Así, indiferir apuntará tanto a un desvanecimiento de la diferencia, como a una clausura del distanciamiento. Este flujo indistinto e indistante, de la representación y realidad, de hecho y relato, de tiempo real y de imagen-tiempo, es por tanto, más que un fenómeno mediático, una circunstancia *inmediática*... El instante indiferido, inmerso en la *indifférance*, es un flujo indiscernible que desvanece el acontecimiento en una apología del acontecimiento.

(...) Robert Smithson y más tarde Marc Augé han definido el «no-lugar» como un «donde» que es característico por no tener nada de característico. Paralelamente, a nuestra experiencia de estos «no-lugares», corresponden la de unos «no-momentos» que serán exactamente igual a un acontecimiento, excepto en todo: Cada no-momento es indiscernible dentro del flujo de «no-momentos» del que forma parte. En este flujo puede entenderse la familiaridad de los «*de-ja-vù*» con los «*ready-made*», de los retornos con los retrasos, de la fugacidad con la eternidad. No podría ser de otro modo: los «no-lugares» suceden en «no-momentos», en un presente tejido de «no-ahoras» . Esta *indifférance* se vincula a la suspensión temporal que se produce en lo que se llama «actualidad»: «no-lugar» y «no-momento» estarían definidos como crisis de la presencialidad. Su tiempo no será un presente (de indicativo), sino en todo caso un presente suspensivo. Un «tiempo muerto» –similar al tiempo externo al juego en un partido de baloncesto, y que sustituye al tiempo real aún cuando es un tiempo más real que el del propio juego.

---

<sup>149</sup> J.L. Moraza. *Indifférance. Naturalismo sumergido/ En tiempo Real. El arte mientras tiene lugar*. Fundación Luis Seoane. La Coruña, 2001, pp. 153-162.

El ahora es la presencia en acto del presente, lo que implica la imposibilidad de coexistir con ningún otro ahora. Pero el «ahora indiferido» parece coexistir con otros ahoras, pues resulta de ellos indiscernible, copresente. En este «no-momento», el presente se presenta como actual, como una apología del presente, una presencia retórica del presente indiscernible de la presencia misma... Cada ahora nos lanza al vértigo de la fugacidad...hasta la fugacidad máxima de la muerte que se nos hace presente como un *no-ahora absoluto*” <sup>150</sup>.

Indifférance, inmediatez de lo indistinto, es tan ajeno a la muerte como al tiempo.

«un tiempo sin precedente, un tiempo que, reservándose en lo único, quedaría pues, sin relación con ningún otro, sin atracción ni repulsa, sin analogía viva. Incluso sin esa amistad para sí, ni esa enemistad, ese amor o ese odio de sí que lo harían aparecer como tal. Ninguna indiferencia, sin embargo. Un tiempo llamado contemporáneo sería todo salvo contemporáneo» <sup>151</sup>

Esta es la condición irreductiblemente paradójica de imposibilidad en la que operamos. Una belleza de la *indifférance* sigue siendo una promesa de felicidad, pero esta vez la felicidad de una ausencia de interpretación y de tiempo, del propio tiempo de la promesa, de la ausencia. A nosotros corresponde decidir, con nuestras acciones e interpretaciones si esta *indifférance* merece ser considerada «bella», o si por el contrario es necesario hacer planes para convertirla en obsoleta.”<sup>152</sup>

Esta copresencia de lo indiferido, del vidrio y la fotografía ante el polvo, del objeto artístico (ante su vida) ante su muerte, de su no-estado ante lo Sin-sentido, no implica la muerte del objeto arte, sino, al contrario, su movimiento de emancipación en el proyecto:

“Cuestionar la representación implica *vivirla, habitarla por dentro*- paradoja de las paradojas, siendo así que es desde dentro de la representación desde donde podremos algún día elevarnos a la emancipación de la representación que nos domina. Ahora bien, esto sólo se puede conseguir desde dentro de la representación- ponerla al servicio de la emancipación y contra la sujeción que es la vida cotidiana sólo es posible después de ser rescatada de la representación, del espacio de la performatividad y finalidad económica. Como no existe -exterior- (puro e inmaculado) a la representación, entonces sólo desde dentro de la -práctica- de la representación nos podemos ver libres de esa misma sujeción, a la que nos obliga la representación.

(...) Ciertamente, tenderá a ser ese el dominio de la creación, dado que en el exterior de la representación nada se encuentra (...) si, pero por el mundo en tanto que representación y voluntad. Pongásele, no por un mundo constituido por representaciones (que nos alienarían de lo -directamente vivido-), sino más bien por un mundo representación: por la propia verdad. O sea, el mundo no está constituido por representaciones, *el mundo es una representación*. Se trata, en cambio, de concluir por la realidad de la sombra, en tanto que voluntad y representación, como algo que se ilumina

---

<sup>150</sup> Nota de J-L. Moraza: Para Hegel, la muerte es «*posibilidad de la imposibilidad*», es decir, apertura a lo real; y el tiempo «*imposibilidad de la posibilidad*», es decir, realidad de lo abierto.

<sup>151</sup> Cita a Derrida, J. El amigo aparecido (en nombre de la democracia). En políticas de la amistad. P. 94. En:

<sup>152</sup> J.L. Moraza. Indifférance. Naturalismo sumergido/ En tiempo Real. El arte mientras tiene lugar. Ed. Fundación Luis Seoane. La Coruña, 2001. Págs.169, 170.

así mismo. A esto se le llamará inevitabilidad de la representación, la inevitabilidad del ser del mundo (y no sólo de la creación artística) . O la inevitabilidad de la representación como verdad.

(...) Ciertamente, el arte puede muy bien ser ese espacio donde una imagen no representa ni una cosa -pura- ni un poder que a causa de esa limitación de la representación sea legitimado a abatirse sobre los individuos. Hay un *impoder* en el arte que puede, paradójicamente ser una vía modélica de emancipación, un *impoder* que se contrapone al poder existente, que vive de una representacionalidad *separada*.

(...) Con todo, como diría Simone Weil (en una clase sobre la alegoría platónica), la caverna es el mundo y las cadenas son la imaginación. La vía que urge implementar pasa por la conciencia de que los sabios deberán volver a la caverna para realizar ahí todo un trabajo (en devenir permanente). Actuar para alcanzar el estadio en el que el poder pasaría a estar en las manos de los que lo rechazan. En suma, la representación, en las manos de aquellos que la rechazan. Ese es el rescate de la representación, su segunda vida. “<sup>153</sup>

Lo que surge, con los abandonos de Duchamp y Oteiza, es el desplazamiento del objeto arte al *laboratorio*, a su proyecto en segunda vida, los inicios del desapoderamiento del arte para desde su *impoder* proceder con el objeto del Sentido fuera de su dialéctica negativa, de su gesto, de su dinámica, desde el vacío (desocupado) de su no-diferencia a lo indiferido de lo Real. La única solución plausible a la paradoja del Sentido como imagen (la imaginación es real, el Sentido existe, pero no por ello prevalece), del objeto como entidad representacional anexa, es su misma indiferencia a la diferencia con aquello que lo evidencia como fantástico, (un Koan: problema sin solución desde la lógica, una indecidibilidad) su copresencia, con toda su sensibilidad, con la ausensibilidad de la vida y de la cosa. La llamada a vigencia del proyecto en primera instancia *-arte = vida-*, llegando ahora al hombre, mujer, (Sentido), animal, ser, copresente al vacío, a la materia, al tiempo, a la energía, a la experiencia posible del movimiento del proyecto, un movimiento que no traza a lo completo o incompleto, sino a cada paso con la discontinuidad de la existencia.



---

<sup>153</sup> Vidal, Carlos. Crítica de la representaciones. Para una redefinición del concepto de representación. En tiempo Real. El arte mientras tiene lugar. VV.AA. Fundación Luis Seoane. 2001. Págs. 63-78.



**John Van Saun:** *Burning Steel Wool*. (1969) 50 libras de lana de acero situadas en una larga zanja alrededor de la base de Grange Park (dominio privado de la Galería), prendida y quemándose lentamente en su recorrido por el parque.

#### **4. 2 De lo fenomenológico y lo fenoménico, a la agencia no-humana.**

De la cultura Zen, Duchamp, Klein, el minimalismo y Cage, a la nueva alquimia:

Hans Haacke, John Van Saun, Takis, Charles Ross, Gunther Uecker.

–Elementos, sistemas, fuerzas–. Tercer método.

En la relación entre elementos (entidades, esencias y fenómenos), sistemas (humanos y naturales) y fuerzas (presubjetivas y físicas –que analizamos en la Parte II. Capítulo 8.4 Hamish Fulton. El movimiento en la Naturaleza. / Christoph Menke. Fuerza y capacidad. La discontinuidad entre acto y producción en el proyecto artístico de contacto al Sin-sentido–) y su agenciamiento desde el arte para la producción performativa de realidad (desarrollados en la Parte II. Capítulos 9.2. REPRESENTACIÓN Y POST-DISCIPLINARIEDAD / AGENCIAMIENTO, y 9.3. REPRESENTACIÓN Y CO-REALIDAD: 9.3. A. –LA CO-REALIDAD. / y la producción performativa de realidad. –*Open Work*–), tiene un antecedente clave en la exposición: *New alchemy : elements, systems, forces* ; celebrada en la Art Gallery of Ontario, Toronto, y en Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, en 1969, donde el desplazamiento de la agencia del ser humano de la percepción fenomenológica y la conceptualización de la naturaleza a una posibilidad de agencia no-humana –exterior a la intervención material u ontológica del Ser–, que amplía y despliega nuestra percepción de los fenómenos, sistemas y fuerzas por sí mismos, de su

co-presencia, continuidad al ser humano constituido por esas mismas fuerzas, energías, elementos y sistemas (biológicos, físicos, químicos, orgánicos, inorgánicos) y discontinuidad entre el orden de los signos y significados con aquello que ajeno al Sentido se manifiesta tal: " *Lo que ves es todo lo que hay* " (John Van Saun), o como veremos en el desarrollo de esta investigación, un proyecto de contacto con el Sin-sentido para (según indica Pierre Huyghe): "*intensificar la experiencia de aquello que ya está ahí*".

Dennis Young historiador y comisario artístico, autor de esta exposición en la que tomaron parte: Hans Haacke, John Van Saun, Takis (Vassilakis), Gunther Uecker y Charles Ross; definió a estos autores como grupo del *nuevo arte alquimista*, que abandonaron la hermenéutica del significado oculto o simbólico (negativo) para mostrar otro paso desde el nominalismo del readymade hacia aquello mera y perceptivamente visible o presenciado (positivo –incluyendo la negatividad activa de las fuerzas magnéticas–). Young partía, en su ensayo sobre esta exposición, de la contraposición entre dos visiones separadas del orden empírico-positivista de la univocidad de la razón cientifista: "*si queremos someter a la ciencia misma a un riguroso escrutinio y llegar a una evaluación precisa de su significado y alcance , tenemos que empezar por (re)-despertar la experiencia básica del mundo en el cual la ciencia es la expresión de segundo orden*"<sup>154</sup> (esto puede tomarse en dos vertientes: la ciencia como orden secundario en cuanto a posibilidad expresiva del mundo, como representación del mismo –siendo necesario revisar las categorías y jerarquías disciplinares de la estética–; y así mismo en cuanto a la ciencia como lenguaje lógico principal de definición racional del universo: en ambos casos una proyección antropocéntrica). Young distingue por un lado el pensamiento de Eric Fromm (dialéctica psicoanalítica entre Biofilia y Necrofilia) y en especial la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty (estado de "conciencia pura"), y por otro lado la filosofía oriental Zen (la adquisición de un "*nuevo punto de vista* " de D.T. Suzuki para llegar desde ambas a una tercera opción o (*no-sistema*) de posibilidad, en cuanto agencia no-humana, lo que él definía como: "*un tercer método -, propuesto por los artistas en esta exposición, en la que algunos de los elementos (naturales) se han aislado y realizado más de lo que normalmente es visible, sistemas y fuerzas en torno al cual el mundo fenoménico es coherente . Es en este contexto que es posible llamarlos nuevos alquimistas.*"<sup>155</sup>

–Este tercer método (tercera posibilidad de agencia no radicada ni en el Sentido ni en la ontología, ni en lo simbólico ni en la ciencia, ni en el sujeto individual o social; sino en su escisión del Yo antropocéntrico y la discontinuidad a la proyección tanto cognitiva y performativa como inconsciente, para desplegar esos órdenes a su co-presencialidad con lo Sin-sentido) lo desarrollaremos a través de diferentes análisis sobre la dialéctica antitética entre negatividad y positivismo siguiendo los procesos artísticos proyectuales de O. Eliasson –*Third Project*– (praxis coparticipativa de lo transdisciplinar a lo

---

<sup>154</sup> Young, Dennis. *New alchemy : elements, systems, forces*. Catálogo: Art Gallery of Ontario, Toronto, and at Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, 1969. Publicadop en Web: <http://www.dennis-young.ca/NewAlchemy.html> s/p.

<sup>155</sup> Ibid.

post-disciplinar, y copresencia de lo perceptivo y lo técnico en un nuevo grado fenomenotécn(ológico)ico [Parte II. Capítulo 8.5 Olafur Eliasson. Discontinuidad fenomenotecnológica y Naturaleza. (Third Project) coparticipación en función expandida y copresencia con el no-objeto.], copresencia donde interviene la temporalidad como vibración –ni sincrónica (unidad del tiempo histórico), ni diacrónica (revisión y cambio de la lectura del pasado), sino tiempo heterocrónico y discontinuo que analizaremos en Liam Gillick y Chus Martínez [Capítulo 9.3.A. –LA CO-REALIDAD. / y la producción performativa de realidad. –*Open Work*–(Pierre Huyghe, Liam Gillick, Hans Haacke, A\*DESK, Alex Pou] o en Pierre Huyghe y su–*Third Memory*– donde abre la memoria construida de la Historia y la memoria consciente e inconsciente del sujeto a un tercer estado en el que la construcción ficcional y la proyección recíproca del enunciado colectivo (entre el tiempo histórico e individual) derivan a otras posibilidades de agencia y presente abierto a partir precisamente de esa escisión del sujeto-social, lógico o pre-individual a la indecidibilidad de lo Sin-sentido.–

Dennis Young replantea el preludeo histórico de la alquimia esotérica, en el tiempo medieval – antecedente a la actual ciencia química y física (material y elemental)– y tiempo a su vez de la preponderancia de las creencias simbólicas de la fe religiosa, para establecer un paralelismo con esta nueva alquimia que según él venía a expresar una experiencia de "*primer orden*" con el mundo, que hacía de estos alquimistas la envidia de los pensadores que como Eric Fromm o Maurice Merleau -Ponty , "*encontraban nuestra percepción actual del mundo demasiado cerebral*" <sup>156</sup>– una desventaja que se derivaba de la caída de lo holístico (cuyo replanteamiento veremos en los diferentes análisis de esta investigación sobre las obras y propuestas de DOCUMENTA 13) y de la visión del mundo medieval (alquímico) –así como todas las visiones del pensamiento animista– reemplazados por la ciencia atomista.

Según Young los artistas e la exposición nueva alquimia "*por supuesto , han llegado a esto (tercer método) a través de una participación en el debate fenomenológico , u ontológico , que se ejecuta a través del arte de nuestro siglo desde Duchamp* –(la admiración de estos artistas por Duchamp, especialmente la de Hans Haacke y John Van Saun a través de su conexión mutua al Grupo Zero de Dusseldorf, la constata Young mediante la *Perpetual Moving Bicycle Wheel* (rueda de bicicleta en movimiento perpetuo) de Van Saun, y la pieza del: *Acta de nacimiento de Carl Samuel Sélavý* (1969), –hijo de Hans Haacke–, con la que atestigua que "*La vida puede ser vista como un sistema cerrado (todos morimos , no importa la cantidad de energía que absorbemos durante nuestra vida), pero el registro de nacimiento es un sistema abierto, en continuo crecimiento.*

*Estas fichas-registros representan sistemas que existían en una fecha determinada, pero que ilustran y testifican la atención de uno mismo sobre esos sistemas, no de los sistemas en sí mismos , y no deben ser confundidos con la obra de arte : la obra de arte es el concepto del sistema. Esto hace del arte una*

---

<sup>156</sup> Ibid.

categoría totalmente subjetiva y disyuntiva, pero todavía no ha resuelto la paradoja planteada por Duchamp de que a pesar de que cualquier cosa puede ser arte (por lo menos en el sentido fenomenológico) una especie de proceso especial puede ser necesario en ella para separarla, alejarse de la vida y por lo tanto eliminar su sentido-significado mundano, al menos hasta que nuestra educación perceptual cambie radicalmente.”<sup>157</sup>



Hans Haacke. Partida de nacimiento de su hijo Carl Samuel Sélavi. Su tercer nombre como *readynome* (nominalista) tomado del alter-ego de Duchamp, muestra el primer readymade oficial con el que se a-signa al individuo (aquí el hijo, reproducción biológica del yo-padre / y selección del nombre re-conocimiento - identidad) y se le identifica desde la institución social. Su primera huella y documento de su representación indexativa. Un sistema prefijado que clausura al yo en la visión del otro, pero que en contra del sistema cerrado que plantea es discontinuo (configurativamente) como documento cambiante y en continuo crecimiento a través de las fórmulas de identificación de la vida. Según Haacke, contrario a la concepción de la vida-muerte como sistema cerrado, dado que la vida es continua transformación y discontinuidad.

“ El propio Duchamp no sólo era versado en el simbolismo de la alquimia tradicional, sino a la luz de lo que realmente produjo en lo que los alquimistas llamaban su obra magna : ‘La novia desnudada por sus solteros, incluso’ (también llamado el ‘Gran Vidrio’). El curioso título a este trabajo parece referirse , entre otras cosas, al mismo tema de la alquimia, en el que la desinversión de la ‘novia’ era análoga a la pérdida de color experimentado por los materiales durante su destilación (antes de su ‘matrimonio’ químico).”<sup>158</sup> – y considerando también, además de la rotura accidental del Gran Vidrio, su posterior fotografía por Man Ray ‘Élevage de poussière’ (criadero de polvo / levantar el polvo), donde desde su retardamiento

157 Ibid.

158 Ibid.

‘dandy’ y la evidencia de la pereza el propio readymade u objeto del arte queda expuesto desde su agencia a lo casual y esotérico a otra posibilidad de agencia (que levanta el polvo del Sentido y significado artístico) no inscrita por el hombre sino por la temporalidad que exteriormente se materializa. Un preludio a los trabajos ready-fenoménicos que analizaremos a continuación en Haacke y Van Saun o en Takis.

El distanciamiento *dandy* de Duchamp cuando propuso una serie de objetos comunes como obras de arte pretendía, en un principio, más que determinar una posición que ampliara los conceptos de la estética de entonces: trascender el gusto, según sus propias palabras, por la "indiferencia" (clave en la *–indiferencia–* que introduce Juan Luís Moraza en cuanto a no diferimiento del objeto y no-proyección diferida de su significado, así como clave también en la indiferencia de lo Sin-sentido mismo, no solo del sujeto hacia el objeto, sino del objeto en sí mismo con otra agencia no-humana), Duchamp pensó tan poco en aquellos objetos reales que la mayoría de ellos se han perdido<sup>159</sup>. Sin embargo, posteriormente cuando acuñó el término "ready-made" para estos objetos y justificó su exposición sobre la base de que "la elección de "algo era una alternativa legítima a lo que es – exponiendo el urinario que presentó en la *Exposición de los Independientes* de Nueva York en 1917, trataba de proporcionar "un nuevo pensamiento para ese objeto." "Esto no es del todo el 'nuevo punto de vista' de D.T. Suzuki, pero podría llevar a él; y, aunque casi no se sabía nada del Zen en Occidente en 1917, la descripción del Zen, como el diálogo aforístico, gesto irracional y desprendimiento disciplinado (el retardamiento –y elevar o desprender el–polvo y su criadero en el gran vidrio), podría igualmente aplicarse a Duchamp. Ciertas prácticas futuristas / dadaístas apuntaban en esa misma dirección, sobre todo en relación a la idea del 'gesto gratuito' o acto de calculada pero azarosa disrupción que, al suprimir de repente el sentido mundano de las situaciones, también es una reminiscencia del zen."<sup>160</sup>

“ Cualesquiera que fueran las (evidentes) ironías de Duchamp, sin embargo, ha quedado claro que la alquimia esotérica no es para tomársela a la ligera. Jung, por ejemplo, descubrió en la tradición alquímica una relación simbólica de la integración de la personalidad, y está bien documentado que la alquimia absorbió muchas influencias místicas y religiosas. Esa clase de aspectos esotéricos que la alquimia debería haber desarrollado están sin duda conectados a la insuficiencia de la alquimia exotérica para lograr su objetivo. Esto fue debido a que tenía una opinión muy inadecuada de la naturaleza de la materia, una visión que fue incapaz de penetrar más allá de los datos sensoriales inmediatos. Para los alquimistas, los datos sensoriales parecen haber estado demasiado "ahí" –para ellos, la ‘materia’ de las cosas era de alguna manera demasiado asertiva.”<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> Duchamp, Marcel. Entrevista grabada con Duchamp por David Sylvester, BBC, London, 1966.

<sup>160</sup> Young, Dennis. *New alchemy : elements, systems, forces*. Catálogo: Art Gallery of Ontario, Toronto, and at Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, 1969. Publicadop en Web: <http://www.dennis-young.ca/NewAlchemy.html> s/p.

<sup>161</sup> Ibid.



Desde esa asertividad entre el nominalismo readymedial (e indiferenciado) y el nuevo “punto de vista” de lo natural, hacia un tercer método no asertivo (positivamente) ni negativo (estética o simbólicamente), Dennis Young extiende su análisis a la producción copresencial de John Cage (como hemos analizado en el anterior apartado 2.2.a.1), quién en base a la influencia del Zen y de la nueva alquimia anticipada por Duchamp y el dadaísmo, desarrollo posteriormente, tras la Segunda Guerra Mundial, de manera más abierta, un arte occidental que comprendiera no sólo el "nuevo pensamiento" de Duchamp, sino también el más ambicioso "nuevo punto de vista ." de Suzuki. *“ Duchamp había aceptado la categoría de "arte", aunque en un orden altamente intelectualizado, pero Cage clausuró las categorías y asumió sólo el mundo (su paradigmática, sonata para piano silencioso de 1953 tomada en el ruido ambiente de la sala de conciertos, y sugiere la visión de Blake que "si las puertas de la percepción pueden ser limpiadas, todo aparecería infinito. ‘Un lugar en el espacio (discontinuo) entre estas dos posiciones (una vez definido por Robert Rauschenberg como "entre la vida y el arte)”*<sup>162</sup>, –o lo que es el contacto co-presencial (y neutralizado) entre el Sentido (infinitamente aplazado) del proyecto artístico en vida y lo Sin-sentido propio de la vida natural (universo infinito al hombre), no cognitiva como significado o símbolo–, que aunque Cage desarrollara de forma aún performativa anunciaba ya el cambio de dirección desde –el Ser al mundo– hacia –el Mundo al ser–.

Young indica la influencia de Ives Klein en Haacke, Van Saun y Takis, como precursor de un arte alquimista. Klein que estudió la cultura Zen y otras materias ocultas incluyendo la alquimia, apropió para el arte cualidades y elementos específicos del mundo:

*“Sus pinturas hechas por la acción del fuego, el agua, el clima y la atmósfera, condujeron a incendios y fuentes de agua, y anticiparon la actividad "elementalista" posterior. De la misma manera, sus pinturas monocromáticas introdujeron el "minimalismo" (a pesar de que llevan un lastre de simbolismo casi medieval). Pero Klein nunca fue capaz de romper por completo su apego al salón y a una especie de presencia teatral (–o acto performativo–). Takis, que conoció a Klein a través de su propio interés en el Zen, puso fin a un breve intento de colaboración en 1956, por estas razones; y mientras tanto Haacke como Van Saun reconocen la influencia de Klein son aún mucho más distanciados e indiferenciados, mucho menos manipulativos, y, evidentemente, más alineados a ese "contacto directo y primitivo con el mundo" del que Merleau-Ponty habla.”*<sup>163</sup> –contacto o ‘tacto’ esencial, del Sentido con lo Sin-sentido, tanto en Deleuze como en Jean-Luc Nancy, del que partiremos posteriormente para la proyección de –la tercera forma o base– del proceso metodológico de discontinuidad artística.

Young enfoca la especificidad del minimalismo y su desprovisión del biomorfismo, el gesto expresivo, la superficie autógrafa y la reducción de la complejidad formal, a partir de la “*reducción fenomenológica*” de la novela francesa "New Wave" (como hemos analizado previamente en lo

---

<sup>162</sup> Ibid.

<sup>163</sup> Ibid.

cinemático –apartado 2.2.c– La Nouvelle Vague o New Wave en Godard, Truffaut, etc.) de Alain Robbe-Grillet, que “elimina la trama, los personajes, la explicación y la psicología de su trabajo a favor de una serie impenetrable y minuciosamente detallada de *Tableaux*. Esta ‘reducción fenomenológica’, junto con su mayor énfasis en el mundo tangible, influyó en el pensamiento de Donald Judd, líder del movimiento “minimalista” en la escultura; de hecho, las revisiones de Judd para *Arts Magazine* podrían fusionarse sin problemas en una novela de Robbe-Grillet, cuando en 1963 en su revisión de la obra de Kenneth Noland indicó su manifiesto personal: “La pintura ahora,” escribió, “no es suficiente ... carece de la especificidad y la potencia de los materiales reales, el color, el espacio real. ‘es esta la ‘especificidad y el poder ‘de lo ‘real’ que ha preocupado a muchos artistas ya , que los conecta con la fenomenología.”<sup>164</sup> (revisaremos este enfoque postconceptual en la pura pictorialidad de Jonathan Lasker: Parte II. Capítulo 9.2.

Representación y postdisciplinariedad / Agenciamiento).

Como señalaba Young, lo que en un principio en el minimalismo fue una forma simplificada y tautológica, sin referencia fuera de sí misma, en la cual a través de los elementos modulares y repetitivos la sintaxis se hizo explícita, el color se simplificó o fue suprimido en favor de tonos neutros o propios de la naturaleza bruta del medio, donde la forma pasó incluso a convertirse en un dato estadístico, dependiente de la casualidad, el cambio, la contingencia –la discontinuidad– (revisaremos esta concepción estadística del lenguaje post-causal en el análisis contemporáneo de los datos masivos o *Big data*, en el Capítulo 10. La discontinuidad tecnológica) y la desestructuración material hasta que;

“ finalmente, el artista ha trasladado su actividad fuera del estudio y la fábrica, a la naturaleza exterior que incluye la naturaleza humana. Este último desarrollo, que el público de arte debe abordar principalmente a través de reportajes y documentación, (o presencia directa en el tiempo copresencial) se podría denominar meta-fenomenología, ya que su objetivo, un paso más allá de Cage, es estetizar no sólo la percepción sino también el mundo conceptual.”<sup>165</sup>

Lo que planteaba el desarrollo fenoménico-(a)lógico del mismo concepto en sí, la revisión natural de su fenómeno, implica la escisión tanto a la idea y función performativa del concepto, como la escisión a la ontología del arte, el Sentido y el lenguaje en general, derivando desde la escisión de su agencia y de la proyección del yo subjetivo, a una escisión mayor aún en que ni siquiera sean proyectados presubjetivamente o inconscientemente, sino que se desborde la aproximación fenoménica a la presubjetividad como pulsión-fenómeno para trascender hacia otra agencia no-humana, siendo tal escisión sólo viable a través del corte de la discontinuidad artística y estética. Es decir, que supere la aproximación lógica al fenómeno, sea tanto conceptual como sensible, permitiendo que sea el fenómeno exterior el que desde sí propicie otra agencia a nuestra co-presencia.

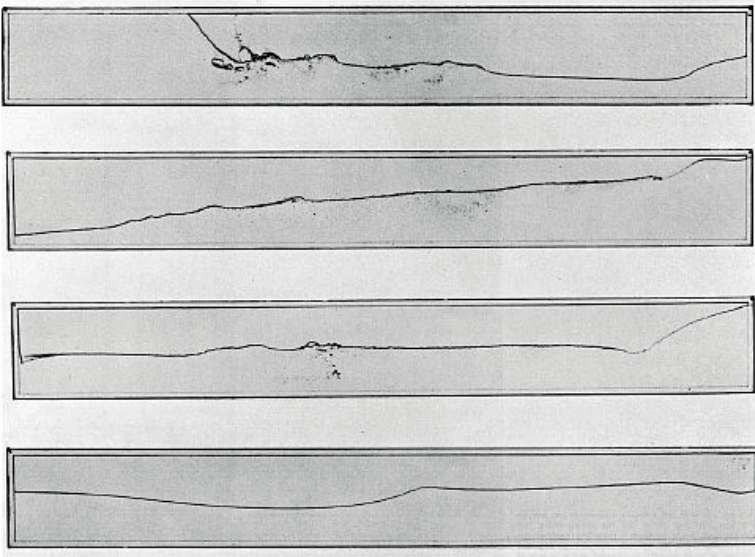
---

<sup>164</sup> Ibid.

<sup>165</sup> Ibid.

Young establecía un paralelismo entre la fenomenología de los 60 y la nueva “Teoría general de sistema” (*General System Theory –G.S.T.*) con la que la ciencia de la época advertía sobre la posibilidad de trascender las limitaciones inherentes del método analítico a través de la asunción de que, de alguna manera, un sistema es mayor que la suma de sus partes –una de las premisas de la fenomenología–.

“ La creciente popularidad de G.S.T. se deriva de la idea de que puede haber un isomorfismo entre las estructuras de eventos en disciplinas que hasta ahora han permanecido sin relación. Su atención se centra sobre todo en los sistemas ‘abiertos’, como los organismos biológicos, que pueden ser sostenidos por la entrada de nuevas energías, mientras que los sistemas “cerrados”, en cambio, que no tienen fuente de entrada, se vuelven progresivamente más deteriorados, o menos y menos “organizados”, hasta llegar a un estado de entropía, una especie de estasis o igualdad repetitiva. Véase, por ejemplo, la ‘Large Wave’ que Hans Haacke ralentiza hasta completar su equilibrio si permanece autónoma durante una hora.” <sup>166</sup>



Hans Haacke: *Large Wave* (1965) (plexiglas box suspended by a nylon mono-filament).

Una vez inclinada ligeramente la onda dentro del cuadro requirió al menos 20 minutos para equilibrarse en perfecta horizontalidad.

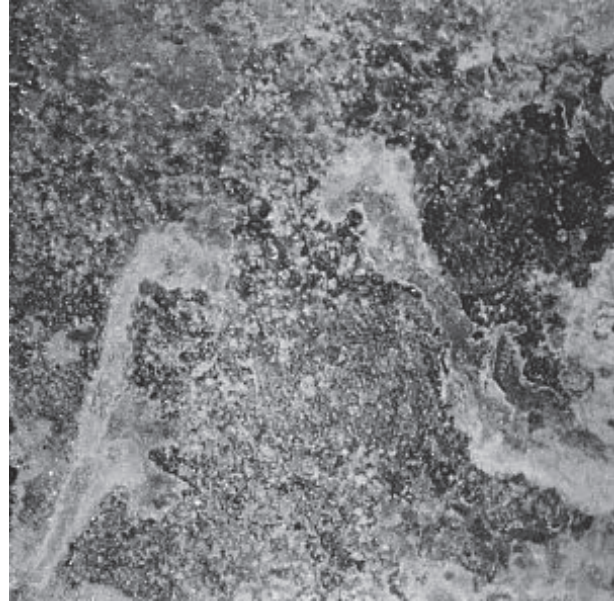
Esta nueva relación entre sistemas abiertos es la que nos introduce hoy en la idea del Open present (presente abierto que analizaremos en la obra de Pierre Huyghe en el Capítulo 9.3.A. –LA CO-REALIDAD. / y la producción performativa de realidad. –*Open Work*–) y en el desarrollo y despliegue de la noción de –Open Work–, una posibilidad de trabajo abierto en el proyecto artístico

---

<sup>166</sup> Ibid.



John Van Saun: *Burning Polietileno* (1969)  
1500 pies de polietileno quemado sobre  
línea de alambre (exterior de la galería).

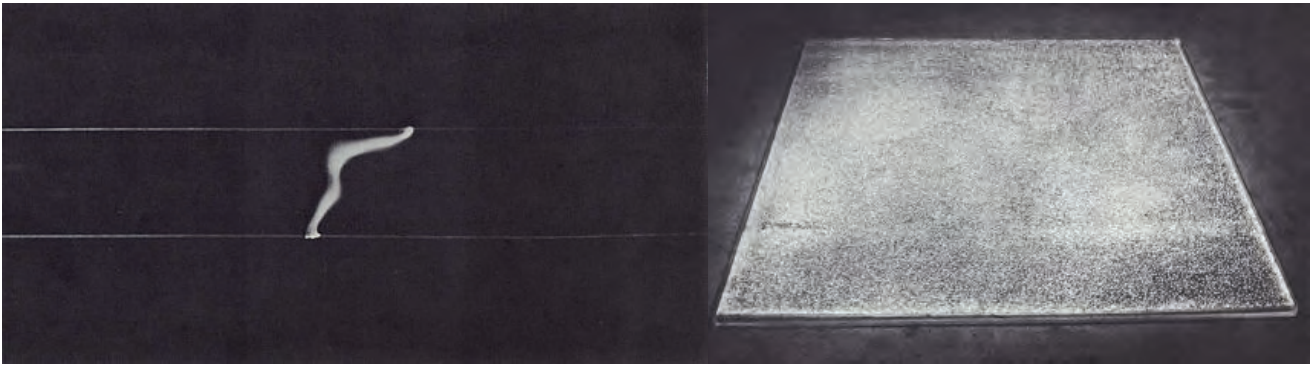


John Van Saun: *Bread Mould*. Pan de molde  
enmohecido (1969) (20'X5 ') 4 unidades de un  
extremo a otro, cada uno de 5 pies por 5 pies,  
cubiertos con capas de pan de molde y  
protegidas con cristal

contemporáneo (analizado en el citado Capítulo 9.3.A. –LA CO-REALIDAD. / y la producción performativa de realidad. –*Open Work*–) –no solamente como proceso inconcluso o como enunciado y agenciamiento colectivo, sino proyecto abierto sin objetivo predefinido o causal, –función–, sin sedimentación de narrativas de todo orden –históricas o performativas– y liberado desplegado a la posibilidad de realización con lo Real. Trabajo abierto en cuanto a tiempo heterocrónico, discontinuo por la condición misma de su temporalidad y por la revisión del pasado en el presente con su inmediata y consecutiva disponibilidad de futuro; trabajo material y esencial, ontológico y no-ontológico, representación y postrepresentación, así como no-representación; energía y fuerza, vida no relatada y yo no-proyectado (unívocamente) sino conectado en contacto copresencial con lo Real. Realidad performativa y co-realidad en el Open Work.

Las nociones de entropía y la teoría general de sistemas, en su sentido más amplio, se podían observar en la exposición *New Alchemy: Elements-Systems-Forces*(1969), comisariada por Dennis Young, especialmente en las obras de Hans Haacke y John Van Saun –

“ no por la demostración de una analogía formal de las mismas, sino por el hecho evidente de que su trabajo produce sistema ‘real’: Van Saun, por ejemplo, realiza un sistema ‘cerrado’, como Haacke en ‘*Large Wave*’, cada vez que pone en marcha sus fuegos (se queman !). Lo mismo puede decirse de su *Burning Polietileno*, *Burning Steel Wool* (imagen principal al comienzo de este apartado) o su pan de molde enmoheciéndose (obras de 1969), este último, a pesar de la absorción de las esporas de



Hans Haacke: *High Frequency Travelling Discharge*  
 Desplazamiento de descarga de  
 Alta Frecuencia (1968-9) transformador de 16 KW,  
 alambre, electrodos, aisladores, ventilador.  
 Una vez encendido, una chispa de alta frecuencia  
 de 9 "se inflama a lo largo de los cables de alta  
 tensión impulsada por un ventilador. Cuando se  
 llega a un punto donde la resistencia es  
 demasiado grande, la chispa comienza de nuevo

Hans Haacke: *Condensation Floor*. Suelo de  
 condensación (1963-1967) 60 x 60" Caja de  
 plexiglás con poca profundidad, hermética, con  
 agua que se evapora y se condensa en varias  
 ocasiones - un sistema abierto alimentado  
 continuamente por los cambios de calor en el  
 ambiente, a pesar de estar cerrado  
 herméticamente.

la atmósfera en última instancia, muere por la falta de un suministro de humedad que los mantenga vivos. Lo mismo puede decirse de la tierra sembrada de Haacke en *Winter Rye*, así como de su sistema de cerrado de la *Large Wave*. Pero a veces también crean sistemas "abiertos": de absorción de energía y autosostenibles. Cuando los incendios de Van Saun son, por así decirlo, sellados y (se `podría decir, 'consumidos') alentando su tendencia entrópica, Haacke explotará una fuente de energía que sustenta el trabajo en equilibrio como en su *High Frequency Travelling Discharge* (Desplazamiento de descarga de alta frecuencia)." <sup>167</sup>

Pese a que en estas obras hablamos continuamente de producción o situación construida desde la agencia humana, la intencionalidad y la causalidad tienden a ser dispuestas a la discontinuidad que genera tanto la entropía de un sistema cerrado (los moldes enmohecidos y las corrosiones ejemplifican la segunda ley de la termodinámica incrementadas en un sistema cerrado), como la imprevisibilidad e indecidibilidad de los sistemas abiertos, discontinuidades de intervalo temporal o de transformación variable e indefinible, generadas independientemente al facto humano, productoras de su propia agencia más allá de la performatividad de la acción, pensamiento o pulsión humanas.

---

<sup>167</sup> Ibid.

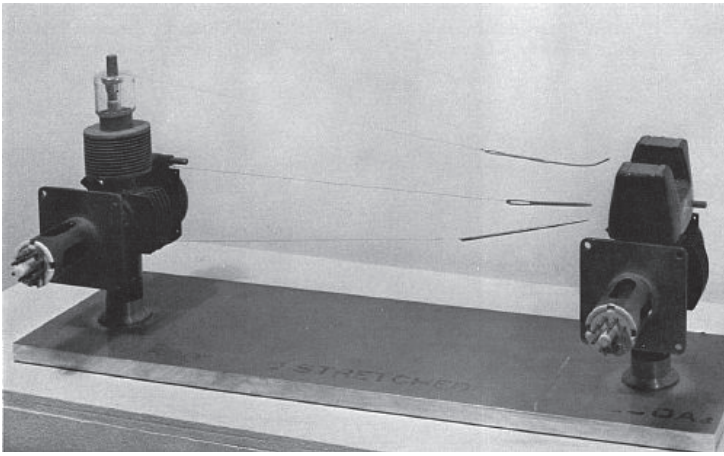


Hans Haacke: Hierba Mound (1967-1969) Personal de la Galería regando un montículo de tierra ya cultivada con centeno de invierno de crecimiento rápido. / (detalle) El centeno de invierno transcurridos diez días.

En *Takis* –“ para quien el movimiento existe no tanto por su propio motivo inercial sino para dar sustancia a lo que de lo contrario es insustancial, como campo de movimiento de fuerzas o colapso”<sup>172</sup> –aquí el movimiento es la clave tanto en relación a la discontinuidad temporal, física, química, formal y existencial de lo Sin-sentido, como en cuanto al desplazamiento y mutabilidad de los fenómenos en relación al mismo movimiento del objeto performativo del arte en un *open work*, copresencialidad del proyecto artístico y su Sentido con la mutación y agencia indecible de lo Sin-sentido–.

Chus Martínez define el colapso (desde documenta 13: ver video

<https://www.youtube.com/watch?v=27Kf7Kyw1-k>) como la ausencia total, reverso de la poesía o el Sentido en cuanto “presencia” (existencia) absoluta de la forma (o fuerza) negativa (recordemos que, como hemos visto en el Capítulo 2 del estado de la cuestión: 2.1 La discontinuidad en el campo del pensamiento científico y social: Física, Matemáticas y Antropología. –Se calcula que el universo actual esta compuesto por un 68,3% de energía oscura, un 26,8% de materia oscura y un 4,9% de materia ordinaria–), colapso hacia el que el arte posibilita acceder, a través de la materia, a su conocimiento y memoria (para la nueva noción de transferencia de memoria de la materia es crucial la teleportación de información material entre electrones demostrada por Anton Zeilinger y exhibida en documenta 13), siendo materia y forma (en su directo no-sentido), los que proveen una información que permaneciendo más allá de nuestra agencia nos permite conocer qué se encuentra en el colapso (contraposición entre un sistema cerrado–de negatividad entrópica, y un sistema abierto de agencia no-humana). Según Chus Martínez “el colapso es la experiencia última, más extrema, que necesitamos revertir (o disvertir) y este es el ejercicio que hace el arte, no solo en aras del arte sino en aras de la vida”.–



Takis: *Fall Out in Magnetic Fields* (mesa de 8'X8' cubierta de limaduras de hierro, bajo la cual los imanes mueven el campo magnético de forma invisible a los espectadores.)

Takis: *Telemagnetic Magnetrón II* (1966) (imanes, hilo de nylon y agujas)

En el trabajo sobre campos magnéticos, positivos y negativos, de Takis:

[interacción copresencial de elementos, campos y fuerzas de la naturaleza cuyo resultado formal visible muestra una dinámica progresivamente discontinua de fractales, similar en las estructuras tanto orgánicas como inorgánicas –geológicas o biológicas (observando la similitud formal del césped de centeno de Haacke con el campo magnético de limaduras de hierro de Takis)–, trabajo predecesor de las actuales obras de formaciones líquidas mediante campos magnéticos de Sachiko Kodama, o de la interacción entre espacio y campo sonoro en *Waves* de Daniel Palacios.<sup>168</sup>]

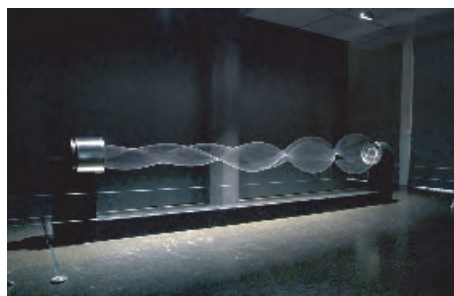
*“Los imanes generan fuerzas conocidas sólo a través de su efecto en los materiales próximos: al igual que la luz ilumina el mundo material, el propio mundo material ilumina campos magnéticos o corrientes de aire. (...) La obra de Takis ha dado paso a una fenomenología más pura, reforzada por su familiaridad con el pensamiento de Duchamp. Así, su uso de objetos magnéticos no disimulados y otros trouvailles, no se erigen como un símbolo de misterio (o de negatividad estética-simbólica), sino que*

---



168

Sachiko Kodama. *Protrude, Flow*, 2008 (MNCARS).



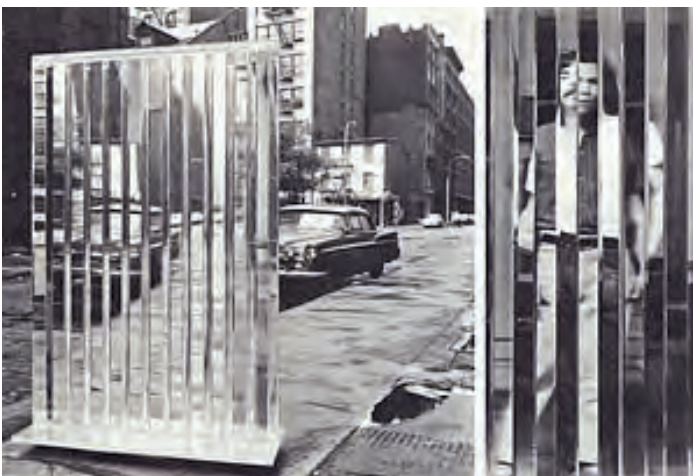
Daniel Palacios *“Waves”* 2006. Fundación VIDA (Telefónica)



La *fotografía Schlieren* capta las variaciones en la densidad de un fluido (el aire, en este caso) generadas por el sonido o el calor. Estas variaciones se conocen como efecto Schlieren, y las descubrió el físico alemán August Toepler en 1864  
<http://es.gizmodo.com/la-sorprendente-tecnica-que-permite-fotografiar-el-soni-1561508019>

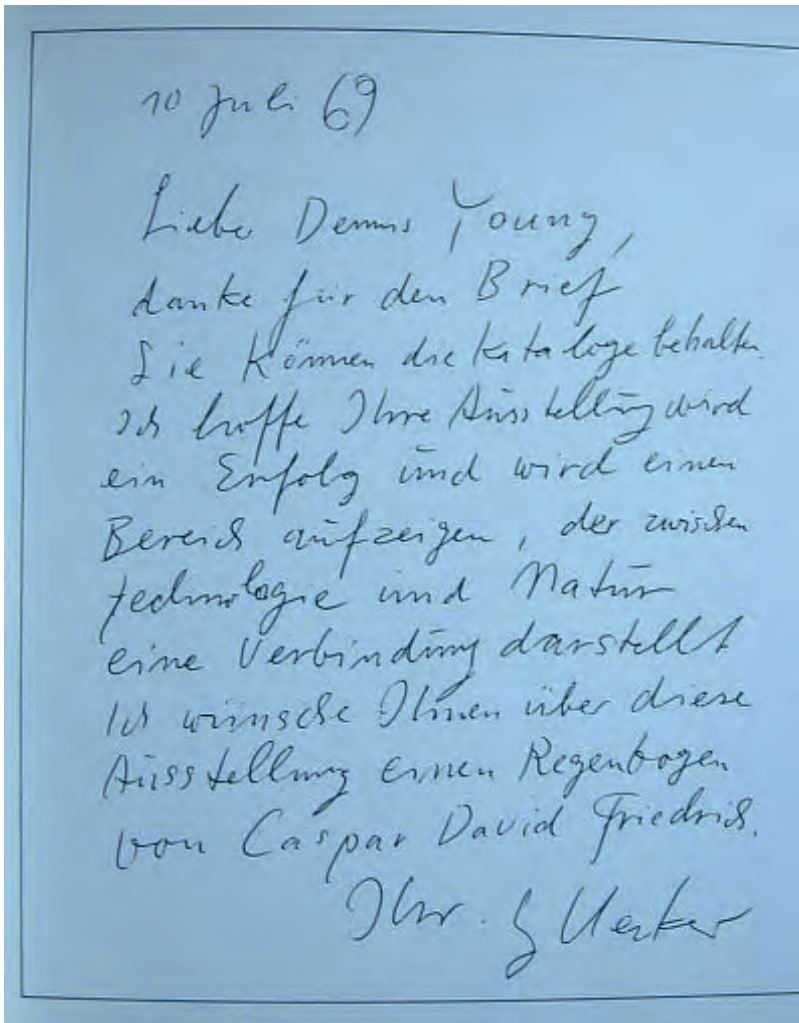
*presentan una libertad estética o ‘indiferencia’ que implica concentración total en la fuerza invisible (física).”*

La investigación artística de Takis sobre las fuerzas y movimiento –atracción / negación–, ejemplifica, la interacción experimental con la realidad a través de la cual copresenta la investigación y experimentación científica de los fenómenos naturales mostrando discontinuidad a la representación (independiente e indiferente al Sentido de la obra en cuanto a su expresión de negatividad estética), mediante la presencia técnica de su investigación proyectual con la presencia directa (existencial, no metafísica) de la negatividad y positividad física de los campos magnéticos.



Charles Ross: *Prism Wall with Muybridge Window* (1969)  
 72"X variable length.





Gunther Uecker: Correspondencia (julio de 1969). El artista agradeciendo a Dennis Young (Comisario) por su intercambio de cartas, desea al show experimentar un arco iris (como se encuentra en la obra del artista romántico alemán del siglo 19 Caspar David Friedrich). Teniendo en cuenta que varias obras de la exposición se podían ver el exterior y sólo en la noche de apertura, era posible que él podría haber estado representado en la muestra después de todo. "Por desgracia, el arco iris no apareció."

—Es destacable así mismo en la carta la relación que indica Uecker entre tecnología y Naturaleza, de acuerdo a la visión alquimista de Young sobre la investigación artística de los autores incluidos en la exposición. Una discontinuidad entre el sistema tecnológico y la coparticipación real con la naturaleza en la que el deseo de Uecker, delegando su participación en un fenómeno atmosférico ocasional, ilustra perfectamente la escisión autoral del Yo y de la performatividad y agencia humanas.

Dennis Young incluía, junto a Haacke, Van Saun y Takis, a Charles Ross —por su evidente manifestación de la discontinuidad configurativa de la percepción visual (en relación a la fragmentariedad de la visión como veremos en la *cronofotografía*— de Eadweard Muybridge en relación a la obra de Sergio Prego —*Tetsuo Bound to Fail*— en la Parte II Capítulo 9.2 REPRESENTACIÓN Y POST-DISCIPLINARIEDAD / AGENCIAMIENTO), —mucho más enraizada en la tradición moderna de la fenomenología del arte y la fenomenología de la percepción, en relación a la incapacidad de la visión humana de percibir en condiciones normales las fuerzas y fenómenos denominados invisibles (exceptuando situaciones fenoménicas ocasionales como ciertos espejismos o el aumento de calor en la carretera y su influencia en la percepción visual por las variaciones que el

aumento de la temperatura ejerce en la densidad atmosférica –que producen imágenes borrosas originadas por la curvatura de la luz difractada por el cambio de la densidad del aire–), sin considerar que más allá de estos efectos de discontinuidad configurativa de la visión humana, las lentes ópticas artificiales permiten (mediante el efecto Schlieren –reflejado en pág. Anterior, ver enlace) captar los fenómenos invisibles a nuestro ojo.

Young incluía así mismo a Gunther Uecker, quién para la exposición *New Alchemy: Elements, Systems, Forces* propuso, dudando de su presencia artística y participación agencial, que los asistentes al evento contemplaran el día de la inauguración un arco iris –rememorando el romanticismo naturalista de Caspar David Friedrich –, dado que gran parte de las obras a exponer se produjeron aquél mismo día fuera de los muros de la galería copresentando las obras y su agencia discontinua a los fenómenos naturales exteriores–. Finalmente no se produjo ningún arco iris y la relación de Uecker con la exhibición quedó únicamente reflejada en la correspondencia que mantuvo con Dennis Young mientras organizaba la exposición, una documentación que ya aludía a la performatividad del archivo y su extensión (característico también en Haacke y que analizaremos en la Parte II. Capítulo 9.1.C –LA EXTENSIÓN DOCUMENTAL. / Organigrama de proyecto artístico y praxis. / PROFORMA: Ibon Aranberri, PROFORMA –Txomin Badiola, Sergio Prego, Jon Mikel Euba–, Tue Greenfort, Carol Bove, Dora García.), pero que no plantea más que el distanciamiento a toda formula y ejercicio, delegando la intencionalidad artística en la ocasión natural de los fenómenos cuya agencia es no-humana.

Estas obras de Haacke, Van Saun, Takis, Ross y Uecker, producían, ya en los años 60 (a partir de la influencia de Duchamp o de las acciones performativo-fenoménicas de Klein), una posibilidad de agencia post-nominalista –en cuanto al objeto en sí y en cuanto a lo humano como proyección del yo–, una observación sobre el corte a la negatividad del Sentido infinitamente aplazado, discontinuidad que sobrepasa la transdisciplinariedad entre ciencia, estética y filosofía (sea esta duchampiana –"un nuevo pensamiento para el objeto." —, o Zen –D.T. Suzuki– un 'nuevo punto de vista' de la percepción natural e irracional), para disponer por vez primera tanto a la performatividad, la intersubjetividad y a las fuerzas presubjetivas a una posibilidad de tercer método, ni fenomenológico ni fenoménico antropocéntricamente, ni significativo o significativo, postdisciplinar y derivado en todo orden: sensible, relacional y aprehensible en cuanto agencia (e influencia incierta –principio de incertidumbre) desde la proyección del Yo; a una delegación en que sólo aquello de por sí indecible –y en tanto Sin-sentido–, genere y establezca la realidad del colapso o reverso principal (discontinuo) a la agencia humana, mediante el corte que tal no-sentido produzca desde su presencia no intervenida en cualesquiera de las formas de producción de Sentido.

En relación a una copresencialidad no alquímica, no agencial ni performativa, no fenomenológica y no instanciada desde el Sentido, sino generada desde la Naturaleza y su indecible agencia hacia el proyecto humano –no de proyección sino copresencial–, observaremos en la parte final de esta investigación, dentro del proyecto artístico experimental –Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe–

(Parte III. LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA DE LO SIN-SENTIDO EN EL PROYECTO ARTE – LIBERADO Y ABIERTO– DE LA INVESTIGACIÓN PRESENTE. Capítulo 10. –Proyectos artísticos experimentales realizados en el curso de la investigación–), cómo la reiteración secuencial (discontinua) de los fenómenos ambientales de la Naturaleza produce la negación del Sentido, el colapso de la percepción visual y de la proyección de los sistemas de performatividad. Un reverso del Sentido (Chus Martínez) producido directamente desde la agencia del Sin-sentido, en el que la presencia absoluta (e indecible) de la negatividad queda manifestada por la presencia de la fuerza física invisible, y la memoria fenoménica de la luz y de los materiales, sobrepuesta a todo dispositivo o agencia humana. Una demostración efectuada por lo natural sobre nuestra percepción, visibilidad (exterior e interior) y agenciamiento, que copresenta al Sinsentido con la producción del Sentido para advertir (o disvertir) otra posibilidad de agencia y replanteamiento de la intensidad de la producción artística en el trabajo abierto del proyecto artístico de contacto a lo Sin-sentido.

Tal y como observara Dennis Young en relación al trabajo de los artistas en su exposición:

“Comparten una estética única, derivada de la economía, e incluso de la parsimonia, con la que se utilizan los materiales; la restricción , que alcanza la desconfianza, con la que los artistas se acercan a sus formas; su interferencia mínima con los elementos de los que se aprovechan. Esa sencillez propaga una nueva belleza al mejorar (expandir) nuestra aprehensión de los fenómenos mismos – su presencia, esencialmente inquieta, todavía reticente, en todas nuestras vidas.”<sup>169</sup>

Como comentara Chus Martínez, – *“el colapso es la experiencia última, más extrema, que necesitamos revertir (o disvertir) y este es el ejercicio que hace el arte, no solo en aras del arte sino en aras de la vida”* –, se trata de la producción –por otra agencia– de la discontinuidad artística, a fin de poder disponer finalmente al arte al nivel mismo de la vida.

---

169 - 173 – 174 Ibid.



#### **4. 3. Postestructuralismo y Deconstrucción: J. Beuys. De “cada hombre es un artista” a la discontinuidad artística.**

*Jeder Mensch ist ein Künstler. Joseph Beuys.*

*“ Todo ser humano es un artista, un ser libre, llamado a participar en la transformación y la reorganización de las condiciones, el pensamiento y las estructuras que dan forma e informan nuestras vidas” (...) “Cada ser humano es un artista. En cada ser humano existe una facultad creadora virtual. Esto no quiere decir que cada persona sea un pintor o un escultor, sino que existe una creatividad latente en todas las esferas del trabajo humano.”*

“Liberar las personas es el objetivo del arte, por lo tanto el arte para mí es una especie de ciencia de la libertad. El arte es la nueva aparición energética en el mundo”.<sup>170</sup>

Cuando Joseph Beuys pronuncia estas palabras en la conferencia de 1958 – *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*– anunciaba el trabajo del ser humano libre a su creación, a su reorganización, liberada de las condiciones de la estructura histórica que construye e informa nuestra vida. Su declaración, –por la presente– señala un final del arte como sentido estructural autónomo (–“A mi juicio, el arte ha llegado a un término, toca a su fin y ahora comienza un periodo en que asoma la necesidad de un arte social”) reclamando un arte social postestructural. –Yo no pertenezco más al arte– indica la soberanía del hombre al sistema (–*La Rivoluzione Siamo Noi*–) y al arte como su –nueva aparición energética en el mundo–, más allá de la imagen reflexiva o transcendental que cada Ser – como artista– infiere al mundo.

De toda la reconocida obra e influencia radical de Beuys en la transformación del hecho artístico, interesan principalmente a nuestro análisis de la discontinuidad dos de los movimientos que instaura:

1- En primer lugar el movimiento de su apertura al proyecto artístico como preámbulo de la transición del objeto artístico autónomo<sup>171</sup> –energía, fuerza- (discontinuidad configurativa 1: de la composición de elementos estructurales en el objeto arte y la práctica artística moderna como significantes operativos, taxonómicos, topológicos, etc. a su intervención como sensibilidad, símbolo y energía en una nueva relación del hombre y el campo expandido del arte con la materia, la vida y su no-configuración de Ser-imagen, sino Ser-mundo) a su movimiento en el operativo social: cultural, educativo, político y antropológico y el desarrollo de este movimiento inercial a un sentido de proyecto artístico que en la actualidad despliega el concepto original de investigación artística propuesto por Beuys junto al poeta Heinrich Böll en su fundación de la Universidad Internacional Libre, a una forma de proposición como proyecto que hoy se mueve en las Freie Klasse (Clase libre) en las universidades de Alemania, Austria, Holanda, Dinamarca, Irlanda, Finlandia y otros países:

“Our proposition was to organize a temporary project, that would be very visible in the University for a limited time, rather than to reinstitutionalise us into yet another structure”.<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup> Beuys, Joseph. *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*. 1958. Web: <http://josephbeuysquotes.wordpress.com/2012/04/11/cada-hombre-es-un-artista/>

<sup>171</sup> Los objetos de Beuys no son «autónomos»: forman parte de un circuito comunicativo que se despliega en las acciones en que son utilizados. Y después se convierten en signos, o «documentos» según la expresión del propio Beuys, depositarios de la memoria de dichas acciones. Vásquez Rocca, Adolfo. JOSEPH BEUYS «CADA HOMBRE, UN ARTISTA». Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería. Web: [http://www.margencero.com/articulos/new/joseph\\_beuys.html](http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html)

<sup>172</sup> The **Free International University (FIU)**, was a support organization founded by the German artist Joseph Beuys together with Klaus Staeck (1st chairman), Georg Meistermann (2nd chairman) and Willi Bongard (secretary). It was founded as a "organizational place of research, work, and communication" to ponder the future of society. As a free

Un proyecto que averigua su propia estructura y discontinuidad desde la propia institución a su configuración como proyecto, no solamente en el sentido de la autonomía educativa y de otras formas de producción de conocimiento, sino como desarrollo verdadero del proyecto artístico soberano e independiente, como estrategia dentro de las enseñanzas y aprendizajes de estrategias (discontinuidad configurativa 2). Que nos anticipa desde Beuys al objeto artístico como energía (fuerza) y al artista como hombre libre en su movimiento en un proyecto de discontinuidad artística (coparticipación) con lo Real, y antepone un principio para la investigación artística que nos guía a los parámetros actuales de la investigación más allá de la ascendencia del objeto y de su comportamiento estructural. [Analizaremos la –investigación artística contemporánea– a partir de lo nouménico y el facto en el movimiento de fuerza del Sentido a lo Sin-sentido continuando las claves señaladas anteriormente por Chus Martínez: “ Artistic research” names the effort, a force, a movement, rather than a method. When I speak of artistic research, I am not speaking of the exhaustive research undertaken by artists before making a work. Nor should one confuse artistic research with contemporary art’s proximity to the social sciences and their methods. Instead, the term has been coined to alert us to the Fact that art is also a quantum phenomenon –a principle of indetermination and complementarity that is operative in aesthetics as well as in social sciences and philosophy ” en el Capítulo 10.

---

University it was intended to supplement the state educational system while at the same time campaigning for legal equality with that system. The FIU was founded on 27 April 1973 in the Düsseldorf studio of Joseph Beuys and existed as a non-profit, recognized, and registered association up to its dissolution in 1988, more than two years after the death of the artist. [http://www.fiuwac.com/html/fiuwac\\_statement.html](http://www.fiuwac.com/html/fiuwac_statement.html)  
(F.I.U.s in Amsterdam, Gelsenkirchen, Hamburgo y Munich. Freie Klasse en la UdK de Berlín, instituída en 1989 tras la caída del muro).The Freie Klasse Project started in 1989 with Students of the Berlin University of the arts organizing their education autonomously, as an alternative to the regular class system. Organizing seminars, discussions and exhibitions the Freie Klasse became known for their ambition to reshape the institution and establish a collaborative and political approach towards art practise. After major demands, forming the political agenda of the Freie Klasse, were realized by the University almost ten years after the inception, the motivation of the participants started to weaken: In 1999 the platform of the class -the studio in the main building- was taken and the class fell apart Since then, only some activities, carried out by different individuals, remained of the possibilities of independent study at the University. When we discussed the current situation of art education in Germany, during the student protests in 2003 the Freie Klasse as a self-institution once again came to mind as a tool to discuss very basic and general political ideas within the University and intervene in this specific social reality. We asked ourselves if we could reactivate the promise of an alternative, which was connected, to the term Freie Klasse and use it to continue the discussions of the student protests and connect them with ideas and thoughts in the field of art and culture. We took up what was left of the assets of the old Freie Klasse started working collaboratively, organizing a different form knowledge production. In the process we developed the idea to create a space that should not be governed by the institutionalized authorities. A self determined and independent space to exchange ideas did not exist at that time in the University and our aim was to research if such a space was still needed at all. On the contrary we thought it to be important to actually experience how such a space would look and feel like in reality. Our proposition was to organize a temporary project, that would be very visible in the University for a limited time during the summer, rather than to reinstitutionalise us into yet another structure. We started to invite many students into a temporary working group that was open to anybody and would be structured around the aims of a temporary project. With this eruptive strategy, we sought to avoid some of the exclusiveness that characterized previous attempts to develop an independent project within this institution. <http://www.freieklasse.de/>

2- En Segundo lugar el movimiento de deconstrucción del orden fenomenológico y chamanístico desde el Sentido de la vida y de las cosas, [del sentido estructural de lo político (1967- Fundación del Partido alemán de estudiantes. 1971- Fundación de la Organización para la Democracia por Referéndum. 1973- Universidad Internacional Libre, cofundadora del Partido Verde Alemán del que fue candidato en 1980), a la independencia postestructural: "Me encuentro totalmente descontento con la evolución que ha tenido el Partido Verde en la República Federal de Alemania", dijo. Su idea era crear con un reducido grupo de gente una especie de oficina de Asuntos Exteriores independiente (y puso el énfasis en lo de independiente)." <sup>173</sup>] Una independencia que en el sentido de la relación entre lo orgánico e inorgánico trasciende la acción simbólica girando la deconstrucción significativa del material en Beuys, como energía, a un nuevo grado dialéctico con la vida en la que se anticipa a su vez la copresencia de lo animado con lo inanimado, del Sentido como discurso antropológico a su postestructura con lo Sin-sentido. Un hombre más allá de la Historia del Hombre, en contacto desde la materia introproyectada con el Ser vivo y muerto:

"En *–cómo explicar cuadros a una liebre muerta–* Beuys se desplaza con el animal inerte en sus brazos manifestando a través de este acto el valor primordial de la vida, valor que surge desde lo más básico del hombre (lo animal) y que según interpretamos desde nuestra lectura es encarnado básicamente por el animal. En todo caso, el aparente animismo de la acción puede entenderse como un cierto hálito vivificante que Beuys confiere a la liebre muerta a través de las explicaciones de las piezas de arte mediante murmullos casi inaudibles. Vida que de cualquier modo no emanaría de los cuadros en sí sino de la misma proximidad que experimenta el autor con el animal, una experiencia íntima y familiar ya descrita anteriormente. Esta liebre que aparenta quietud y muerte lo liga con las fuerzas creadoras primarias de la existencia al modo de un cordón umbilical." <sup>174</sup>

La materia, como energía simbólica en la acción de Beuys (la cabeza cubierta de miel en su acción *– cómo explicar cuadros a una liebre muerta–* (que revisaremos en el Cap. 9.4. B. iv, en relación a la obra *Untilled* de P. Huyghe en *Documenta 13* y con el anteproyecto personal *Alligators Situation*), el fieltro que le envuelve el cuerpo y que impide (protege) su relación visual con los Estados Unidos en su acción *–I like America and America likes me–* dirigiéndose *tapado* –en signo contra la guerra de Vietnam y en contradialéctica al exterminio indígena– en ambulancia desde el aeropuerto de Nueva York a la galería Block donde realizará su acción de convivencia con el coyote); supone, más allá de su protección curativa al discurso o a lo político, un sentido material y presencial directo,

---

<sup>173</sup> Jarque, Fietta. *Murió Joseph Beuys, predicador del arte*. Publicado en *El País*. 25/ 01/1986. Archivo Web: [http://elpais.com/diario/1986/01/25/cultura/506991603\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1986/01/25/cultura/506991603_850215.html)

<sup>174</sup> Cimaomo, Gabriel. *Relectura de algunos textos de Joseph Beuys a partir de los códigos barthesianos*. P. 8. Publicado en Web: [http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs\\_files/user\\_img/Arte/Relectura%20de%20Beuys%20a%20partir%20de%20los%20códigos%20Barthesianos.pdf](http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Arte/Relectura%20de%20Beuys%20a%20partir%20de%20los%20códigos%20Barthesianos.pdf)



Joseph Beuys. *"I like America and America likes me"*. Galería Block. Nueva York. 1974.

diremos hoy no simplemente animista, sino un contacto de riesgo, una puesta en crisis de lo antropocéntrico mediante la revisión del vínculo entre Ser y congénere, no una representación ni una mera escenificación sino la realidad que muerde, antes de ser domesticada, amaestrada, indiferente a su interpretación simbólica, realidad salvaje que convive desde lo no humano.

El sacrificio y servidumbre de lo animal es nuestro rasgo antropológico, su interpretación como especies secundarias y terciarias en la cadena jerárquica antropocéntrica, su configuración desde el Sentido y la política omnívoras, una depredación del signo a lo existente que solicita una defensa, no desde el derecho natural entregado por el hombre –cada ser es un artista– / arte = vida– sino de la copresencia en la que:

arte ≠ vida / arte ≠ sentido (presubjetivo) / sentido ≠ Sin-sentido > arte (co-presente) = todo.

La diferencia de lo artístico es igual a la diferencia de todo lo demás, la posibilidad de su diferencia, su indiferencia, estriba en la igualdad de diferencias, en la originalidad y multiplicación de cada ser y cada cosa. Esto no es un emplazamiento moral, político ni ecológico, es la mirada a lo Real en la que el valor simbólico se reposiciona en la cadena, de la visión científica libre de lo artístico en Beuys a este segundo movimiento no fenoménico, no chamanístico, sino corte del Sentido por lo Sin-sentido en el que todos los elementos son energía (no-simbólica) real y en transformación, la realidad del arte, en su realidad de imaginación y Sentido existentes, y su posibilidad como real en lo Real.





Fotografía en dOCUMENTA 13 al Roble plantado por J. Beuys en Documenta 7 (7.000 robles / 1982) IC 2012.  
Pierre Huyghe. *–Untilled–* 2011-2012, (detalle. Roble muerto / J. Beuys 7.000 robles)  
situación construida. dOCUMENTA (13).

La planta y mantenimiento de los robles en Kassel se ha convertido hoy en una costumbre en la identidad arraigada del pueblo (*7000 Robles* era una idea que podía desarrollarse ininterrumpidamente. El proyecto se continuó Manhattan, donde en 1996 se sembraron –igualmente junto a bloques de basalto– otros 18 árboles en una calle Chelsea –22th Street, entre la 10th y la 11th Ave–. Al año siguiente se inició el *7000 Oaks, Minnesota* y actualmente existen otras propuestas para desarrollarlo).

En la –situación construida– de Pierre Huyghe en dOCUMENTA 13 con *Untilled* (Sin cultivar), uno de los robles muertos en Kassel es depositado en la zona de abono (compost) junto a otros –compuestos– activos e inanimados planteados sin categorías:

“ The place is enclosed. Elements and spaces from different times in history lie next to each other with no chronological order or sign of origin. What is present are either physical adaptations of fictional and factual documents or existing things. In the compost of the Karlsaue park, artifacts, inanimate elements, and living organisms... plants, animals, humans, bacteria, are left without culture.”<sup>175</sup>

Este reposicionamiento a-simbólico (con toda la carga cultural y simbólica) del árbol de Beuys, Pierre Huyghe–; es el que desplaza los dos movimientos de Beuys (no jerárquicos), de la discontinuidad configurativa: apertura del objeto artístico *no-autónomo* –fuerza– al proyecto (discontinuidad configurativa 1: de la composición de elementos estructurales en el objeto arte y su práctica como significantes a su intervención como sensibilidad y energía en una nueva relación del hombre y el campo expandido del arte con el mundo). / discontinuidad configurativa 2: de la estrategia de arte-acción social como estrategia del Sentido antropológico en su con-tacto en la co-presencia con lo Sin-sentido que genera la discontinuidad artística.

---

<sup>175</sup> Huyghe, Pierre. The Guidebook, dOCUMENTA (13). CATALOG 3/3. 2012. P. 83

#### 4. 4. Robert Smithson & Nancy Holt. La discontinuidad del –Signo– al –Sitio–.

“... Los seres y las cosas del mundo natural, luna, agua... el fuego o la montaña, recuperados durante estos años para la iconografía del arte, podrían de Nuevo pertenecer al territorio que transcurre del signo al símbolo siempre y cuando nuestra acción de vida se religara también nuevamente, mientras tanto solo actuaran como gesto dialéctico, como memoria en el hombre de su capacidad para restablecer sentido original a la relación entre el cuerpo y el lenguaje...”

Ángel Bados, citado en la exposición Incógnitas, Juan Luis Moraza. Guggenheim Bilbao 2007.

*Observen el vuelo de la abeja. Va de flor en flor, hace sus libaciones. Ustedes se enteran de que va a transportar en sus patas el polen de una flor al pistilo de otra flor. Eso leen en el vuelo de la abeja. En un vuelo de pájaros que vuelan bajo –se llama un vuelo, pero en realidad es un grupo a cierta altura- leen que se acerca una tempestad. Pero ellos ¿leen acaso? ¿Lee la abeja que ella se sirve para la reproducción de las plantas fanerógamas? ¿Lee el pájaro el augurio de la fortuna, como se decía antes, o sea, de la tempestad? Ése es el asunto. Después de todo, no se puede afirmar que la golondrina no lea la tempestad, pero tampoco es seguro.*

JACQUES LACAN, -la Función de lo escrito-, El seminario de Jacques Lacan. Libro XX: Aún, 1972-1973. Citado en la apertura al libro de Belén Gopegui. –El Padre de Blancanieves– 2007.

Entre el postestructuralismo del arte social en Beuys y el campo expandido del arte en el que lo sensible y la energía son: Elementos y espacios de diferentes tiempos en la Historia –*dejados sin cultura*– (P. Huyghe); hay toda una deconstrucción de narrativas sedimentadas en el paisaje cultural, – para *religar nuestra acción de vida* nuevamente al Sentido original entre cuerpo (no sentido) y el lenguaje. Robert Smithson y Nancy Holt abren el paisaje simbólico en una de-arquitecturalización del sitio – signo (Site / Sign) al *nonsite* (no lugar); Smithson re-escala lo físico (realidad: estado / cuerpo) y su relación a lo cultural (dimensión simbólica: construcción / decadencia) en una nueva aproximación a *la forma* entre la entropía<sup>176</sup> y el ordenamiento. El –sitio–, como lugar natural (no-escenario), reclama su potencial entrópico (a-simbólico), descategorizado, decodificado. Una primera aproximación que se da en el *Land Art* no meramente como campo en expansión de lo artístico, sino como desenraizamiento de lo fáctico, de lo intencional. Más allá de las lecturas simbólicas de la pintura rupestre en las cuevas, está la copresencia del hombre con el espacio, desabarcado de su contexto

---

<sup>176</sup> En termodinámica, la **entropía (S)** es una magnitud física que, mediante cálculo, permite determinar la parte de la energía que no puede utilizarse para producir trabajo. Es una función de estado de carácter extensivo y su valor, en un sistema aislado, crece en el transcurso de un proceso que se dé de forma natural. La entropía describe lo irreversible de los sistemas termodinámicos. La palabra *entropía* procede del griego (ἐντροπία) y significa evolución o transformación. Ludwig Boltzmann expresó matemáticamente este concepto, desde el punto de vista de la probabilidad. <http://es.wikipedia.org/wiki/Entrop%C3%ADa>



R. Smithson. *Hotel Palenque*, 1969–72. Slide projection of thirty-one 35 mm color slides (126 format) and audio recording of a lecture by the artist at the University of Utah in 1972 (42 min, 57 sec), dimensions variable. Solomon R. Guggenheim Museum.

### terrotorializante.<sup>177</sup>

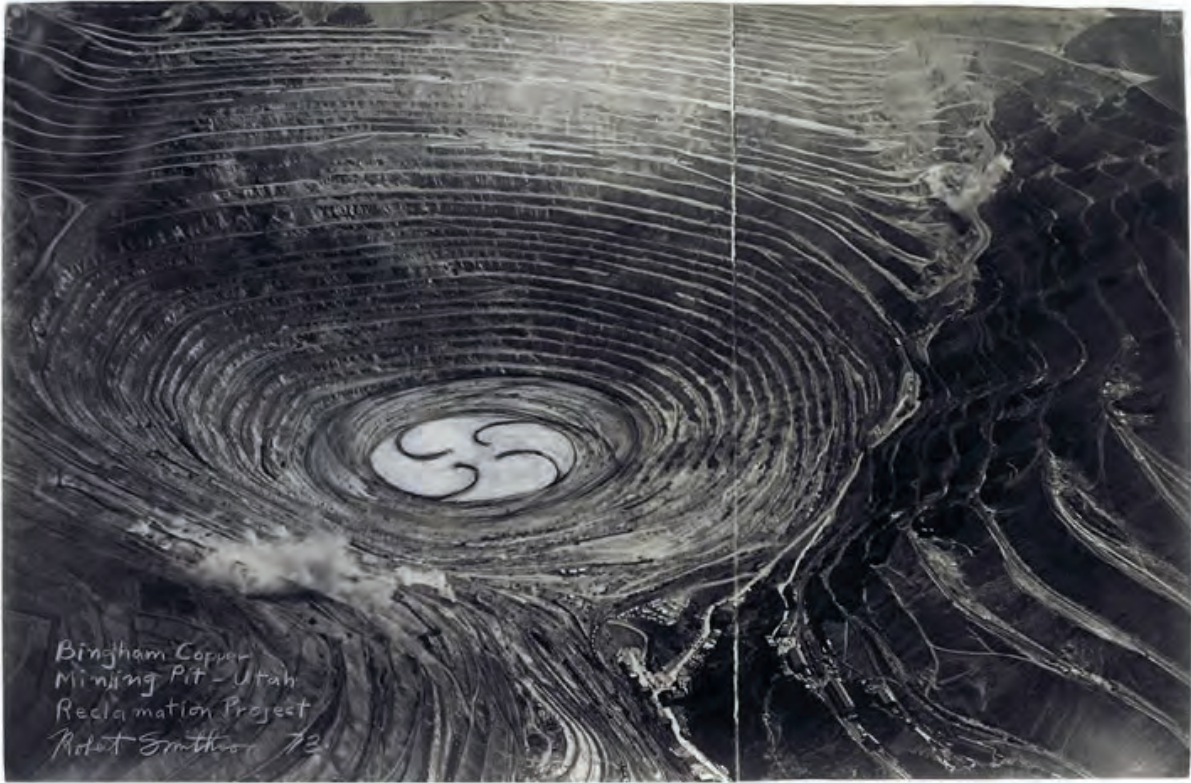
*Hotel Palenque* perfectly embodies the artist's notion of a "ruin in reverse." During a trip to Mexico in 1969, he photographed an old, eccentrically constructed hotel, which was undergoing a cycle of simultaneous decay and renovation. Smithson used these images in a lecture presented to architecture students at the

---

<sup>177</sup> "In the contemporary German philosopher Peter Sloterdijk's mammoth magnum opus *Spheres* (1998), he repeatedly comes back to the bubble and the sphere as metaphors for the way we live our lives on the cusp of inner and outer worlds, always absorbed within our inner world while at the same time existing within an outer sphere – the external environment. As an environmentally-engaged philosopher, his comments are prescient not just to an understanding of the concerns underlying contemporary environmental art but also to some of the specific dialogues about the presentation of ecological art either within or outside of the gallery space, where the gallery can be seen as an other sphere, somewhere between the inner and outer spheres."

Herd, Colin. *Imitating the Natural World*. *Aesthetica* magazine #61. York (UK). 2014.

Esta división entre la monumentalidad del espacio escénico museológico y la monumentalización y territorialización de la Naturaleza mediante las acepciones de non-site y no-sentido, se desarrolla en los Caps. 4.5 Del Situacionismo, ipse – alteridad, deriva y discontinuidad. La soberanía del Sentido. / 8.4. El movimiento en la Naturaleza. 8.5 / 8.6 / 8.7 / – OTROS CASOS DE DISCONTINUIDAD EN LA EXTENSIÓN DEL ARCHIVO CULTURAL Y DOCUMENTAL A LA CO-PRESENCIA DEL SIN-SENTIDO. –Lo Universal y lo Particular– / 9.2. Representación y postdisciplinariedad / agenciamiento. / 9.3.A –LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa de realidad.Trabajo abierto (*Open Work*) y presente abierto (*Open Present*) con el Sinsentido. / 9.4.B.ii –EXPOSICIONES COMO ZONAS DE CON-TACTO POST – REPRESENTACIONALES. / 15. Transformación de los procesos de producción del proyecto arte y de los protocolos de exposición. / En relación al análisis de la dicotomía entre la noción del Jardín Salvaje y el jardín pastoral de la representación de Dan Cameron, y en concreto en el análisis de las obras de Pierre Huyghe, Lothar Baumgarten, Hamish Fulton, Ibon Aranberri, Janet Cardiff & George Bures Miller, Ahlam Shibli (des-territorialización –Cap. 9.2–) y los proyectos artísticos experimentales realizados personalmente para esta investigación.



Robert Smithson, *Bingham Copper Mining Pit - Utah Reclamation Project*, 1973 Wax pencil and tape on plastic overlay on photograph, 20 x 30 inches (50.8 x 76.2 cm) Art © Estate of Robert Smithson/Licensed by VAGA, New York, NY

University of Utah in 1972, in which he humorously analyzed the centerless, “de architecturalized” site. Extant today as a slide installation with a tape recording of the artist’s voice, *Hotel Palenque* provides a direct view into Smithson’s theoretical approach to the effects of entropy on the cultural landscape.<sup>178</sup>

Si en *Spiral Jetty* (R. Smithson, 1970) asistimos a la primera vista (imagen) aérea de una obra no arquitectónica en el paisaje, sino a la visión postmoderna de Smithson de una imagen-forma construida por encima de nuestra escala, asimilamos que las categorías del recorrido (desplazamiento – camino: visión directa del espacio construido de la orilla a la extensión del Gran Lago Salado, Utah / filmación y fotografía en avioneta: contemplación del espacio en perspectiva - distancia); no son llanamente visuales, espaciales, o experienciales, sino la exclamación de la monumentalidad simbólica del signo humano y su derogación con la mismidad de la Naturaleza. Más allá de los grandes –eventos– de la Historia, como una utopía negativa del destino del monumento de la postmodernidad. Esta negación utópica de Smithson, la emplea el crítico de arte Lars Bang Larsen en su texto del catálogo –The Valley Issue–, obra de Gorka Eizagirre que fija la imaginería simbólica de la arquitectura del caserío vasco como señal de una identitaria (in)a-simil-able:

---

<sup>178</sup> Spector, Nancy. Website © 2013 The Solomon R. Guggenheim Foundation (SRGF)



Gorka Eizagirre. *The Valley Issue*. 2006

“ It is telling that the photos in Ezagirre are of houses and not of homes as in Graham. If Homes for America told the story of the American middle-class family, it is uprooting from dialect and custom and its ambition to establish the interiority of the home in a bland and conformal environment, then Ezagirre tells the same story from the perspective of a community that is trying to convince itself of its continuing togetherness and shared values as expressed through its difficulties with translating to itself what significance the forms of its inherited culture might still have. Seen in the perspective of the planetary petty bourgeoisie, then, Ezagirre’s could have been of houses pretty much anywhere. The way Basque house is situated in between the idea of an original identity and the suburb resonates in what Robert Smithon wrote about the suburb existing “without a rational past and without ,the big events’, of history“, thus becoming a negative utopia fulfilling the economic destiny of the post-modern monument. “ <sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> Bang Larsen, Lars. *The Valley Issue*. Gorka Eizagirre. Ed. Revolver. Frankfurt 2006.



Eizagirre utiliza el objeto-imagen (libro / –catálogo común de fotos–) como forma del diseño (objeto-imagen-cosa / Opsign) sobre los diseños, un manifiesto *simbólico* sin metafísica. En él los caseríos, –como colección fotográfica–, desvelan el peso cultural y su rango de interpretación y asignación política. En los *estilos* del caserío moderno está la barrida aspiracional del valle, su negación, autoafirmación y perseverancia, su forma-deseo, y su clara visión de las identificaciones. La ironía latente con la que Eizagirre representa de manera aséptica, concreta, a-simbólica, esas tomas de modelos lleva al signo de su estricta y elevada forma, y su ausencia (dialéctica negativa); al diseño de lo cultural y de la territorialización extraídos como facto.

El valle y su asunto, postmodelado desde la negatividad oteiziana (y la in-formación grahamiana) a un desarraigo de su energía, un desnudo del mito.

La fotografía, el paisaje simbólico, el monumento imaginario, el trasunto, la comunicación, la postmodernidad, el retrato identificacional y el eco de lo antropológico, resuenan aquí como razón de la discontinuidad configurativa 1 (de las imágenes como signo de identidad y de su orden formal y formalista) y 2 (de la estrategia de negatividad dialéctica a la estrategia artística de decode-simbolización). Un movimiento del objeto-imagen al espacio intrínseco de la representación, un metalenguaje evidenciado, directamente referido (diferido), para observar el proyecto de la forma y de su imagen más allá de la cultura inherente del hombre.





**SWAMP.** Nancy Holt & Robert Smithson. 16 mm (Sound) Film. 1971

Nada habrá tenido lugar sino el lugar.

Jean-Luc Nancy

### *Site / Sight*

En 1971 Nancy Holt & Robert Smithson filmaron en New Jersey SWAMP (pantano) 6.06 ' N.

Holt atraviesa los líquenes de un pantano pudiendo ver solamente a través del visor de la cámara de 16 mm. La voz de R. Smithson le guía indicando direcciones.

En 2012 reproduzco esta acción filmada en Barèges (Altos Pirineos, Francia) con la artista Leire Muñoz, quien atraviesa un arbolado en la nieve con la única visual de un visor de cámara S8. / el film de 2,45' se digitaliza y se publica en un servidor en la red, enviando en *spam*, a un contexto de direcciones artísticas limitado, la invitación al visionado *online*.

Esta versión reemplaza el límite visual construido en la pieza original a los límites de otra espacialización, transportando el sitio de lo fílmico al *site* (Web), el espacio red, nueva maraña de la visibilidad en la que reinterpretar el otro orden de las discontinuidades, donde el signo original transmuta no sólo desde lo Real a la representación, sino en un desarrollo rizomático, multiplicado, exponenciado. El carácter virtual de la imagen pierde su condición analógica, su naturaleza de signo material (fílmico) representativo, en el servidor de la nube es información transmisible.

La discontinuidad configurativa 1 en la pieza original: del límite formal de la imagen al signo que





SWAMP / Cloud. S8 mm Film. IC 2012

reproduce, taxonomía del formato, la duración registral respecto a la temporalidad diferida del recorrido con la cámara, el dispositivo y su manejo (intención) como metatécnica intermediadora entre el ojo (la autora) y el espacio físico, la aprehensión de un signo en sus condiciones simbólicas y la aprensión natural a una visión mediada en un entorno de barrera fisiológica (lo que la imagen y nuestro acto franquean y no franquean); / se hace más profunda en la versión online de aquella obra. La discontinuidad configurativa 1 entre imagen representacional y codificación (no formato, tipología de archivo), entre signo visual y fragmentariedad infinita de su descarga, entre el potencial de una imagen en copia el sello (logo) de la editorial (Revolver). La portada de –The Valley Issue– es la única fotografía en blanco y negro, la factoría central de procesado de una cantera abierta de la que se extrae la piedra de las edificaciones. Este fondo entronca con la figuración paisajística de un espacio proyectual relatado en la transformación de su escala, un lugar llevado a imagen más allá de su memoria, una amplitud desplazada, una aspiración concretada. Robert Smithson presentó su anteproyecto, –*Bingham Copper Mining Pit – Utah Reclamation Project, 1973*– a la empresa mineralúrgica Bingham Copper, diseñando una base circular que situada en el fondo de la cantera rotara, de modo que las formas curvas insertadas en ella pudieran ser contempladas desde lo alto como un ciclorama del Siglo XIX. La relación cíclica de la imagen como forma-signo, y su retorno,

sitúa al única (originaria) a su condición efectiva no-cósica.

Actualmente, el film SWAMP de Nancy Holt & Robert Smithson puede visionarse en la red en diferentes sites, su funcionamiento se ha acentuado en su desarrollo por tal espacio, pues incide en una clave que permanece inserta en la obra desde su intencionalidad original; su carácter de relato visual de lo auténtico, su comportamiento estructural y de significante, matérico, físico, analógico, fílmico, taxativo, transporte real del significado y de la dificultad propia entre el signo y lo Real, la discontinuidad configurativa inherente, diríamos que en este caso, –inmanente.

La versión que hemos reproducido como ejercicio, procura simplemente enfatizar esa nueva condición del recorrido, la cualidad fílmica como significante convertida de nuevo en significado, es decir, lo que en el original se activa como significante *per se* al definir la información (signo) como estructura visual intrínseca, al acotar lo fílmico a lo matérico, el tiempo a lo espacial y la visión al tránsito; en la versión digitalizada que se realiza todos los significantes actúan como directos significados, su signo no es el referente, ni la visión del signo, sino la circulación y voluntad de descarga, la intención no es llanamente contemplativa, exposicional, sino informativa, postdocumental, un clip que ya no llama a lo Real, sino a la traducción interferente de la conectividad Web.

La discontinuidad configurativa 2 en la estrategia de SWAMP, sitúa topológicamente a Nancy Holt respecto a la posición de discurso (orientación) de Robert Smithson, se categoriza su rol de mujer artista en aquella época, y al lenguaje como dominio, entre ellos el lenguaje visual y las jerarquías de la representación.

Se establece esta estrategia como discontinuidad ideológica respecto a la estrategia de discontinuidad gestual, la obediencia a la indicación del signo y la sumisión a lo representacional. Liberar al signo y sus codificaciones ante el sentido inercial de lo natural, la evidencia del Sin-sentido ante las prácticas programadas del Sentido.

El signo y la imagen son condicionantes antropológicos, y esta evidencia, de la condición de antropos, ha de ser despejada, desempantanada.

La otra estrategia, y su discontinuidad configurativa 2, reside en el dominio Red, una jerarquización de contenidos y una implementación de su tráfico (intertextualidad) que recategorizan las fuentes del Sentido a un nuevo espaciado del no-sentido. Hacia este análisis –que desarrollaremos en la Parte II de la investigación–, nos trae el movimiento de discontinuidad artística que anticiparon Holt y Smithson, todos los tratamientos del Sentido, su práctica y producción, plantean la proyección del signo al sitio, la vuelta de la mirada a su naturaleza (Site / Sight), a su origen no condicionado, al posicionamiento de ver lo intrascendente, el facto, la acción copresencial ante lo Sin-sentido.

El movimiento en sí es una fuerza, no desplazativa ni organizacional, no un recurso, ni técnico ni a-técnico, es el mismo movimiento del ejercicio de representación, su temporalidad y realidad figural (el cuadrado blanco de Malévich / el cuadro visual franqueado en SWAMP), su gesto es su misma posición (forma no-sentido), y su movimiento posterior al proyecto la discontinuidad artística entre esa forma fáctica de la representación, de su carácter de objeto emplazado, y las fuerzas de lo Sin-sentido, cuando ambas realidades coparticipan.

**4. 5. Del Situacionismo, ipse – alteridad, deriva y discontinuidad.  
La soberanía del Sentido.  
G. Debord, Art & Language, R. Tiravanija, T. Sehgal.**

La vida de un hombre es un cúmulo de situaciones fortuitas, y si ninguna de ellas es similar a otra, al menos estas situaciones son, en la inmensa mayoría, tan indiferenciadas y sin brillo que dan perfectamente la impresión de similitud. El corolario de este estado de cosas es que las escasas situaciones destacables conocidas en una vida, retienen y limitan rigurosamente esta vida. Tenemos que intentar construir situaciones, es decir, ambientes colectivos, un conjunto de impresiones que determinan la calidad de un momento.

Si tomamos el ejemplo simple de una reunión de un grupo de individuos durante un tiempo dado, habrá que estudiar, teniendo en cuenta los conocimientos y los medios materiales de que disponemos, la organización del lugar, la elección de los participantes y la provocación de los acontecimientos que conviene al ambiente deseado.<sup>180</sup>

Guy Debord

“ Es una condición de la moral estética, política y social de nuestra propia obra el que sea proyectual o ensayística; que sea una respuesta a un problema o un puzle, no vinculada a una de las versiones de “necesidad interna” mediante las cuales el arte genérico mediático tiende a convertirse en objeto de consumo. Cuando decimos que la obra es proyectual o ensayística, queremos decir que no buscamos la clase de espurias continuidades psicológicas y estilísticas que supuestamente distinguen las obras de artistas y a partir de las cuales se forma parcialmente su contenido cultural. En lugar de ello, mantenemos una especie de conversación; intentamos sostener una práctica discursiva, y efectivamente recursiva, que se mire a sí misma, así como hacia fuera. Esta práctica conversacional puede ser ejemplificada por – o conducida a– al menos dos formas de producción u obra: manual, y producción de escritura crítica y teórica. Pretendemos que la conversación se despierte a sí misma como práctica y represente una especie de continuidad, pero una continuidad que no pueda ser trazada en función de las diferencias que se utilizarían convencionalmente para trazar una obra. Nuestra obra no se limita simplemente a reflexionar o ejemplificar nuestros procesos conversacionales e inquisitivos, sino que además quiere ser parte de ellos. No hay ninguna paradoja en esto.”<sup>181</sup>

Art & Language

---

<sup>180</sup> Debord, Guy. Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Documento Fundacional (1957). Traducción de Nelo Vilar publicada en el # 4 de Fuera de Banda: *Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo*, bajo el título "Revolución y contra-revolución en la cultura moderna". <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>

<sup>181</sup> Art & Language. Extarcto de un texto para su exposición en Galería Distrito 4. Madrid 2007 <http://www.distrito4.com/Exposicion.asp?Id=53>

En contraposición al tránsito del signo al sitio para reescalarlo en una materialidad (interventiva) y espaciamiento natural, no exclusivamente antropológico (Holt, Smithson); la desmaterialización del arte de lo objetual y orgánico a lo conceptual, prosigue el despliegue desde la situación a la *de-situación*, o una construcción de situaciones que las deriva, distinguiéndolas de las situaciones comunes de la vida:

*" Situacionismo: Vocablo carente de sentido, forjado abusivamente por derivación de la raíz anterior. No hay situacionismo, lo que significaría una doctrina de interpretación de los hechos existentes. La noción de situacionismo ha sido concebida evidentemente por los antisituacionistas. "* <sup>182</sup>

La autonomía del Sentido de la producción simbólica, gira desde finales de los años cincuenta del S. XX hasta los ochenta, ampliando la visión de discontinuidad configurativa 1 de la función, composición e imbricación del signo, desde la Internacional Letrista (grupo post-surrealista de escritores y poetas dedicados a la destrucción de los valores burgueses reduciendo la palabra escrita a sílabas onomatopéyicas) a comienzos de los cincuenta y su instauración del signo como fuerza (potencial simbólico); a la deriva de sus estrategias (discontinuidad configurativa 2) que la Internacional Situacionista plantea como formación crítica en un *Detournement* <sup>183</sup> del objeto fenoménico del sistema hegemónico (el capitalismo simbólico y cultural). Esta desviación trata del movimiento del objeto productivo a un rango de discontinuidad proyectual, una discontinuidad artística en la que el individuo productor ha de reposicionar las condiciones de consumo de su objeto más allá de la plusvalía del tráfico económico y político y del saber transformable en mercancía. La amplificación del Sentido, parte de su autonomía como objeto sensible desde el arte para alcanzar una experimentación emocional alternativa, en la misma medida discontinua del Sentido a la esfera ritual de la vida:

---

<sup>182</sup> Publicado en el número 1 de "Internationale Situationniste", 1 de junio de 1958

<sup>183</sup> El *Detournement* habla sobre la posibilidad artística y política de tomar algún objeto creado por el capitalismo y el sistema político hegemónico y distorsionar su significado y uso original para producir un efecto crítico.

La recuperación habla sobre la posibilidad siempre presente de que ideas y cosas revolucionarias o radicales puedan ser incorporados a las lógicas dominantes por medio de la comodificación o la mera exposición vaciada de contenido. La deriva propone una reflexión a las formas de ver y experimentar la vida urbana dentro de la propuesta más amplia de la psicogeografía. Así en vez de ser prisioneros a una rutina diaria, se planteaba seguir las emociones y mirar a las situaciones urbanas en una forma nueva radical.

En la psicogeografía se pretende entender los efectos y las formas del ambiente geográfico en las emociones y el comportamiento de las personas.

La creación de situaciones alude a una situación construida como un momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos, es decir tanto la realidad como los acontecimientos son fruto de una construcción previa minuciosamente preparada por poderes fácticos y legitimada por los medios de comunicación que juegan un papel fundamental en la creación de acontecimientos. <http://es.wikipedia.org/wiki/Situacionismo>

*“ La teoría situacionista sostiene firmemente una concepción no-continua de la vida. La noción de unidad tiene que ser desplazada desde la perspectiva de toda una vida -que es una mistificación reaccionaria basada en la creencia en una alma inmortal y, en última instancia, en la división del trabajo- a la de instantes aislados, y la construcción de cada instante mediante un uso unitario de los medios situacionistas.”* <sup>184</sup>

Dicho desplazamiento se genera mediante la construcción de situaciones potenciales en las que el juego de los acontecimientos sea producido por un cambio rápido de ambientes que no permita la manipulación mediático-política e instrumental de tales acontecimientos, un movimiento colectivo de los ambientes generables que prosiga la misma discontinuidad del Sentido fuera de su operatividad:

*“ Un ensayo primitivo de un nuevo modo de comportamiento se obtuvo con lo que llamamos la deriva, que es la práctica de una confusión pasional por el cambio rápido de ambientes, al mismo tiempo que un medio de estudio de la psicogeografía y de la psicología situacionista. Pero la aplicación de esta voluntad de creación lúdica se ha de extender a todas las formas conocidas de relaciones humanas, e influenciar, por ejemplo, la evolución histórica de sentimientos como la amistad y el amor. Todo lleva a creer que alrededor de la hipótesis de la construcción de situaciones se halla lo esencial de nuestra investigación.”*

185

Esta situación construida, proyectada por la Internacional Situacionista como el “momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos ” <sup>186</sup>, la rearticula hoy en día Pierre Huyghe precisando el carácter de lo intencional y de lo no-intencionado, para sobrepasar precisamente la noción de discontinuidad (configurativa) de lo emocional respecto a lo histórico y tratar acerca de una nueva medida de movimientos desde los discursos construidos, el Sentido y la factualidad en copresencia con lo óptico, Sin-sentido:

*“ En el contexto de tu trabajo, ¿cuál es la diferencia entre la ficción y una situación construida?*

– Utilizo el término de situaciones construidas, algunas intencionales o sub-intencionales, más que ficción. ¿La ficción empieza cuando decides construir un edificio, es eso ya una ficción? Hay una diferencia entre ilusión y ficción, entre imaginario y realidad. Prefiero decir que en una imagen o una cosa, puede coexistir la factualidad y los discursos construidos. (...)

Siempre soy receptivo al contexto y trato de entender las condiciones en las que algo puede existir o aparecer. Comprendí DOCUMENTA (13) como la coexistencia de pensamientos, no todos sometidos a la teoría y no todos antropocéntricos. (...)

---

<sup>184</sup> Debord, Guy. OP. Cit. <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>

<sup>185</sup> Debord, Guy. Ibid.

<sup>186</sup> Debord, Guy. Ibid.

Creo que este asunto de la narración está entrando cada vez menos en mi trabajo. Estaba interesado en la forma en que un objeto puede existir sólo a través de la interpretación o del comentario acerca del objeto, esta sedimentación de discursos acerca de él, contrario al globo inflado de las narrativas y la forma en que se ha difundido en la sociedad, la política, los productos, donde todo tiene que ser narrado o se tiene que inventar un mito, el *storytelling*. (...)

Alguna vez he jugado con la idea de la representación, que es una diferencia muy importante. Nunca me interesó representar, sino intensificar la presencia, lo concreto, lo material y el protocolo de la separación entre las cosas y nosotros.”<sup>187</sup>

En esta separación entre “las cosas” y “nosotros” radica la discontinuidad que incide en la investigación de aquello no agotable por los discursos, la literalidad de lo Real y su presencia activa con la representación, no una mera relación material o simbólica sino su existencia misma y con ella la aparición de la discontinuidad artística entre el Sentido y lo Sin-sentido.

*“ El principal drama afectivo de la vida, después del eterno conflicto entre el deseo y la realidad hostil al deseo, parece ser la sensación del paso del tiempo. La actitud situacionista consiste en pujar sobre el flujo del tiempo, contrariamente a los procedimientos estéticos que tienden a fijar la emoción. El desafío situacionista al paso de las emociones y del tiempo sería la apuesta de ganar siempre sobre el cambio, yendo siempre más lejos en el juego y la multiplicación de los períodos excitantes. En este momento no es fácil hacer una apuesta así. Sin embargo, aún arriesgándonos mil veces a perderla, no tenemos la elección de otra actitud progresista.”<sup>188</sup>*

---

<sup>187</sup> Ficciones: Entrevista a Pierre Huyghe. Revista Código. México, Octubre 2012.  
<http://www.revistacodigo.com/entrevista-pierre-huyghe/>

<sup>188</sup> Debord, Guy. OP. Cit. <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>



Art & Language, 1968

La influencia del Situacionismo en las revueltas de Mayo del 68, resurge hoy en el replanteamiento y visión crítica del escenario artístico ante la gran crisis global, producida por el pensamiento empirista y la funcionalidad aplicable y traficante del Sentido. Las situaciones construidas por autores como Pierre Huyghe en dOCUMENTA (13), inciden en una experiencia práctica que, considerando tal escenario de crisis, revisan los modelos de interacción del Sentido en la producción simbólica para desalojar la idea de continuidad del arte o de su ruptura en pos de su retorno, siempre reprogramable por el sistema; buscando un nuevo orden de relaciones entre el movimiento del objeto representacional y su Sentido, en un proyecto sin definición apriorística con aquello que no pueda ser rearticulable, sedimentado o funcionalizado. Una práctica de coparticipación literal en copresencia con lo Sin-sentido:



Art & Language (Michael Baldwin)  
Untitled Painting 1965

“ ¿Reconoces las diferencias entre las prácticas artísticas de la década de 1990, inmersas en temas como la globalización y la movilidad, y las actuales, más conscientes de los problemas económicos y políticos? –Son claras. Personalmente no estaba muy interesado en incorporar directamente en mi trabajo algunos fenómenos o condiciones de la sociedad, incluso si influían en mi vida. Cuando estábamos pensando en dOCUMENTA (13), esta situación política y económica estaba en el centro de la discusión, pero es en la práctica, no en lo que representas, que las ideas son abordadas, en la forma en la que haces y piensas las cosas. (...)

Ahora me interesa más lo absoluto, una verdad, una literalidad. Estoy tratando de pensar acerca de algo que no pueda ser agotado por los discursos.”<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> Huyghe, Pierre. Ficciones: Entrevista a Pierre Huyghe. Revista Código. México, Octubre 2012.  
<http://www.revistacodigo.com/entrevista-pierre-huyghe/>



Art & Language proyectaba ya en aquellos años sesenta una deriva del discurso y su sedimentación revisando la categoría del arte como objeto crítico, apuntalando la efectividad de la obra proyectual y su significado en una recursiva de su continuidad, en la que se trasciende desde la autonomía del objeto artístico a la soberanía del arte, al incluir a la puesta en crisis del resto de discursos la propia crítica del hecho artístico:

“ Cuando decimos que la obra es proyectual o ensayística, queremos decir que no buscamos la clase de espurias continuidades psicológicas y estilísticas que supuestamente distinguen las obras de artistas y a partir de las cuales se forma parcialmente su contenido cultural.

Una continuidad, efectivamente recursiva, que no pueda ser trazada en función de las diferencias que se utilizarían convencionalmente para trazar una obra.”<sup>190</sup>

Esta discontinuidad, en principio configurativa de la obra y su significado crítico, del cuadrado negro de Malévich establecido junto a su discurso secreto al modo duchampiano (imagen P. 309. Art & Language 1968. –Existen versiones con el texto sobre fondo blanco y sobre fondo negro, invirtiendo el cuadrado blanco o negro de Malévich en relación a la función del texto con la obra original–); reproduce el enigma de la sublimación artística relativizando su “auténtica” discontinuidad. El objeto artístico de lo Real (la pintura real) y su presentación/representación, mostrándolo en su discontinuidad configurativa respecto al discurso que produce. Aún sublimado, el discurso ausente es una eminencia en la obra, que aún suprema(tística), retorna alegórica (ironía desplazada).<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> Art & Language. Exarcto de un texto para su exposición en Galería Distrito 4. Madrid 2007  
<http://www.districto4.com/Exposicion.asp?Id=53>

<sup>191</sup> Misha Bies Golas, artista que escinde lo postreadymedial del juego postmoderno entre lo formal, lo nominal, lo conceptual y lo postconceptual; ha encargado recientemente para su exposición:– 27 Negros, en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, CGAC (Abril 2014)– a 27 artistas nacionales e internacionales de distintas generaciones (entre quienes se encuentran Alain Urrutia,– a quien he impartido en un workshop celebrado en diferentes sedes nacionales e internacionales, incorporando su coparticipación y producción plástica al trabajo entre la ficción y la realidad post-performativa, realizado en el taller de mi proyecto artístico –Closing Time–, que incluiremos en el análisis del capítulo dedicado a la representación y la co-realidad. O Jon Macarena y Mikeldi Pérez Urkijo, a quienes he impartido en mis clases de Forma II en la Facultad de Bellas Artes de la UPV-EHU en Bilbao; Kepa Garraza, etc.); que le aportaran – como autores negros– un cuadrado monocromo negro de 20 x 20 cm. (baldosas de diseño Malévich), para instalarlos en serie lineal sobre los muros del centro –un modo monitorizado de la visualización escenográfica y museológica característico de la anciana modernidad postclasicista–. El (post)readymade distanciado al suprematismo, delega y escinde el acto plástico y de contenidos e ironiza sobre la pura pictorialidad y su presencia positiva así como sobre la negatividad estética de un posible discurso simbólico, –tanto del aplazamiento infinito del Sentido por la réplica y discontinuidad configurativa de los significados y sus interpretaciones, o de las estrategias de desmarcado del signo-información de la postproductividad–, como gesto simbólico dirigido hacia la retórica de situación, deriva y agencia (en este caso un arquetípico y maníqueo agenciamiento como apropiación directa) y su transformación performativa (duchampianamente inútil o cuando menos escéptica) de lo Real. El autor se distancia de la representación con ese gesto –evidencia exclamativa y perlocutiva del gesto y de la factualidad– de representación a otros, legitimándolos en el aparato escénico al tiempo en que es representado como artista por ellos. El círculo de la identificación sujeto-objeto artístico de deseo evidenciando la trama (y el diálogo dramático dirigido al espectador) en el escenario de la representación y de la performatividad del discurso crítico. En la operación de Bies Golas desaparece la transformación posible de la realidad suprema, todo es intersubjetividad e imagen proyectada del Self en el mundo representación del Sentido rizomático. Nada escapa aún cuando es resemantizado y reclasificado (la pereza de la extensión documental y

El trazamiento del Sentido (como fuerza ) y su reflejo (potencial) se evidencia en la pieza –Untitled Painting, 1965. (Michael Baldwin)–, en la que el espejo colocado como no-pintura sobre lienzo, refleja las obras expositivas frente a él, una meta-representación en la cual se observa la discontinuidad configurativa 1 entre la ausencia de pintura y la ausencia supuesta de significado (Untitled Painting), y su reproducción de obras reflejas, la pintura-obra en cuya ausencia se presentan todas las demás obras, la retroalimentación del arte y su permanente configuración.

La otra discontinuidad (configurativa 2) se da ante el reflejo de lo Real, las obras como objeto físico y el espectador como imagen ante el cuadro. Las estrategias de la producción artística simbólica ante lo Real y la discontinuidad del espejo como objeto ante nuestro retrato imbuido, una medida del cuadro en la escala del retrato histórico. La diferencia entre dicha imagen, en un escenario de representación y contextualidad artística, y la realidad de nuestro reflejo sin el sentido artístico, señala a una discontinuidad no llanamente configurativa, sino a la discontinuidad artística entre el objeto arte y su movimiento hacia el espectador, las categorías del discurso y el valor crítico, representacional, figurativo; y el desplazamiento de tales categorías a una visión clara de lo no configurativo, lo Real como facto, lo óptico de lo Sin-sentido más allá del –Opsign–. La realidad continuamente representada y nuestra discontinuidad a ese real desde el Sentido del arte. Aquí se produce el primer movimiento del objeto señalándolo como fuerza, neutralidad potencial para establecer con él otro tipo de visión y de relación, no fijada, incluir en el proyecto al espectador, cuando éste averigua su interpretación sensible y sensibilificada y se posiciona en otra construcción de situación en la que él distingue entre su –asignación– y su condición posible de ser real –ante y –con lo Real.

Lo que vemos en el espejo siempre es una imagen, el reconocimiento de nosotros, lo que vemos en el cuadrado blanco siempre es una pintura, el reconocimiento del pintor.

La construcción de situaciones en las demostraciones e instalaciones de Rikrit Tiravanija Incluyen el acto hacia el espectador sobrepasando el canal de mediación del objeto y la situación en un –aparte– de la interacción. Se brinda el mismo autor y su cocina al público, formulando no la desaparición –mera– de lo artístico o la discontinuidad del acto –happening– como estética relacional, sino el código mismo de estas relaciones ante una realidad anterior, previa. El acto natural de comer y el protocolo social inaugural determinan una apriorística de la función social del arte en la que el espectador no es un simple consumidor del producto y de su simbología. La idea de hospitalidad

---

la no-función del arte) y todos somos signos o retratos globales en especie (el mundo no está globalizado, solo lo está nuestra imagen). El corte real solo lo puede realizar la realidad misma del no-sentido, de donde emerge el original de lo Real, que señala con su copresencia la verdadera realidad del Sentido liberado o por el contrario su copia hipermoderna o versión postproductiva, el encargo electrónico y coparticipativo (social) del dispositivo del arte. (N. del A.)

<http://www.mishabiesgolas.com/> <https://www.facebook.com/misha.biesgolas/> Una recopilación del tratamiento del monocromo en negro, en la historia del arte –desde el cuadrado negro de Malevich al vídeo en negro de Eric Doeringer puede visitarse en la Página Web: <http://radicalart.info/nothing/monochrome/black/index.html>

derridiana no versa sobre el hospedaje sino del reconocimiento de nosotros mismos –ipse– en el otro / –alteridad–:

“ La hospitalidad, en el uso que Lévinas hace de este término, no se reduce simplemente, aunque también lo sea, a la acogida del extranjero en el hogar, en la propia casa de uno, en su nación, en su ciudad. Desde el momento en que me abro, doy «acogida» —por retomar el término de Lévinas— a la alteridad del otro, ya estoy en una disposición hospitalaria. Incluso la guerra, el rechazo, la xenofobia, implican que tengo que ver con el otro y que, por consiguiente, ya estoy abierto al otro. El cierre no es más que una reacción a una primera apertura. Desde este punto de vista, la hospitalidad es primera. Decir que es primera significa que incluso antes de ser yo mismo y quien soy, *ipse*, es preciso que la irrupción del otro haya instaurado esa relación conmigo mismo. Dicho de otro modo, no puedo tener relación conmigo mismo, con mi «estar en casa», más que en la medida en que la irrupción del otro ha precedido a mi propia ipseidad.” <sup>192</sup>

Se trata de desalojar el alejamiento (reconociéndolo), para alojarnos en un nuevo sentido de relación. Desinhibir las fronteras de aquella globalización y movilidad que en realidad son restrictivas:

“ Esto tiene que ver directamente con mi experiencia personal, ya que siempre he tenido que desarrollar mi trabajo condicionado por esa problemática. Siempre me he visto obligado a obtener visados para moverme quince centímetros a la puerta de al lado; siempre he vivido en esa sombra. Por eso me resulta bastante irónico oír que todos vivimos en un mundo globalizado. Éste no es un mundo globalizado; lo es solamente para algunas personas, que no son, ni mucho menos, la mayoría. A pesar de que hoy todo está en circulación, también hay muchas fronteras. En realidad, no todos somos conscientes de esas cosas que componen nuestra realidad. De hecho, si uno no pertenece a una especie de espacio "periférico", no tiene que enfrentarse a estos asuntos. Ahora ya es una realidad que los europeos tengan que hacer cola para conseguir un visado para Estados Unidos. Creo que éste es un tema sobre el que habría que reflexionar. Deberíamos discutir acerca de nuestra "coexistencia". De todas formas, siempre he trabajado en ese "espacio", del que creo que la gente no se da cuenta. No es para mí fácil venir aquí, o desplazarme desde París a Berlín. Todavía ahora me resulta bastante difícil viajar a Londres, por ejemplo, cosa que sorprende a mucha gente. Estas pequeñas cosas son realidades que, al afectarme a mí, afectan mi trabajo. Hay mucha gente que está intentando transgredir estas fronteras, y me parece que dichas transgresiones son interesantes. No podemos evitar que exista la idea de que de hecho no hay una frontera real, una línea; de que el mundo está mucho más abierto que eso.

No obstante, pienso constantemente en que cada vez se están construyendo más y más fronteras.” <sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> Derrida, Jacques. ¡ PALABRA !. INSTANTÁNEAS FILOSÓFICAS Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. 2001. Sobre la hospitalidad. P. 35.

<sup>193</sup> Tiravanija, Rirkrit. La incertidumbre del contexto. Entrevista a Rirkrit Tiravanija. Cirauqui, Manuel. LÁPIZ Revista Internacional de Arte n° 222, Abril 2006. P. 2.



Rikrit Tiravanija.

El acto humano de comer y hacerlo socialmente implica la conciencia de grupo, de familia, especie, de una construcción biológica que va más allá de nuestra memoria y nuestra producción discursiva. El acto soberano del arte no mediante la autonomía del objeto y su Sentido, ni la criba discursiva, sino en la discontinuidad de la producción de Sentido a lo Real, desplazando ese sentido del acto artístico social (ipseidad / alteridad) al hecho mismo de la alimentación, a su realidad antepuesta. Una soberanía del arte radicada en su coexistencia de sentido de igual a igual con la independencia de lo Sin-sentido, nuestros actos en la amplitud absoluta de ser acto, con lo sensible, compartible a lo asensible (la agencia de lo insensible).

Adquirir propiedad en el mundo, aún cuando discontinua, consciente de su parcialidad, basada no en la relación desde la fabricación del sentido y su impostura, indefinible en el mundo como tal, sino la propiedad de la ipse hospedable con lo otro:

Tino Sehgal describes his works as 'constructed situations', using materials such as the human voice, language, movement, and interaction. He asks for the work not to be documented; but to exist only in the minds of those who experienced it. He wishes to make something (a situation) from virtually nothing (actions, words) and then let that something disappear, leaving no potentially marketable physical trace. The work is choreographed and staged to take place in museums and galleries –'This Progress' took place at the Guggenheim (New York) in 2010 and was a series of conversations. The audience were met individually by a young person asking 'what is progress?' The conversations carried on with the facilitators



Day 307 Tino Sehgal (1976-) *Kiss*, 2010.

getting older and older. Only the opening and closing lines were scripted; everything else was a set of ideas and thoughts. He is the next Tate Turbine Hall artist this summer 2012. Opening on 17 July, the piece will be on view until 28 October, coinciding with the influx of visitors to the Olympics. Although the specifics are a tightly guarded secret, Tate observes that Sehgal's piece will evocatively echo the Games: "People will be doing things with their body, in parallel with what is going on in the city."<sup>194</sup>

"La noción de 'estética relacional' hizo además de imponerse hace algunos años, más que como un criterio de producción artística (pues en realidad no contenía nada nuevo), como criterio de lectura de cierto género de instalaciones, cuyo resultado pretendía ser no una mera vivencia subjetiva, sino un intercambio de tipo experimental entre las personas involucradas. Pero la apertura del ámbito de la exposición que aquellas obras proporcionaban a la experiencia contenía tanta ilusión como desengaño: tomar como material artístico algo irreductiblemente real implica presuponer que ese núcleo de realidad es ya equivalente a su propia copia o efigie. Tal vez el destino final del concepto de *estética relacional* sea el de permanecer a título indefinido en el banco de pruebas, antes de ser olvidado. Pero este hecho, lejos de conllevar el olvido de ciertas obras afines, permite percibir en ellas su exquisita indefinición. Es el caso del trabajo de Rikrit Tiravanija (1961), a menudo tomado como modelo de dicha vanguardia inexistente. Sus instalaciones son el paradigma de ese intento de "democratizar" la estructura de la obra de arte, forzando

---

<sup>194</sup> <http://www.lightsgoingon.com/?s=tino+sehgal&submit.x=0&submit.y=0>

la percepción de ésta únicamente mediante su uso como objeto ordinario o *ready-made* 'invertido', confundiendo por tanto el habitar, el ver y el producir tanto de la obra de arte como del espacio extraño a ella. Comprar una obra de Tiravanija no es comprar 'una relación con el mundo' (Nicolas Bourriaud), sino más bien un pedazo nuevo de éste, que al mismo tiempo le pertenece y lo significa." <sup>195</sup>

La inclusión del espectador, su reconocimiento no extraño sino directo, más allá de la escena de producción artística, forma parte del movimiento de Tino Sehgal en sus situaciones construidas con el factor del público como audiencia y su co-participación co-agencial en una coreografía inmaterial. Las conversaciones, las temáticas propuestas en tono cotidiano: economía, amor, relaciones, contexto social, realidad representada y redirigida, efimeridad, interacción, presencia, posición voyeurística, desinhibición, interpretación, simbolismo, Sentido y espacio, hospitalidad, acción, transición, intervención, desaparición. Son momentos episodiales no registrables, no reproducibles en vídeo o catálogo. Una privacidad del instante público que fuga en su discontinuidad como la vida que reconoce y en la que opera.

En la preparación de la exposición Proyecto Tierra (Alhóndiga Bilbao 2010), trabajamos con Sehgal en un anteproyecto que no llegó a realizarse por motivos presupuestarios.

Su propuesta consistía en contratar a un grupo de estudiantes de económicas y voluntarios economistas que se situaran en el espacio expositivo como personal de sala, para que en determinados momentos se dirigieran individualmente a los espectadores asistentes preguntándoles su opinión sobre la crisis económica, abriendo una conversación con ellos en medio del resto de obras expuestas. Las condiciones del proyecto requerían diferentes voluntarios contratados por horas a lo largo del tiempo completo de apertura de la exhibición. El asunto de la crisis económica puesto en voz pública con estudiosos del tema, en el tiempo de lo real, en el escenario simbólico.

La consideración de Sehgal sobre el plano de realidad, puede recordar a algunas intervenciones de Santiago Sierra, cuando contrata inmigrantes ilegales de color para que se tiñan el pelo de amarillo a cambio de gestionar sus permisos de residencia, o a mujeres prostitutas para que se tatúen una línea en su vientre de modo que pueda continuarse la visión de esa línea al sentarse juntas. También a algunas manifestaciones públicas registradas por Marcelo Expósito en las que los conflictos sociales y laborales se posicionan ante el entramado de producción simbólica revisando qué es un producto y cuales las categorías y jerarquías del establecimiento del Sentido y su circulación.

Sin embargo Sehgal adhiere a las condiciones de lo humano una representatividad que va desde lo común del espectro cotidiano a la constatación presencial y radical del Sentido en su instanciamiento relacional. La realidad afectiva y el intercambio discontinuo de sensaciones; emocionales, suspensivas, articulativas. Una graduación de la intensidad sensible difícilmente configurable, una preparación en la que el discurso desaparece y se recibe al observador.

---

<sup>195</sup> Cirauqui, Manuel. Op. Cit. P. 1.

Visitando su exposición –This situation–, GALERIE MARIAN GOODMAN. París, 2009, se encontraba en la sala vacía de objetos un grupo de personas que al entrar nosotros en el espacio interrumpían su conversación diciéndonos al unísono: –Wellcome to this Situation ¡ –, girando sus voces en un coro sonoro que entonaba una larga exclamación: aaaaahhhh... sostenida en eco un instante, para reanudar seguidamente sus diálogos en torno a la forma contemporánea de la pintura histórica, así como la deriva de estas conversaciones hacia las relaciones personales de pareja y las razones y motivos de los diferentes tipos de conflicto habituales. Parte del público presente se introducía en las distintas discusiones, abiertas en un desarrollo amable, hasta que accedían otros espectadores al espacio y eran nuevamente bienvenidos a la situación y a su construcción.

Se cuestiona el método de producción dominante en favor de una naturaleza a-representacional de la vida humana, un valor no esencialista del Sentido ni de sus hechos, sino su amplitud realista, su potenciamiento a una categoría no simbólica, sino del valor ordinario de nuestra comunidad en una escala no medible, cuantificable o valorable, una nueva disposición del Sentido en su estructura de realidad no configurativa:

" The reason I'm interested in the transformation of actions. . . is because I think that the appearance of both an excess supply of basic material goods and of mankind's endangering of the specific disposition of 'nature' in which human life seems possible renders the hegemony of the dominant mode of production questionable. Obviously, this doesn't mean to propose an essentialist 'No' to material objects in general but rather leads to the question as to how we could produce things that, on the one hand, aren't problematic and, on the other, are more interesting or complex, or less static." <sup>196</sup>

La imposibilidad de fijar una situación construida, que en palabras de Debord:

–contrariamente a los procedimientos estéticos que tienden a fijar la emoción. El desafío situacionista al paso de las emociones y del tiempo sería la apuesta de ganar siempre sobre el cambio, yendo siempre más lejos en el juego y la multiplicación de los períodos excitantes– plantea una excitación del objeto del sentido fuera de su orden; o en palabras de Art & Language: Una continuidad, efectivamente recursiva, que no pueda ser trazada en función de las diferencias que se utilizarían convencionalmente para trazar una obra.

---

<sup>196</sup> Sehgal, Tino. En Marian Goodman Gallery Web: [http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2007-11-30\\_tino-sehgal/](http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2007-11-30_tino-sehgal/)



Una conversación que se mire así misma como hacia afuera– que recusan el ordenamiento sensible y la funcionalidad crítica de la obra.

Una funcionalidad ausente, del sentido artístico como valor fundamental, que proyectándose así mismo desde su total aplazamiento le permita relacionarse no en su univocidad, sino en la propia discontinuidad artística (del significado y del sentido con lo Real) en la que la gente se dirige a las cosas más allá de su interpretación, como indica Tiravanija: “ La obra que creé estaba totalmente ausente, porque la gente estaba muy presente, y es que la gente sabe cómo relacionarse con las obras sin necesariamente saber cómo relacionarse con el arte.” <sup>197</sup>

Aquí conviene citar, por ser notoria, la influencia del trabajo de Vito Acconci, en el que, por otra parte, lo que se cuestiona es la posición de inescrutabilidad del espectador en su relación con la obra, precisamente a partir de su interacción o “ausencia”: “ En realidad solo hace falta citar *Seedbed* (1972), obra en la que el artista se escondió debajo de un suelo falso que se instaló en la Galería Sonnabend. Que Acconci estuviera realmente presente en la habitación era mucho menos importante que la ansiedad que

---

<sup>197</sup> Tiravanija, Rirkrit. La incertidumbre del contexto. Entrevista a Rirkrit Tiravanija. Manuel Cirauqui. LÁPIZ Revista Internacional de Arte n° 222, Abril 2006. P. 3.



causaba su supuesta presencia. Para el espectador era suficiente creer que el artista estaba por allí cerca, observándolo todo, para refutar la posición superior de inescrutabilidad que un observador tiene frente a un cuadro o una escultura. Al invertir esta dicotomía para estimular al público a que viese los mejores puntos de esta interacción, Acconci lo encerraba dentro de su obra, mientras él, el artista, se mantenía a salvo fuera.”<sup>198</sup>

Pasando al planteamiento de Tino Sehgal en el que lo emocional no ha de configurarse ni siquiera discontinuamente, sino atisbar en su emplazamiento de Sentido el instante no reproducible, –Las obras de Sehgal, al no documentarse, no registrarse, desaparecen formal, visual y experiencialmente en el instante de su finalización. Al futuro no lo quedará recuerdo de ellas a excepción de las imágenes no autorizadas subidas por espectadores en la Red y salvo por la transmisión narrativa u oral sobre las mismas por quienes estuvieron presentes en la situación construida. Es probable que cuando Sehgal mismo desaparezca sus piezas puedan volver a construirse y ejecutarse, extendiéndose en el tiempo solo mediante su existencia puntual–.

Una representación cuyo soporte es la vida, el open present (tiempo liberado y no registrable) y su misma discontinuidad, el Sentido infinitamente aplazado y de valor efímero, la verdad natural de nuestra realidad. Hasta llegar a la actual situación de experiencia intratable de Pierre Huyghe, donde se traza el pensamiento configurado en hechos de la representación histórica y cotidiana, junto a hechos de la realidad existencial, organismos vivos, lo humano, lo inanimado, dispuestos en relación copresencial con lo no fáctico, la temporalidad, la cosicidad, lo microscópicamente presencial e invisible, pero activo más allá de nuestra percepción.

El momento único en que esa construcción situacional se produce no es trazable, es una discontinuidad que va más allá del afuera del objeto, de la producción y de las categorías del Sentido o el no-sentido, una discontinuidad del tiempo que nos es ajena y a la vez nos corresponde, infijable en el Sentido de la representación y producción simbólica, pero compartible.

Este cambio en las disposiciones del objeto, del Sentido y de la temporalidad de lo no fáctico, lo analizaremos tras experimentar el movimiento del objeto artístico producido para esta investigación (con sus discontinuidades configurativas) al proyecto artístico en el que verificar si la discontinuidad artística del Sentido a lo Sin-sentido posibilita no su fijación en el objeto representacional o la situación construida, sino que la realidad ejerce su presencia en la discontinuidad de cualesquiera de sus instantes de posicionamiento.

(PARTE I. DISCONTINUIDAD CONFIGURATIVA DEL OBJETO ARTÍSTICO EN LA PRODUCCIÓN DE SENTIDO. CAPITULO 2. EL OBJETO ARTÍSTICO / PARTE III. LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA DE LO SIN-SENTIDO EN EL PROYECTO ARTE –LIBERADO Y ABIERTO– DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN. CAPITULO 10. PROYECTO ARTÍSTICOS (EXPERIMENTALES) REALIZADOS EN EL CURSO DE LA INVESTIGACIÓN. Apartado: 10.2. –Artists Working: Discontinuity Barintaxe–).

---

<sup>198</sup> Cameron, Dan. El Jardín Salvaje. –El paisaje como metáfora en instalaciones americanas recientes–. Fundación Caja de pensiones. La Caixa. Madrid 1990. P. 27.



Bruce Nauman, *Human/Need/Desire* (1983)

**4. 6. Malas Formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico proformativo al escenario del proyecto postperformativo.**

B. Nauman, P. Fischli & D. Weiss, R. Mucha, Vito Aconcci,  
Pierre Huyghe, Dan Graham, F. González-Torres (T. Sehgal–C. Bove), T. Badiola  
(PROFORMA. Badiola Euba Prego).

“ Una de mis aspiraciones más queridas y secretas a lo largo de estos años ha sido la de conseguir una estructura que me permitiera integrar en lo que hago absolutamente todas y cada una de las facetas de mi vida, desde los acontecimientos más cotidianos hasta mis perplejidades políticas e ideológicas, desde mis afectos hasta debates puramente meta-artísticos, desde mis deseos más íntimos a la crónica social. [...] esta estructura será necesariamente una “mala forma”: una forma incompleta, defectuosa, carencial y al mismo tiempo exuberante y desbordada, y además incluirá necesariamente un elemento de narratividad aunque solo sea generado por el suceder de los fragmentos. Una narratividad que no se cierra sobre una historia, sino que fluye, creando un relato que al mismo tiempo es su propia negación y el síntoma de la radical falta de sentido que preside nuestra existencia.”

Txomin Badiola, entrevista con Manel Clot. Prospecto-invitación a la exposición  
**Malas Formas**. MACBA, Barcelona. 2002.

El movimiento del objeto artístico al proyecto parte desde el reconocimiento de Duchamp del objeto no referencial y su rearticulación en un nuevo orden de significados no representacionales, abriendo las categorías de interpretación simbólica del objeto y de la intencionalidad artística de la creación a una dialéctica negativa del Sentido del hacer artístico ante la vida. Este movimiento prosigue desde Beuys, Nauman, Fischli & Weiss, Mucha, Graham, González-Torres, que se citan en esta investigación, así como otros autores: Marcel Broodthaers, Piero Manzoni, Hamis Fulton, Vito Acconci, Allan Kaprow, Group Material, Mike Kelley, Paul McCarthy, Robert Gober, Hans Haacke, Jimmie Durham, Jean Pierre Raynaud, John Armleder, Charles Simonds, Roman Signer, Sarah Lucas, Gabriel Orozco, Ilya Kabakov, Damien Hirst, Maria Eichorn, Wolfgang Tillmans, Olafur Eliasson, Martin Kippenberger, Philippe parreno, Liam Gillick. Y otros artistas cercanos: Nacho Criado, Antoni Muntadas, Dora García, Txomin Badiola, Juan Luís Moraza, Sergio Prego, Jon Mikel Euba, Ibon Aramberri, etc. Entre aquellos nombres destacados en el panorama internacional cuyo desplazamiento del objeto arte, su acción, instalación, proceso, situación construida y deriva, procuran la secuencia histórica que desde la modernidad y la postmodernidad conduce al objeto productor de significado y al gesto del autor hacia una nueva forma de proyecto que ya no arraiga diametralmente en la dialéctica negativa de lo material e inmaterial, ni en la transición de las discontinuidades configurativas del artículo artístico al Sentido, sino en la convocatoria al mismo proyecto para sobrepasar las condiciones inherentes de la producción simbólica, del arte como actividad y construcción social, para que este proyecto, desde su discontinuidad artística, *funcione* (o “no funcione”) con la vida, Sentido y Sin-sentido.

Este *funcionamiento* parte a su vez de toda aquella revisión de la *función* del arte, dirigiéndose desde la mecánica de lo in-funcional, el Sentido infinitamente aplazado, la discontinuidad a lo configurativo; a una práctica investigadora y realizadora que busca no su formulación, sino un nuevo empiricismo de lo artístico.

En palabras de Chus Martínez:

“ Art cannot be reduced to some external meaning or truth that we know in advance. Art is thinking but is not theory. The world’s reality resides in art, and it is inseparable from art’s investigative procedure, which seeks to expose how the forces, the different compounds of elements –material and conceptual– interact to produce a certain effect.

(...) The decline of rational, meaningful argument is among Habermas’s major criticism of the modern State.

(...) Against a consensual choreography of practices, objects, and ideas aimed at stressing a certain notion of the political, documenta 12 tried to draw attention to the necessity of a new form of empiricism –one that would force us to forget what we already knew about good politics and agency...”<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> Martínez, Chus. Unexpress the Expressible. Documenta (13) CATALOG 1/3. The Book of the Books. 2012. P. 493

Lo que se plantea es una crisis de la razón abocada por el racionalismo de la sociedad de producción (y de postproducción –cultural–) que en su utilización y manipulación del signo, como información capitalizable en la economía, ha convertido el significado en un objetivo funcional, esterilizando la subjetividad al Sentido, procesando su infinito aplazamiento en un vacío que niega al individuo, en tanto su conocimiento solo será legitimado en cuanto sea practicable, –productor–.

Retomando a Chus Martínez en su análisis desde dOCUMENTA (13):

“ An exhibition that emerged in a place and time of one of humanity’s greatest crises has mankind’s struggle for self-renewal ineradicably imprinted on its DNA, while at the same time it must struggle with the collapse of public and democratic reason.

In this way, documenta constitutes an examination of the social dimension of art, and therefore of the conditions of life, inside and outside the cultural context.<sup>200</sup>

(...) The importance of recovery and reconstruction of art-historical narratives as an institutional tactic in art is directly proportional to the impossibility of formulating a complex statement about the relationship between contemporary art and a discontinuous conception of time that is expressed in rhythms and cannot be represented as duration. In other words, it is a way of understanding time that is indifferent to the idea of progress and is therefore relieved of the imperative of innovation.

(...) a manifestation of the act of disowning knowledge. To disown knowledge is completely different from refusing it –as all sorts of totalitarianism do. To disown knowledge is not an absence; it is not ignorance that is praised here. It is the presence of the undone, of the still possible. And this enacting the possible is knowledge imagined not as a product but as an event or, even better in the context of art, an advent, a manifested form of ideas that do not find a stable meaning but have significance.”<sup>201</sup>

Desapoderar el conocimiento dirigido por el funcionalismo y el positivismo histórico, que deshabilita el pensamiento saturando la información productiva, colapsando la posibilidad del Sentido; requiere de un empiricismo que libere a los objetos de producción (simbólica) de sus discontinuidades configurativas, lingüísticas, significativas o estratégicas, mediante su desplazamiento a un proyecto no configurado, y que para ser no-configurable ha de resolver, desde la discontinuidad de aquél objeto al Sentido, otra forma de discontinuidad a partir de la relación entre el Sentido (carencial) del objeto, la forma, el deseo, la intuición; y la investigación artística de la copresencia con el Sin-sentido: no utilitarismo, no productividad, no expresión (no represión), no función, no significado, no valor. Una operatividad nueva y no manejable como resultado. Proyecto en sí de posibilidad.

Para que este desplazamiento con el conocimiento no se transforme en retórica, o en una demagogia retroactiva, la involucración de la investigación artística y el comportamiento empírico del proyecto

---

<sup>200</sup> Martínez, Chus. Op. Cit. P. 493

<sup>201</sup> Martínez, Chus. How a Tadpole Becomes a Frog. Op. Cit., pp. 54, 48.

artístico como tal se redefinen:

“Artistic research” names the effort, a force, a movement, rather than a method. When I speak of artistic research, I am not speaking of the exhaustive research undertaken by artists before making a work. Nor should one confuse artistic research with contemporary art’s proximity to the social sciences and their methods.”<sup>202</sup> (...)

Art has retained this inversion of the relationship between meaning and saying as a way to overcome the traps of consciousness, that transcendental principle that rules the modern conception of the individual, that defines the political as an unambiguous text marked by intention of meaning and able to produce and reproduce a very definite sense of empathy. This exercise of accepting the riddle of ambiguity, the constant alteration of the relations between matter and words, time and meaning, defines a research manner that calls for a radical reconsideration of the role of the language, of straightforward conceptions of how things interact, as well as the inventory of monologues produced by serious forms of meaning. And this is how the “maybe” comes into play. The “Maybe” is a non-concept; it is a modifier. It denotes the attempt to introduce a difference into the relations that define knowledge, the limits of language and the event of thinking in art. At first sight, it could be mistaken for a noun, indicating disenchantment, a relativist position. Yet soon, positivity creeps back in; the “maybe” is the vertebral expression of a movement. It names a tension, a state of imagination aiming toward the potential reorganization of the structure of the known and those who think they know. The “Maybe” is the emblem of attention, a positive form of privation –the privation of certainty, of the statement that forms a conclusion– that introduces not only fiction but a dimension of theatricality, since it puts all elements into play. So rather than a quest for the void, the dance introduced by the “maybe” can be taken as a journey that introduces us into the realm of artistic research as an active reconsideration of certain representations of knowledge in the context of art. By asking, “What is the reverse of the known?” the form of inquiry that takes place in art amounts to an intuitive grasp of a philosophical and political problematic that defines not only what culture is but what it may be in the future. “Artistic research” is an awful term; it is confusing in its similitude to “research” as we know in the academia fields. However, this misunderstanding produces an interesting awareness of what is proposed by utterance. This conceptual diptych does not compromise any of its particulars. More than anything, it “entertains” a paradox: the possibility of a non-deliberate system or discipline at the core of the deliberate ones. “research” here does not name the embodiment of any particular form of academia training, but the gesture of placing the “maybe” at the core of the real. And this causes something very simple to occur: knowledge vacillates. This permanent oscillation between positioning here – isolating some features of the real, performing representation, living form to matter– and, at the same time, taking us faraway from the present time, is what I understand by “artistic research”.<sup>203</sup>

Esta investigación artística, del proyecto como realidad discontinua al conocimiento productor (empiricismo de la posibilidad), abordando la realidad en su discontinuidad de formas y tiempo, sin significados aprioristas; experimenta para la vacilación del conocimiento con la presencia del Sin-sentido. El movimiento de las fuerzas del Sentido con las del Sin-sentido posibilita la discontinuidad artística (Cap. 8.6. El corte de la discontinuidad configurativa entre el Sentido (simbólico y ontológico) y la Naturaleza. El intervalo de la discontinuidad artística. PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO. Cap.

---

<sup>202</sup> Martínez, Chus. Unexpress the Expressible. The Book of the Books, Documenta 13. Alemania 2012, p. 495.

<sup>203</sup> Martínez, Chus. How a Tadpole Becomes a Frog Documenta (13) CATALOG 1/3. The Book of the Books. Alemania 2012, pp. 46, 47.

8.7 Consideraciones a los resultados de la aplicación de la discontinuidad artística y su utilidad. /  
CAPITULO 9. DE LA DISCONTINUIDAD CONFIGURATIVA A LA CO-PRESENCIA EN LO REAL, –EN / –  
CON LOS FORMATOS DE REPRESENTACIÓN DEL PROYECTO ARTÍSTICO. Extensión / Co-  
Presentación / Agenciamiento / Co-Realidad y Co-agencia / No-Representación/ Discontinuidad  
artística / Trans-proyectualidad. 9.4.A -La Extinción y la discontinuidad artística. Co-realidad no-  
correlativa.) del proyecto y de sus objetos a la praxis intencionalista.

Para definir este movimiento del objeto artístico al proyecto, no como procesual en el conducto de un  
resultante formable, sino como investigación de una experiencia de proyección, desde el Sentido del  
objeto, sus condiciones y límites estructurales de su modulación y pensamiento, a la posibilidad de lo  
Real de generar presencia, de presentarse más allá del esencialismo y aumentar el potencial de la  
discontinuidad artística mediante la coexistencia de las fuerzas –no animadas (figuradas), energía no  
traducida sino activa, no interpretada sino dinámica–, y que tal potencia nos muestre ante aquello que  
desconocemos en lo Real desde lo artístico, que aparezca y descubra nuevas cuestiones técnicas no  
retenidas por la representación ni el lenguaje, que amplifique su discontinuidad configurativa para que  
el objeto se desarrolle en todo su ámbito de correspondencia y de no correlatividad. En definitiva,  
para que el sinsentido en sí –inmerso en el origen Sentido mismo–, no como su negación (no-sentido  
ontológico o sinsentido fáctico) sino dialéctica neutralizada, nos proyecte fuera de los límites hacia él;  
comenzaremos la investigación artística de esta tesis desde las discontinuidades configurativas del  
objeto artístico que realizamos para su experimentación posterior en el movimiento a un proyecto de  
lo fáctico con lo no factuable (PARTE II. LA DISCONTINUIDAD CONFIGURATIVA DEL OBJETO  
ARTÍSTICO EN LA PRODUCCIÓN DE SENTIDO. CAPITULO 5. El objeto artístico. Introducción del  
objeto artístico realizado en la investigación y sus discontinuidades configurativas para su movimiento  
al proyecto artístico experimental/ PARTE III. LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA DE LO SINSENTIDO  
EN EL PROYECTO ARTE –LIBERADO Y ABIERTO– DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN.  
CAPITULO 10. PROYECTO ARTÍSTICOS (EXPERIMENTALES) REALIZADOS EN EL CURSO DE  
LA INVESTIGACIÓN.: 10.2 Artists Working. *Discontinuity* Barinatxe), describiendo en este  
capítulo del estado de la cuestión el progreso del movimiento del objeto arte a un  
proyecto cuya apertura y despliegue nos introduce a la discontinuidad artística del Sentido con lo  
Sin-sentido.



Bruce Nauman, *Self-Portrait as a Fountain* (from the portfolio *Eleven Color Photographs*), 1966-1967/1970/2007

*«La línea entre el arte y la vida debe mantenerse tan fluida,  
y quizás indistinta, como sea posible»*

Allan Kaprow

De la secuencia histórica de autores y movimientos referida al inicio de este apartado, continuamos con el autorretrato de Bruce Nauman como fuente, cuerpo de artista en actitud readymade. Lo “ya hecho”, en este caso –dado–, el cuerpo mismo que actúa y posa ante la cámara representando *In Acto* otro readymade, la fuente duchampiana; presenta el objeto referencial en el existencial y sirve el acto (la imagen, el retrato, la acción y el gesto) y la actitud (el discurso fluido, la materia y su temporalidad, la pose y su escenificación) para el movimiento interior (introspección del objeto simbólico duchampiano como referente, en el sentido de la no-referencialidad del objeto sin el giro artístico) y la puesta en observación (se ve al autor y su lenguaje, el signo de la representación fijada en fotografía, modelo y retrato, y se interpreta el objeto ausente, desplegando aún más sus significados internos y la amplitud inabarcable de su sentido, *desbordante*), la exteriorización hacia el espectador del hecho consciente –“ya hecho”– y del inconsciente, la discontinuidad entre un acto fijo (proyectar y salpicar), una señal de vida, y la lectura siempre arraigable en cualquier movimiento en el que se sitúe el autor ante el espectador, el acto y la Historia, el signo y el desplazamiento de su forma.

“ El arte de Bruce Nauman se ha movido siempre más allá de los problemas del medio, del estilo o de una expresión autoconsciente. Sus intereses se han dirigido más bien hacia un arte generado fuera de sí mismo y que utilizase un enorme registro de materiales no tradicionales; descartando la vieja idea de que un artista debe desarrollar un estilo personal y único. La creación es para él un acto vital, un compromiso del artista en tanto que persona y trata de relacionarla con la naturaleza del hombre más que con la naturaleza del arte. Su personalidad y su obra han revolucionado la práctica artística y ejercido una enorme influencia durante las últimas tres décadas, siendo aún visible en este nuevo milenio. Nauman es un artista inclasificable, en parte producto de la tan cambiante y dinámica década de los sesenta, que en Estados Unidos comenzó con el optimismo de la era Kennedy y terminó con la desesperación de la guerra de Vietnam.

Unos años de profunda agitación, durante los cuales se desafiaron todas las ortodoxias y se cruzaron todas las fronteras. Bruce Nauman empezó a trabajar alrededor de 1965 haciendo dibujos, fotografías, obra gráfica y esculturas, pero también produciendo con todos los medios no habituales como audios, películas, hologramas, neones, instalaciones, vídeos y performances. Durante esos primeros años la imagen principal de sus obras fue su propio cuerpo; utilizándose a sí mismo, no tanto como un catalizador de la autoexpresión tradicional, sino como un vehículo para analizar sus ideas y documentar su actividad, haciendo públicas sus reflexiones, sus dudas; mostrando cómo la actividad del estudio y el proceso de trabajo eran para él tan importantes como el producto final.” <sup>204</sup>

La naturaleza del hombre ante el proyecto artístico como arte generado fuera de sí mismo, recusando al lenguaje y su influencia en la formación de la percepción, en una visión de la filosofía de Ludwig Wittgenstein y la obra de Samuel Beckett, que lleva a Nauman a la saturación de signos, sobrecodificándolos, extendiendo el sentido de la obra de arte al de actividad artística, un procesual no productivista ni resultadista, no resolutivo sino problemático, orientando la forma y el gesto más allá de la interpretación y presencia-ausencia del Sentido. El movimiento del artista a un grado inconsciente, crudo, imperfecto, incomodando al espectador sin respuesta de placer. La paranoia, lo paradójico o el paralaje invierten el ejercicio de significado y de perspectiva a la realidad de un objeto, un medio o el cuerpo, siendo la misma actividad artística la que vehiculiza una posibilidad de relación con lo Sin-sentido. Nauman bloquea lo simbólico y el acceso a una verdad antropológica poniendo en duda nuestro código de experiencia en todos los ordenes de contacto y fenomenología de lo Real: –El lenguaje y su legibilidad [Obras en neon: *Human/Need/Desire* (1983), *One Hundred Live and Die* (1984), *None Sing Neon Sign* (1970). La instalación sonora *Raw Materials: Tate Modern 2005*. <http://www.youtube.com/watch?v=vA2SUjTmCR0> ] utilizando la materialidad de cada signo como forma desplazada del significado, moviendo el lenguaje mismo a lo Sin-sentido; –lo político [South America Series. *South America Triangle* (Triángulo suramericano), 1981], el triángulo formal entre barrera, figura (silla), y tortura, una clasificación simbólica acentúa la disfunción del sentido lingüístico,

---

<sup>204</sup> De Corral, María. Bruce Nauman. –1981. Triángulo Suramericano–. Publicado en *El cultural*. El Mundo. Madrid. 25/10/2000.





lo tortuoso, la violencia y la ansiedad.

impedida. [Clown Torture (1987), donde la figura del absurdo icónico, el payaso, *'My definition of anxiety'*, Nauman once said, *'is the gap between the now and the later... We have no future if we fill this void, we only have sameness.'*<sup>205</sup>] –El espectador como sujeto de la obra [Models for Tunnels (maquetas para túneles), Corridor installations, 1971-1977], espacios cuasi-arquitectónicos de desorientación y escala inconfortable para el individuo. –Y la desinhibición de la misma actividad artística, el ejercicio del hacer en la realidad con las herramientas del Sentido y los útiles no manipulables de lo copresente:

“ –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. 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–.

Nauman filmed one hour per night intermittently over a period of several months to generate nearly forty-two hours of footage. He set up the camera at various locations, recording approximately six hours at each location. Simultaneously projected onto seven screens, this footage makes up *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*, which lasts for nearly six hours (a single viewing day) and contains long periods in

---

<sup>205</sup> Nauman, Bruce. Citado por Ronal Jones en Frieze Magazine, Issue 22 May 1995. Web: [http://www.frieze.com/issue/review/bruce\\_nauman1/](http://www.frieze.com/issue/review/bruce_nauman1/)



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

which nothing happens. The action is provided by the artist's tailless cat, the mice and the occasional moth. Nauman thought of the areas he filmed as providing a kind of stage, on which it was 'a matter of chance when the performers are going to show up and what is going to happen' (quoted in Nauman, p.400). The American musician John Cage (1912-1992), whose work was based on indeterminacy and chance, was an important influence for Nauman. The phrase 'fat chance John Cage' in the title refers to an earlier work of Nauman's, a telegram sent to the London gallerist Anthony d'Offay in response to a request for a work related to Cage. The telegram was misunderstood and was not exhibited; still intrigued by the expression 'fat chance', Nauman decided to reuse the words.

For *Mapping the Studio II with color shift, flip, flop & flip/flop (Fat Chance John Cage)*, Nauman manipulated the footage used in the first work. The seven screens imperceptibly mutate in colour from red, to green, to blue, then back to red over fifteen or twenty minute periods which vary from screen to screen. At the same time the screens flip from left to right and top to bottom at approximately fifteen minute, non-synchronised intervals. The sound is the real-time ambient noise of wind, rain, horses whinnying, dogs barking, coyotes howling, the cat meowing and the whistle of a distant train, reflecting the studio's rural setting in Galisteo, New Mexico. Dramatically amplified, these incidental sounds are distorted to become a

sinister background drone. The use of ambient sound, like that of the uncontrollable animal performers, may be understood as a Cagean device.”<sup>206</sup>

La indeterminación y la oportunidad, la ocasión posible para que los dispositivos de representación: la cámara, el estudio, los canales de color RGB de la imagen, la sincronía y la duración fílmica y expositiva; intervengan desde sus condiciones técnicas en una relación con lo ajeno (al sentido inmanente de lo artístico y sus medios), pero real.

El juego del gato y el ratón y la persecución del artista a la realidad de su trabajo, indeterminada (en cuanto a posibilidad) y real (en cuanto presencia inmediata no solo del deseo, sino de los activos ordinarios y ocasionales en el espacio, la vida, lo fáctico –animal, temporal– y lo no fáctico).

Nauman resetea la conducta animal en un mapeado del espacio artístico privado, sustrayendo la intencionalidad del acto del artista para ejercitar la oportunidad experimental sin la presencia física y decisiva del autor, la posibilidad de medir el lugar como dimensión no sensible, desde lo antropológico. –Fat chance– es precisamente un juego de palabras que interesa a Nauman desde Cage por el doble sentido entre oportunidad e improbable –ni pensarlo–, ocasión de lo imposible en la que el objeto artístico –el estudio– se descompone en varios niveles: por una parte disposición de los medios –visión nocturna de cámara infrarroja (vigilancia), fragmentación de señal en modo RGB (Red, Green, Blue), esto es, intensificación del dispositivo de representación en cuanto a visión, observación y elementalidad del color, que posteriormente amplificará en la escenificación no sincronizada de esos tres canales en pantallas independientes, una composición del relato en cuanto a lo físico, desde el mismo sentido de la percepción.

De otro lado la copresencia del Sin-sentido –ausencia de autor y de suceso en lapsos de tiempo, y el comportamiento animal –intención genética entre especies, del recorrido espacial en la búsqueda del gato al ratón y los sonidos en contracampo; viento, lluvia, maullidos, relinchos de caballo, ladridos de perro o aullidos de coyote; que dimensionan el espacio a nivel situacional y de distancias, internas y exteriores, visuales y temporales, suceso y eco, acto y resonancia.

El intervalo de tiempo en el Sentido para que el Sin-sentido aparezca al contexto de la representación. Un movimiento del objeto artístico en –ni pensarlo–, no una ambientación del ritmo ajeno o banda sonora en backstage (Off-sound), sino el propio ejercicio de la actividad artística, del procesual y su proyecto como objeto artístico del Sentido situado en la indeterminación. Una desclasificación de la performatividad del autor y de las discontinuidades configurativas:

Discontinuidad configurativa 1: composición fragmentaria en RGB, operatividad de cámara sin presencia de autor, registro sonoro no intencional, proyección en tres canales no sincronizados. De la

---

<sup>206</sup> Manchester, Elizabeth. Bruce Nauman. MAPPING THE STUDIO II with color shift, flip, flop, & flip/flop (Fat Chance John Cage) 2001. Publicado en Web Tate Modern, 2004: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/nauman-mapping-the-studio-ii-with-color-shift-flip-flop--flipflop-fat-chance-john-cage-t11893/text-summary>

continuidad del registro a la discontinuidad en la representación. La interpretación del objeto artístico –estudio– como signo visual y sonoro en el código directo del dispositivo –campos de color, –campo sonoro, articulándolos en modo de visualización y percepción animal.

/ Discontinuidad configurativa 2: de la estrategia de producción artística al Sentido al desplazamiento alterizado a un comportamiento instintivo, la conducta animal en un espacio delimitado. La dimensión del estudio a nivel fisiológico delegada en una interacción no pensativa. Discontinuidad entre el proceso artístico como actividad productora y el rango de sucesos (acción animal, ausencia de actos humanos, tiempo sin sucesos) no artísticos, en detrimento del acontecimiento. Experiencia en diferido de una acción no antropológica, proyección al espectador de lo Sin-sentido formateado descodificativamente. El lenguaje audiovisual elementarizado, sin significado, (representación neutra) para la interpretación discontinua del significante de salida –estudio, actividad artística / y la lectura simbólica de la crítica y del espectador: “Dramatically amplified, these incidental sounds are distorted to become a sinister background drone. The use of ambient sound, like that of the uncontrollable animal performers, may be understood as a Cagean device.”;

Comenzando a introducir la discontinuidad artística entre el Sentido y lo Sin-sentido en sus dos modalidades:

–Discontinuidad artística 1 (diferencial): La diferencia natural entre la realidad de la construcción artística en la producción de Sentido (existente como antropológico o humano presubjetivo) y lo Sin-sentido, todo lo Real(es).

Discontinuidad entre lo ontológico y lo óptico.

–Discontinuidad artística 2 (técnica): El movimiento del objeto artístico (Representación / Simbólico) a lo Sin-sentido, suspendiendo la continuidad del lenguaje y su significación en la propia situación construida de la representación, incluyendo la suspensión de la continuidad y discontinuidad configurativa del proceso artístico, de sus dispositivos, en los materiales y elementos artificiales; para copresentar la mismidad del Sentido a lo Sin-sentido, que lo Sin-sentido se presente como corte-intervalo en la construcción del Sentido artístico.

Desarrollaremos en detalle la forma natural de la discontinuidad artística (diferencial) y la forma técnica en la PARTE III. CAPITULO 10. Así como en su análisis mediante ejemplos en proyectos artísticos contemporáneos y en el proyecto experimental de esta investigación: *Artists Working: Discontinuity Barinatxe* (10.2).

Nauman enfatiza en esta actividad artística aquello que no reside en el acto, el planteamiento ante lo no humano, ver lo Real en su naturaleza (no representación, no simbólica) deteniendo la visión artificial

del Sentido (antropológicamente inherente / –la mente como dispositivo de representación sensible y su inevitabilidad–), posibilitando la visión y experiencia natural del no-sentido, para intercalarlo, en el sistema de representación y producción de Sentido. Esta alteración, aún sujeta a una intencionalidad artística de la que se desaloja la idea de función del arte, pero persiste la configuración artística y sus discontinuidades, señala ya hacia un nuevo tratamiento del deseo artístico en el que el proyecto no reivindique lo procesual ni el desplazamiento del Sentido, sino que el no-sentido pueda definitivamente *Ser* presente incluso en las construcciones de Sentido, no dispuesto desde la lectura o visión como intervalo en el Sentido, presentado a través de éste, sino copresente en sí mismo, sin posibilidad de lectura, sin interpretación, permanentemente indefinido, como ocurre en las obras de Pierre Huyghe –*Untilled*. Situación construida–, u Horacio Larrain Barros, –El Tofo– en dOCUMENTA (13), entre otros autores.

Este camino investigador se abre aquí para analizar los cambios que lo Sin-sentido infiere al proyecto artístico, lo que despliega a las técnicas de representación y lo que sus fuerzas posibilitan en una nueva interpretación del Sentido. Para ello el movimiento del objeto arte al proyecto ha de neutralizar en primera instancia la dialéctica negativa al Sentido, potenciando desde la imposibilidad practicable de lo Sin-sentido una posibilidad diferente de aproximación a aquello infinitamente aplazado en el Sentido. Un camino no productor (de objeto específico) sino experimental, no funcionalista sino observador, no significativo sino experiencial, coparticipativo en la co-presencia. Un aspecto del Sentido inviable al lenguaje y a la configuración. La discontinuidad no está en la distancia al objeto, reside en éste. No consiste en considerar al no-sentido (lógico o factual) como lo diferencial, observando su calibración comparativa del Sentido y de las operaciones que con él efectuemos, el contraste y el intervalo nos han de permitir sobre todo co-presenciar lo Sin-sentido, aprender de la ausencia de significados, replantear el proyecto artístico a partir de lo desconocido.

Para ello es importante insistir en la radicalidad del Sinsentido, en su absoluto, de forma que surja no solamente la comparativa y el nivelado de la discontinuidad configurativa de la representación, sino lo Real. Hacer arte en y con lo Real requiere de lo Sin-sentido, y ahí reside nuestra copresencia y coparticipación en y con lo Real, investigando qué nos ofrece en nuestra indagación al Sentido. Y ahí la discontinuidad de lo Real para advertir otra discontinuidad al Sentido y otras al objeto arte más allá de su abstracción.

Como ejemplo en la revisión del absurdo y la desclasificación de la performatividad que Nauman representa en la escenificación de su video –Clown Torture– (1987), en el que el payaso disfunciona el lenguaje pervirtiendo lo cómico y lo trágico, el significado saturado y la relación operativa con el espectador como intérprete de una violencia visual y el *desgénero* de la representación simbólica (el payaso como contrafigura de la representación tragicómica); el colectivo mexicano OMet (“Operativo Metropolitano”) produjo en 2012 un video y performance en la Galerie Neu, encuadrada en la feria Art Berlin Contemporary (ABC) y en la International Art Objects de Los Angeles:

## **“Angry Clowns (Fuck Off Après Buce Nauman) City Full of Clowns Clown City Fuck”**

“ El espacio se percibe mas grande de lo que en realidad es. Al fondo hay una pantalla LCD enorme, la cual ocupa casi el área entera de la pared. En esta se reproduce un video HD de larga duración: Un grupo de jóvenes payasos se prepara para sus rutinas, las cuales ocurren en las calles. Pero no se trata de un grupo de teatro experimental ni mucho menos. Los payasos en cuestión son jóvenes de muy escasos recursos que llevan a cabo, diariamente, rutinas chuscas en camiones urbanos, malabares en avenidas principales o actos de magia en pasajes públicos; pero también se les ve al momento en que se reúnen para comer, practicar o repartir las ganancias del momento, con alguna rencilla ocasional implícita.

Pero esta cotidianeidad documentada va un poco mas allá. Luego de las rutinas del día, podemos ver que los jóvenes poseen otro entrenamiento, propio de la supervivencia en las calles, aprovechando las oportunidades en todo sentido: Uno de los payasos distrae a una chica mientras que otro le arranca el bolso, ambos huyen en direcciones opuestas. Tomando el dinero de algún mendigo, amedrentando escolares o participando en alguna pelea seria. La realidad simbólica se desplaza para dejar entrever que lo real subyace bajo el maquillaje y las pelucas de colores vivos de manera palpable.

Hay algo mas que incrementa el impacto de esta transición visual. De nuevo el choque de lo real. En dos sillas colocadas a un par de metros de espalda a la pantalla, se encuentran sentados dos de estos jóvenes, ataviados en sus respectivos personajes de payasos, mientras que otros dos mas deambulan tras de ellos. Están ahí, solo que no llevan a cabo sus trilladas rutinas, como se esperaría; están ahí por momentos sentados o de pié, con la expresión ausente, otros confrontando a los visitantes por momentos con la mirada, pero en todo caso serios, incómodos. La realidad aspectada de sus vidas les despoja de la personalidad que reflejan a un primer vistazo, manteniéndoles ahí suspendidos, investidos de lo que tienen que ser, de lo que han optado hacer para sobrevivir. El subempleo que ostentan acaba por equipararse a la vida idealizada del artista romántico; es decir, aquel que vive su arte a través de ésta. Ajustos y aburridos, estos jóvenes (son "reales", el artista en colaboración con las instituciones ha trasladado a algunos de ellos desde el país latinoamericano de donde son originarios) son remunerados para que estén presentes en la galería, con un horario similar al de una oficina, casi como animales de circo o fenómenos de feria. El medio deja expuesta su vida mas allá de su presencia, por lo que al volverse un reflejo palpable de una realidad social, su presencia se torna densa, perturbadora, al grado de hacerles invisibles o de subjetivarles a la pieza, actuando sus vidas reales en tiempo real, mas cerca de lo que muestra el video. Las referencias no dejan de ser relevantes. Los payasos torturados de Bruce Nauman (a los que la pieza hace referencia) divergen aquí su postura. También se percibe un cierto eco de *Kids* de Larry Clark (1995) así como de los performances seriados (al menos los primigenios) de Vanessa Beecroft y de las acciones remuneradas de Santiago Sierra.”<sup>207</sup>

Esta pieza nos sirve de ejemplo del movimiento de un objeto artístico –ya hecho– a una situación postperformativa y desclasificadora de lo postmoderno. La violencia del hecho real trasciende la cultura y el lenguaje, y el comportamiento y la condición humana traspasan la dinámica del Sentido. El *contrato social* incomoda tanto al espectador como al observado. La acción legal del arte, legitimada en lo simbólico, y la acción ilegal furtiva se unen para advertir acerca de la indiferenciación, de una pose sensible ante el lenguaje de pantalla, ante la representación, pero escudada ante la realidad y

---

<sup>207</sup> Benítez, Francisco. 2012. Publicado en Web:  
<http://especificotexto.blogspot.com.es/search/label/Angry%20Clowns>

sublimando el factor inherente de autoprotección. Una atención distanciada al drama de lo Real, puntualizada a través de la representación, cuya presencia certifica un alejamiento voluntario (consciente e inconsciente) hacia lo Sin-sentido.

Se trata de ver si el planteamiento de la co-presencia con lo Sin-sentido opera en lo Real ciertamente más allá de lo simbólico, no como una observación y constatación del no-sentido que producimos en el intercambio social, amortiguado desde la distancia que nos procura la documentación, representación y escenificación sensible, bien a través de un medio audiovisual (TV, Internet, mass media...) o de la reproducción en el espacio de celebración, consumo artístico e interrelación simbólica, es decir, en el lenguaje.

Si el Sin-sentido, en su cruda realidad, nos posibilitará también replantearnos la construcción social de lo simbólico, las categorías y discontinuidades sedimentadas en la contemplación, cuando interese que el espectador sea ciertamente sujeto activo de la obra, sujeto real, no herramental, de modo que pudiera coparticipar, conscientemente (pre subjetivamente), con el Sinsentido de la vida.

Si el arte tiene una función social: Nauman –“*el arte tiene una función más allá de ser bello, tiene una razón social para existir*”<sup>208</sup>, hemos de ver si esta razón no es meramente pedagógica sino realizativa, es decir, que proyecte el Sentido de forma que produzca una transformación social. Que lo Sin-sentido y la discontinuidad real operen previamente para presenciar otra realidad posible, sin la dramática y exclusiva infunción del Sentido dirigido como lo inevitable, o destino trágico de la naturaleza humana.

---

<sup>208</sup> Nauman, Bruce. Citado en De Corral, María. Bruce Nauman. –1981. Triángulo Suramericano–. Publicado en El cultural. El Mundo. Madrid. 25/10/2000.



Peter Fischli and David Weiss: *Der Lauf der Dinge*. 1987. Video 30 Min., Colour, Sound, PAL, U-Matic

### **Fischli & Weiss**

En –El curso de las cosas– Peter Fischli y David Weiss producen una reacción en cadena de sucesos controlados basados en las leyes de la física y la química. Si aquí la materia y los elementos naturales y artificiales pueden generar lo simbólico desde una reacción fáctica: la continuidad de la acción y reacción desde la discontinuidad de cada uno de los sucesos elementales, una composición en la que interviene el objeto cotidiano y en la que se desacraliza el Sentido, mayestático en el Arte, ironizando con lo banal del objeto sobre la pretenciosidad elevada en nuestro análisis de lo Real y el destino metafísico con el que se subliman los estados de la Naturaleza; el curso ordinal de las cosas evidencia ante todo la discontinuidad de lo simbólico a la propia realidad.

Lo correcto e incorrecto, en un sentido moral, se aplica aquí a la funcionalidad del arte y a la ambigüedad entre la experimentación empírica y el sentido creador:



‘An unambiguously CORRECT result of experiments exists; this is obtained when it works, when this construction collapses. Then again, there is a BEAUTIFUL which ranks above the CORRECT; this is obtained when it's a close shave or the construction collapses the way we want it to – slowly and intricately, that is, a beautiful collapse. The aesthetic layer on top of a function is like the butter on a sandwich – rather thin and smooth. The wrong result is obtained when things get going of their own accord, and the wrong result is obtained when they don't get going at all. The CORRECT range (which in terms of moral theology might also be called GOOD) is, in our view, incredibly narrow. Similarly, GOOD and EVIL are often very close, for example when the candle on the swing sets fire to the detonating fuse. Because they are nice and childish, the candle and the swing tend towards the good, whereas the detonating fuse is evil because you don't need it for harmless things. On the other hand, every object in our installation is good if it functions, because it then liberates its successor, gives it the chance of development. Not destructive in that sense.’<sup>209</sup>

El punto límite de contacto entre la realidad y lo simbólico, y la desvirtuación de esta ambivalencia, fenoménica y sacro-material, entran en juego con Fischli & Weiss para despejar la incógnita advenida con la dialéctica negativa al Sentido desde la realidad del objeto. La polaridad entre lo místico y lo científico, entre lo artístico y lo cotidiano, entre realidad y representación, se describe tanto en la precisión de sus piezas (el acabado) como en el carácter *objetivo* de sus textos en catálogo y en las descripciones de su trabajo, –como ejemplo los extractos en Wikipedia de sus publicaciones expositivas:

“ For their contribution to the 1995 Venice Biennale, at which they represented Switzerland, Fischli & Weiss exhibited 96 hours of video on 12 monitors that documented what they called "concentrated daydreaming" – real-time glimpses into daily life in Zurich: a mountain sunrise, a restaurant chef in his kitchen, sanitation workers, a bicycle race, and so on.[9] For the Skulptur Projekte Münster (1997), Fischli and Weiss planted a flower and vegetable garden conceived with an ecological point of view and documented its periodic growth through photographs.”<sup>210</sup>

El grado irónico a la realidad reflejada taxativamente, a un perfeccionamiento obsesivo del arte (y del tópico cliché suizo), en el que la precisión no incide en la representación fidedigna de lo Real, sino en la tradición artística del replicado en una aproximación anagógica al Sentido inmaterial, emanante en la belleza simbólica de lo material, en la reproducción categorial de unos objetos más elevados que otros.

---

<sup>209</sup> Fischli, Peter – Weiss, David. Publicado en Medien Kunst Netz. Web: <http://www.medienkunstnetz.de/works/the-way-of-things/>

<sup>210</sup> Publicado en Web: [http://en.wikipedia.org/wiki/Peter\\_Fischli\\_%26\\_David\\_Weiss](http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Fischli_%26_David_Weiss) Extraído de: Fischli & Weiss, *Untitled (Flowers)* (1997–98) Guggenheim Collection.



Empty Room. Peter Fischli & David Weiss. 1995-1996. Acrylic Paint on Polyurethane Foam Display.

Esta clasificación cultural de la realidad no tiene que ver, por el contrario, con la exaltación Kitsch de un objeto (de consumo), sino con la exacta precisión de la discontinuidad configurativa del hecho artístico ante lo banal. Cuando Fischli & Weiss reproducen minuciosamente útiles y materiales cotidianos de trabajo en poliuretano, en una producción hiperrealista (requiere de varios años la elaboración de los elementos replicados para una de estas instalaciones) que sitúan en los espacios expositivos de modo convencional, en zonas de tránsito en accesos, pasillos o bajo escaleras (Exposición –Toponimias, ocho ideas del espacio–, Fundación La Caixa, Madrid 1994, título de la obra: –Antes de embellecer el arte–); la relación metonímica entre el objeto idealizado y el encuentro con un objeto desapercibido en su *indirecta* realidad (el espectador en su primera sensación –hasta que lee la cartela que titula la instalación– cree que los pintores o instaladores del espacio han dejado ahí sus utensilios), genera la discontinuidad configurativa 1: entre el objeto que se describe y se compone formalmente y la lectura interpretativa, y en segunda instancia la discontinuidad configurativa 2: entre la estrategia artística de señalación de una operatividad con lo Real (discontinua, figurativa) y la interpretación artística de dicha estrategia de descodificación simbólica, –cuando lo que se pone en entredicho no es la ironía o la paradoja de la precisión representacional de lo Real, sino la relación misma del principio artístico ante ese real, nuestra conducta fabricante de Sentido,

el curso continuo de la representación y de la interpretación, la discontinuidad configurativa persistente en toda aproximación a lo Real, desde la mirada artística, una aproximación anagógica al Sentido y a lo Real radicada en el hecho y acto del Arte.

Cuando un artista desplaza un objeto cotidiano común, original y sin manipular, al espacio artístico (Gabriel Orozco, –caja de zapatos vacía– Bienal de Venecia 1993), el primer problema que encontramos (aparte de la controversia de crítica y público que prosiguen desde el urinario de Duchamp) es el de las relaciones explícitas entre el Sentido y lo Sin-sentido. Al explicar el autor su “propuesta”: –“La caja de zapatos es una pregunta en sí, es un recipiente vacío para ser llenado”, incurre en la justificación simbólica que acentúa aún más la discontinuidad configurativa del Sentido del vacío simbólico. Por el contrario, el movimiento de un objeto como fuerza en el hecho artístico, ha de superar el gesto del arte y del autor sin reposicionarlo para ser recargado simbólica o significativamente, interpretable como una contrapose, o como una observación aguda desde el Sentido.



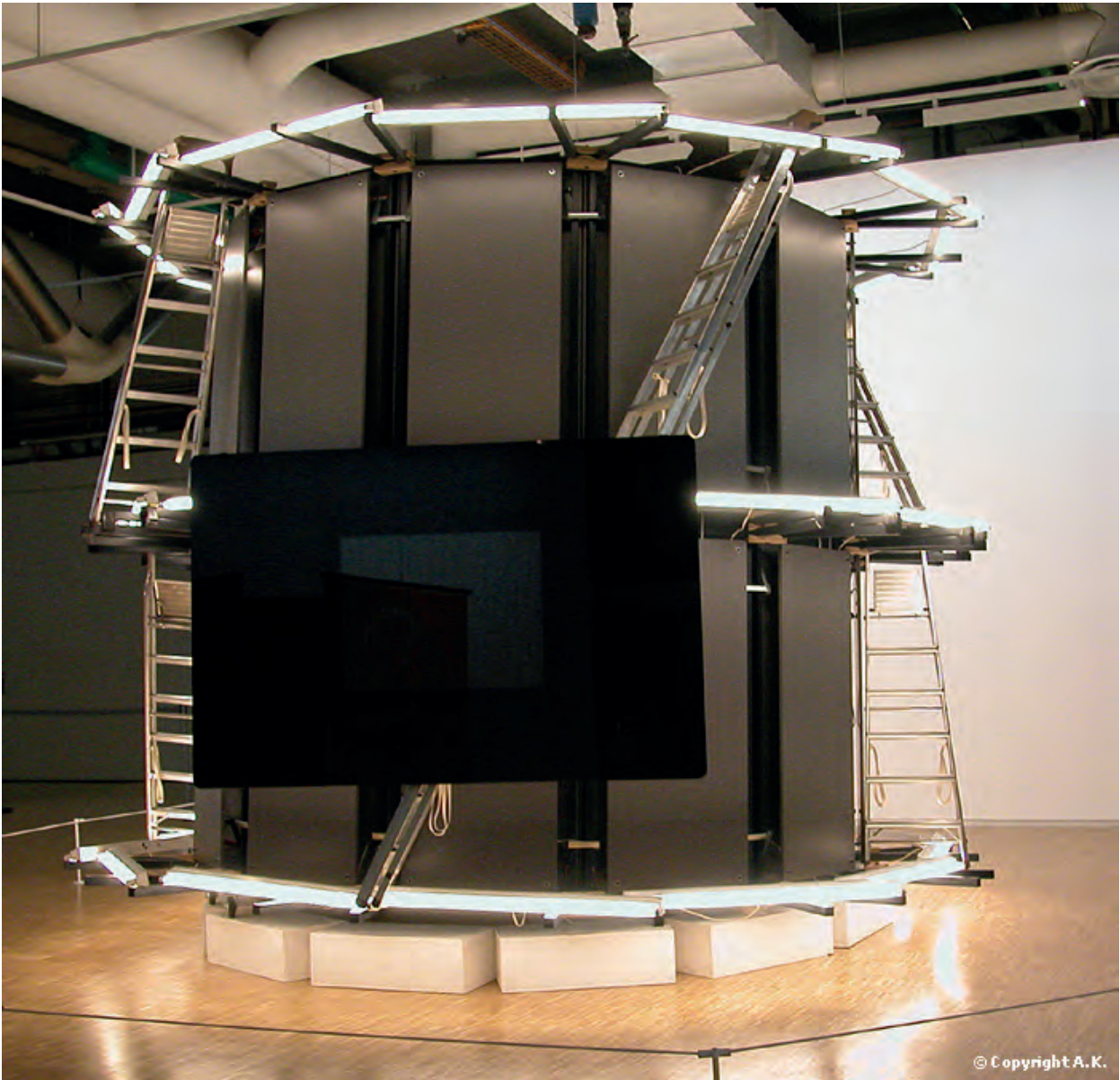
Gabriel Orozco. Tapa de Yogurt. 1997

La relación co-presencial con lo Sin-sentido ha de ir evidentemente más allá del aspecto evocador de un objeto y su sinonimia, de su posibilidad metonímica y de la alteración o aliteración del formalismo artístico. Más allá del encuentro o hallazgo de lo casual y la transformación cultural de un signo, más allá del contraste ideológico y la tensión liminal.

No se trata de producir ausencia de Sentido, sino de averiguar los mecanismos de posibilidad en que lo Sin-sentido intercale en el Sentido una dimensión desconocida, no interpretable en la modalidad crítica, no aprehensible desde el Sentido, sino correlación existencial (no correlativa ontológicamente) entre uno y *Otro*, para que lo Sin-sentido, apareciendo en un intervalo de discontinuidad del Sentido (que ha de estar presente como tal, no dispuesto desde la lectura discontinua configurativa, sino activo en toda la formulación y representación del sentido artístico, para que en el tiempo de su suspensión esté presente, inactivo discontinuamente, distinto en su estado natural) inserte un orden nuevo de experiencia y un conocimiento diferente, al Sentido que naturalmente somos –disponemos–. La representación histórica de objetos comunes: en la pintura, escultura, fotografía, cinematografía, vídeo, instalación, happening, proceso artístico, arte en la red y actualmente en situaciones construidas; ha progresado en el movimiento de un objeto, empleado simbólicamente, a los medios específicos de la representación, es decir, trabajar el no-sentido presencial de un objeto o entidad hasta que aporte al Sentido aquél sentido inmanente del objeto, desde su especificidad a su autenticidad, a la singularidad que lo distingue en el lenguaje, rearticulando su descripción o utilización, en la composición lingüística, hacia un Sentido buscado.

Aparte de tratar siempre al objeto nouméricamente y reiterar sus discontinuidades configurativas de Sentido, lo que sí ha intuido el Arte es que el trato del Sentido con lo Real se da siempre en la representación, y precisamente no consiste en desestablecerla o desarticularla, en negarla; sino en ir más allá de los vínculos, pues es natural y vinculante la relación del Sentido con lo Sin-sentido, intrínsecamente co-existencial. Atender la co-presencia de lo Sin-sentido, radical en cuanto tal –no simbólico–, requiere a su vez que la co-presencia del Sentido se dé siendo éste máximo en su forma de expresión (la que corresponda en cada caso u oportunidad, y también en cuanto a expresión presubjetiva), no a través de su ausencia o dialéctica negativa, de su aplazamiento o inabarcabilidad. Dado que esta incompletitud le es propia allí en sus medios ha de manifestarse, mostrar todos los grados de su representacionalidad, toda su discontinuidad configurativa, para que en el lapso de su discontinuidad se presente aquél Sin-sentido como tal y no como figura utilizada maniqueamente. El movimiento del objeto común al Sentido es un proyecto histórico, un proceso con la construcción de realidad en el que actualmente se distingue la realización antropológica con la independencia de lo óntico. El movimiento de Fischli & Weiss pulsa sobre la discontinuidad de la representación y la ontología a esa realidad que se procesa, los límites entre materialidad y curso del significado. Entre el signo y lo Real está la discontinuidad artística, en el mismo espacio que se emplaza lo simbólico se ha de germinar la diferencia y relación con lo Sin-sentido.

Lo que ahora se mueve es todo el objeto arte a lo Real, no la realidad transferida o importada (Realidad lógica, realidad cognoscitiva, realidad esencial, según la ontología descriptiva de Nicolai Hartman / a partir de la distinción de Lacan entre realidad –fenomenológica– y lo Real –independiente a la percepción del ser humano ) a la representación o a la construcción de sentido y significado, sino el paso del objeto artístico y del Sentido a un proyecto contemporáneo que los abre, detenidamente, a lo no significado.



Reinhard Mucha. Le problème du fond et de la forme dans l'architecture du baroque (seul le tombeau sera tien sans-partage) 1985. - Installations / sculptures des années 80 - Centre Pompidou. Paris.

**Reinhard Mucha, Vito Aconcci, Rirkrit Tiravanija, Andrés Jaque, Pierre Huyghe:**

**Del objeto performativo al post-performativo.**

*“ One of the primary subjects of [Mucha’s] art is the museum as a site, a place where attention is focused, the art object rarefied, value conferred and memory collected. All of this work manipulates the conventions of display, disrupting and personalizing the museum’s function in some way. To this end he is a consummate improviser and recycler of existing things, be they found objects and materials, architectural settings or his own artworks.”* <sup>211</sup>

---

<sup>211</sup> Smith, Roberta. “Making the Very Walls Part of the Sculpture”, The New York Times, Friday, December 18, 1998:



Reinhard Mucha. "Vier Lichtbilder 1983, 1984", 1999. Print run 50, size 21 x 30 cm each, 4 C-Prints

Desde el movimiento de Reinhard Mucha del objeto presignificado como *display* (objeto expositor, visor, dispositivo, aparato) y de los útiles mobiliarios museológicos, desde su a-significado artístico a la relación simbólica –que desestratifica el orden de Sentido y de lo Sin-sentido desde una estructura de *función* de lo fabricado a otra de reactivación conceptual–, hasta la manifestación a-icónica de los objetos y elementos comunes de lo cotidiano retratados como imagen de posibilidad de lo artístico (Img. sup.); la reorganización readymediática traslada a lo –ya hecho–: las categorizaciones de soporte, figura, estatus, la acción de señalación y reposición artística, desde la discontinuidad configurativa del elemento como artículo en una interpretación, desde la belleza subjetiva de cualquier componente; hacia la dificultad entre todo lo susceptible de ser Arte –y atendido como tal– con la desoperatividad artística.

Si Arte es todo aquello a lo que se añade un signo (o) significado <sup>212</sup> cuya ficción es de experiencia

---

<sup>212</sup> Peter Osborne define esta aplicación del arte como: "the tradition of 'art as ontology', which sees "art as an ontologically distinct object of experience – specifically, the site of an autonomous production of meaning and a distinctive modality of truth".

Osborne, Peter, *Art beyond Aesthetics: Philosophical Criticism, Art History and Contemporary Art*, *Art History*(2004) 27/ 4: 651- 670.

simbólica y se interpreta en un contexto cuya función es de Sentido; restarle su condición de significado, su ficción (y lectura histórico-cultural de su ficción) y simbolicidad, saliendo de la estructura del orden nouménico hacia el directamente existencial, es un anticipo del movimiento del objeto arte en sí (el objeto de la estructura artística, el Museo, la función de lo artístico) a la discontinuidad artística entre Sentido y Sin-sentido. Si en primer lugar se activa el objeto funcionalista como objeto artístico, y desde esa discontinuidad manifiesta se evidencia la discontinuidad misma de la función del arte y de todos sus soportes, dado que se construyen en el servicio a un significado que los discontinúa del Sentido (en el progreso hacia él y su infinito aplazamiento); en el trabajo último de Reinhard Mucha se neutraliza la función y misión supuesta de cualquier objeto o elemento, se presentan –sin cultura– como diría Huyghe, para que aún inmersos en el soporte de lo artístico (la imagen, lo visual, lo experiencial) presenten una interpretación indecible (Debemos entender el discurso interpretativo de manera que sea indecible o discontinuo, es decir, que tenemos que captar el objeto estético en una experiencia que solo puede expresarse por interpretaciones indecibles –C. Menke–). Es decir, el artista neutraliza en primer lugar su propia operatividad (de discontinuidad representacional o configurativa), posibilitando que se active la realidad cotidiana de forma indecible. Se desasigna la función preponderante de autor, de emisor de significado, para coparticipar con lo Real en un intercambio no simbólico en el que el artista es un actor no protagonista –en el sentido de disposición antropocéntrica de lo que ve y cómo incide en ello–, sino integrante en una coreografía con la realidad y con lo Real, donde se señalan las no diferencias de rango (distinción o particularidad entre objetos y sentido, pero equivalentes), no categorías, no interpretaciones decidibles. Para que el acto del artista sea el de lograr un intervalo en el Sentido (que representa) de modo que su propio facto sea neutral ante lo indecible de lo no fáctico e inanimado. Una discontinuidad artística que se cierra de nuevo al transportar ese intervalo sin significados a la representación, al testificarlo en imagen (fotografía artística o documental en catálogo, filmación, vídeo u otros soportes documentales y reproductivos en la Red). Aquí incide el campo expandido del objeto artístico y su movimiento, y el despliegue del formato expositivo al concepto de *Open Scenario* –escenario abierto–, que apuntaremos aquí, y relativo a la idea de *Open Work*– (Pierre Huyghe).

El movimiento del objeto común al escenario visual y experiencial posibilita el ejercicio preliminar del proyecto artístico basándose en la paradoja de una triple coordenada de la desactivación:

---

“ With Romanticism, the conception of aesthetic experience which Jean-Marie Schaeffer defines as the maximization of cognitive attention in our deal with art and which he links to the speculative tradition would change, in the sense that, what is at stake would not be a sort of intellectual pleasure which, on close examination, is the (reflective) pleasure that the subject take in her activity as Kant puts it, but – Osborne would say – any pleasure (which Osborne won't call then “aesthetic”) would be an aspect of a transcendent truth to which the work is seen essentially incomplete (a fragment). According to this romantic conception, art represents a specific (allegoric) way of producing meaning and you can't experience art as such without the mediation of a critical discourse.”

Carrasco Barranco, Matilde *The Dogma of Post-Conceptual Art: The Role of the Aesthetic in the Art of Today. Proceedings of the European Society for Aesthetics*. vol. 4, Universidad de Murcia, 2012 P. 153  
<http://proceedings.eurosa.org/4/carrasco2012.pdf>

1. Desactivar el objeto artístico *–original–* en su función simbólica mediante la activación del objeto cotidiano en su estado neutral, antes de transformar su utilidad en aplicación simbólica.
2. Desactivación de la autoría original del artista y función preponderante del autor cuyo rol pasa de protagonista a integrante con la realidad en la que *–refutar la posición superior de inescrutabilidad que un observador tiene frente a un cuadro o una escultura y encerrarlo dentro de su obra–* (D. Cameron en relación a Vito Aconcci).
3. Desactivación del formato expositivo como contenedor del objeto arte (formal y experiencial) y del mismo espacio de protocolo artístico *– the museum as a site, a place where attention is focused, the art object rarefied, value conferred and memory collected–* (Roberta Smith: Reinhard Mucha).

Estas *–desactivaciones–* “activan” el principio del proyecto artístico como espacio temporal *–Open Time–* :

*“ Pierre Huyghe: The Association of Freed Time was my contribution to a group exhibition, Moral Maze, organized by Philippe Parreno and Liam Gillick at the Consortium in Dijon in 1995. I associated all of the artists in this exhibition, giving a social reality to the time of a collective show. The result was to turn the exhibition not into the end goal for various artists’ works, a simple place for the exhibition of products, but to turn the time of the exhibition into a departure point for other projects, other scenarios. It was a way to extend the time of the exhibition to other projects of indeterminate length—The House or Home? (1995), Mobil TV (1995/1998), or Temporary School (1996), and even later on the project No Ghost Just a Shell (1999–2002).*

*George Baker: This seems a key idea for you for a long time. To open the space of exhibition, to make of its time a time of process.*

*PH: It is less a question of “process,” which is too linear, but of a vibrating temporality.*

*I was thinking of the exhibition as a departure point, not a place of resolution or conclusion—I was interested in how one can free an exhibition from this temporal format. I mean, why should an exhibition last five weeks? Why not six months, why not a year, why not a lifetime? Why not one day? Why not an hour? The time of visibility should be set in accordance with the project and it should be open to discussion. ”*<sup>213</sup>

(Ver análisis de la Asociación del tiempo liberado en el Capítulo 9.3 REPRESENTACIÓN Y CO-REALIDAD. 9.3.1.–LA CO-REALIDAD. / producción performativa de realidad.–Pierre Huyghe–)

Así, el desplazamiento de la temporalidad expositiva y del proceso artístico a una temporalidad “vibrante” construye el tiempo abierto (Open present) del proyecto artístico mediante la clausura de los significados y significantes apriorísticos o pre-programables, en atención a que estos se produzcan y acontezcan en su *tempo* real (heterocrónico).

---

<sup>213</sup> Huyghe, Pierre. Entrevista de George Baker. OCTOBER 110, Fall 2004, pp. 80–106. © 2004 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.





Vito Acconci, Room Piece, 1970. 303 Gallery Soho New York.

De la constitución de un objeto en cuanto a-significado, del movimiento artístico de dicho objeto como gesto post-simbólico del autor, y de la extensión del formato y del proceso expositivo desde la situación *-site-specific-* a la temporalidad abierta de la situación construida y en construcción proyectual; existen diversos ejemplos en la historia del arte desde la postmodernidad de los que citaremos los que revelan la trayectoria post-duchampiana de lo performativo a lo post-performativo: desde el uso situacional del objeto designificado en el espacio artístico en la obra de Vito Acconci *-A Situation Using Room, 1970-*, a la obra de Reinhard Mucha de refuncionalización de los soportes objetuales correspondientes al espacio arte, el espacio galerístico como vivienda y suceso post-acontecimienta de Rirkrit Tiravanija en *-Untitled 1992 (Free)*. 303 Gallery Soho New York- (así como las piezas de Fischli & Weiss, John Armleder, Martin Kippenberger, Philippe parreno, Liam Gillick,... hasta los actuales *-Open Works-* de Pierre Huyghe).

En *-A Situation Using Room, 1970-* (posteriormente convertida en pieza fotográfica conceptual *-Room Piece-*), Vito Acconci trasladó cada fin de semana los contenidos móviles de una habitación de su apartamento embalados en cajas de cartón a la galería 303 de Nueva York. La fotografía de esta acción y el documento como balance secuencial y registro de los elementos desplazados cada uno de los tres fines de semana para su almacenamiento expositivo en galería (10.+11.1.1970 la cocina; 17.+18.1. el salón/dormitorio/baño; 24.+25.1. habitación de trabajo), actúan como index taxológico invirtiendo la conceptualización de obras como *-Una y tres sillas-* de Joseph Kosuth, en tanto la pieza de Acconci es el mero documento de una acción temporal en la que los elementos de



Vito Acconci, A Situation Using Room, 1970. 303 Gallery Soho New York (10.+11.1.1970 die küche; 17.+18.1. das wohnzimmer/schlafzimmer/bad; 24.+25.1. arbeitszimmer)

propiedad privada del artista se disponen a su exhibición pública y venta en la galería de arte, proyectando el carácter económico y de plusvalía de una transacción artística cuando el valor del objeto está ligado a su valor simbólico y no al valor original material o utilitario. Es decir, que el significado de un objeto, su imagen o su definición adquieren valor en cuanto sean definidos a su vez desde lo simbólico, no solo desde el concepto como símbolo añadido de lectura e interpretación, sino también desde su disposición como objeto del Arte.

Aconcci en su acción deconceptualiza la propia situación de mercabilidad artística y de elevación de un objeto insistiendo en el aspecto temporal y progresivo que se ha de constatar en tal disposición de un objeto y su –movimiento– a un proyecto (como señala Huyghe –The time of visibility should be set in accordance with the project and it should be open to discussion–), siendo ese movimiento una actuación artística que no reside en la galería y siendo el documento un indicador de un procedimiento sin valor añadido, lo que se sitúa como valor (se pretende) es el –activo– del



Rirkrit Tiravanija *Untitled 1992 (Free)*. 303 Gallery Soho New York.

proyecto, por el contrario la situación indicada por Aconcci es que la imagen puesta a la venta es el signo de lo no financiable y del sistema de consumo de lo inmaterial y lo simbólico mediante esas imágenes y acciones retransferidas a producto artístico cuantificable, dado que la inespecificidad del proyecto artístico (y la actuación artística como tal, la producción de Sentido y su discontinuidad por lo Sin-sentido) no es religable a la cultura económica de objetos y sistemas empíricos.

Los objetos y útiles comunes reproducidos en poliuretano de Fischli & Weiss acentúan esa inversión conceptual y readymediática, en la que el movimiento de un objeto retorna siempre como dispositivo artístico (el *display* que señala Mucha) y la realidad permanece como representación (ocasional).

La desactivación o disolución de la discontinuidad configurativa entre el objeto representacional y la vida, la hemos introducido anteriormente en el análisis previo del trabajo de Rirkrit Tiravanija en relación al Situacionismo, la deriva y la discontinuidad (Págs. 295-299), conviene aquí apuntalar esta obra y su interpretación para definir la situación construida como discontinuidad artística al objeto simbólico, distancia entre acontecimiento (representacional) y tiempo (real y discontinuo), entre la

inversión readymediática y el escenario en que se genera una –rodaja de vida–:

“In 1992 Rirkrit Tiravanija staged his seminal work *Untitled 1992 (Free)*, a performative and interactive installation in the office of the 303 Gallery Soho New York. Challenging the function of the gallery and the boundaries between viewer and audience Tiravanija emptied the space and installed a makeshift kitchen and apartment.

Open 24 hours a day, people lived, ate, slept, partied and had sex in the gallery, this simple anti-commercial gesture embodied an idealistic lifestyle of contemporary bohemian life. The interaction and action of the audience was the art. What has now been labeled as Relational Aesthetics, Tiravanija was at the forefront of dissolving the boundaries between art and life and challenged the establishment in which it was housed.”<sup>214</sup>

Retomando las palabras de Manuel Cirauqui en su entrevista al autor:

“Es el caso del trabajo de Rirkrit Tiravanija, a menudo tomado como modelo de dicha vanguardia inexistente. Sus instalaciones son el paradigma de ese intento de "democratizar" la estructura de la obra de arte, forzando la percepción de ésta únicamente mediante su uso como objeto ordinario o *ready-made* "invertido", confundiendo por tanto el habitar, el ver y el producir tanto de la obra de arte como del espacio extraño a ella. Comprar una obra de Tiravanija no es comprar "una relación con el mundo" (Nicolas Bourriaud), sino más bien un pedazo nuevo de éste, que al mismo tiempo le pertenece y lo significa.”<sup>215</sup>

Realicé con motivo de esta investigación una consulta directa por correo electrónico a Cirauqui para actualizar desde su visión como crítico de arte, comisario y experto en filosofía (Investigador y comisario en Dia Center for the Arts, NY. USA –actualmente curador en Guggenheim Bilbao–) y desde su impresión en aquella entrevista a Tiravanija, la aplicabilidad estética de lo relacional a su obra, desde una perspectiva en la que hoy se amplía esa indicación del escenario de representación como situacional y se incluyen los cambios de paradigmas y definiciones estéticas desde lo Sin-sentido al Sentido.

IC –De la cita anterior perteneciente a tu entrevista realizada a Rirkrit Tiravanija hace siete años, ¿podrías indicar tu impresión actual sobre la idea de *Situación construida*, que por ejemplo articula Pierre Huyghe en dOCUMENTA 13, en relación al intervalo de discontinuidad del Sin-Sentido al Sentido, y qué aspectos de esas relaciones consideras desde tu anterior aproximación a Tiravanija en tu indicación a ese /pedazo de mundo/ que de alguna forma desdice a Bourriaud y la visión reductiva

---

<sup>214</sup> <http://openfileblog.blogspot.com.es/2011/03/rirkrit-tiravanija-free.html>. Marzo 2011.

<sup>215</sup> Cirauqui, Manuel. La incertidumbre del contexto. Entrevista a Rirkrit Tiravanija. LÁPIZ Revista Internacional de Arte nº 222, Abril 2006. P. 1.

de la *–estética relacional–* ?

Manuel Cirauqui: “ –Para responder a tu cuestión sobre la entrevista con Rirkrit... –Mucho ha llovido desde entonces–. Debo decir que fue realizada con varias motivaciones: la primera era conversar con él en el marco de su (entonces) nueva exposición en la galería Chantal Crousel de París, donde lo que más me llamaba la atención no eran exactamente las nuevas piezas (instalaciones con un aspecto "performable", en un sentido más tradicional que sus conocidas "gastro-performances") sino sobre todo elementos introducidos en el espacio de exposición como decorado, suplemento ambiental (precisamente igual que uno pone plantas en su casa). Me interesaba conversar con él sobre las nuevas piezas respecto a las obras más conocidas, y ya famosamente comentadas sobre todo por Bourriaud en un texto que por aquel entonces aún daba que hablar.

Ya no, por suerte. Otra razón era precisamente mi desconfianza bien consolidada ante los pseudo-conceptos elaborados por Bourriaud y esa idea de Tiravanija como elemento destacado de una tendencia. La entrevista quería dar cuenta de la poca importancia de la etiqueta confeccionada por Bourriaud, precisamente. Con la distancia, esa impresión de banalidad no hace más que confirmarse más aún. Es una banalidad muy sintomática del modo en que opera el mundo del arte en su producción de valores simbólicos. Muchos de ellos son reciclados, verdaderos *bootlegs* de conceptos que ya circulaban en otros ámbitos (un año es la danza, al siguiente es la poesía contemporánea, al siguiente la música, y así). Concretamente los conceptos de Bourriaud (no solo el de Estética Relacional, aunque no vale la pena hacer una lista) me parecen más bien remedos de ideas ya formuladas mejor, y ya flotantes en la esfera del arte de algún modo, elaborados sin rigor conceptual pero con mucho oportunismo (un oportunismo de entrar al hueco y marcar; pero el hueco dejado ¿por qué exactamente? --ahí es donde hay que pensar en las fallas intelectuales de las que se alimenta el arte para producir tendencias).

Creo que el momento más importante de mi entrevista con RT es el momento en que él define el caos en relación a la utopía. Creo que esto puede resonar quizá también con tu pregunta por el Sin-sentido (una pregunta a la que yo, filosóficamente <sup>216</sup>, solo puedo responder con el silencio). En cualquier caso, esa frase de Rirkrit me ha acompañado durante largo tiempo. Y también puedo decir que su proyecto más importante hasta la fecha, sin ninguna duda, es *The Land*. Creo que es una de las formas más perfectas de obra de arte político formuladas en los últimas décadas--tan perfecta que su estatuto de obra es ambiguo, dudoso--aunque no conozco lo suficiente sobre el impacto del proyecto

---

<sup>216</sup> Aquí Cirauqui se refiere al silencio de Wittgenstein en el *Tractatus Logico-Philosophicus*, silencio como única opción, según Wittgenstein, fuera del pensamiento filosófico o del Sentido –del *Factual Nonsense* (equivalente aquí al Sin-sentido exterior) y del *Senseless* (aquí = al no-sentido inherente al Sentido), ligados según Wittgenstein siempre al Sentido; en palabras del filósofo y traductor del *Tractatus* (Alianza Editorial, Madrid, 2009), Isidoro Reguera: “negar la misma noción de verdad en el *Tractatus*, pues la verdad parece reducirse a la adecuación de la lógica consigo misma. Así, hablar, instaurar un sentido es necesariamente perder lo real: sólo queda el silencio”. Silencio o corte que en esta investigación planteamos como suspensión lógica para su co-presencia con el Sin-sentido natural (más allá del límite del lenguaje, lo absurdo según Wittgenstein) y no ligado a la percepción reflexiva y transcendental o mundo-representación– de la realidad exterior al sujeto.

(y la obra de RT en general) en el contexto regional tailandés y surasiático, su rutina, etc. La documentación más reciente que he podido ver indica, aparentemente, una emancipación del proyecto respecto de la figura fundadora de Rirkrit.”<sup>217</sup>

El silencio que refiere Cirauqui, reíndica el otro concepto de -estética desaparicional- de forma correctora, ejercitando mediante una frase..., que al pensador y al investigador de lo artístico le corresponde ese silencio como propiedad de su voz, y como autoría real (y filosófica), de un ejercicio (post)conceptual con el que no se dice nada ante el no-significado, sino que se actúa con el silencio de lo callado.

Un ejercicio filosófico práctico de ausencia de Sentido como forma declamativa al Sin-sentido, al que también recurre Michel Houellebecq en la ficción de *–El mapa y el territorio–* rememorando la famosa sentencia de Wittgenstein en relación a un comentario del artista que protagoniza su novela: “*No hay que buscarle sentido a lo que no tiene ninguno*”, coincidiendo así, sin ser plenamente consciente, con la conclusión del *Tractatus de Wittgenstein*, “*De lo que no puedo hablar tengo la obligación de callarme*”.<sup>218</sup> Esto es, el silencio obligatorio del filósofo, del artista y del lenguaje (sea tanto gramatical o visual –decir o ver–) ante lo Sin-sentido indecible, pues toda voz o acto humano sobre él lo performa hacia el Sentido y la interpretación (discontinuidad configurativa), y degrada su condición original y externa (antropocéntricamente) de ausencia de lógica.

–Como decía Daniel Barenboim en una conferencia que Haegue Yang reproduce en un Ipod junto a un telar en el que el trabajo se ha detenido –large-scale mixed-media work, Haegue Yang’s *Floating Knowledge and Growing Craft—Silent Architecture Under Construction* (2013) appears as a floating island strewn with long-forgotten mementoes. The work incorporates the sounds of radio programs and podcasts Yang listened to while creating the work<sup>219</sup>—:

*“La música empieza a partir del silencio, por ello el silencio es música también, sin silencio no habría música”.*

Esto quiere decir que de la propia discontinuidad natural surge la representación.

La representación surge de la no-representación. Sin su contraste no entenderíamos la diferencia de nada.

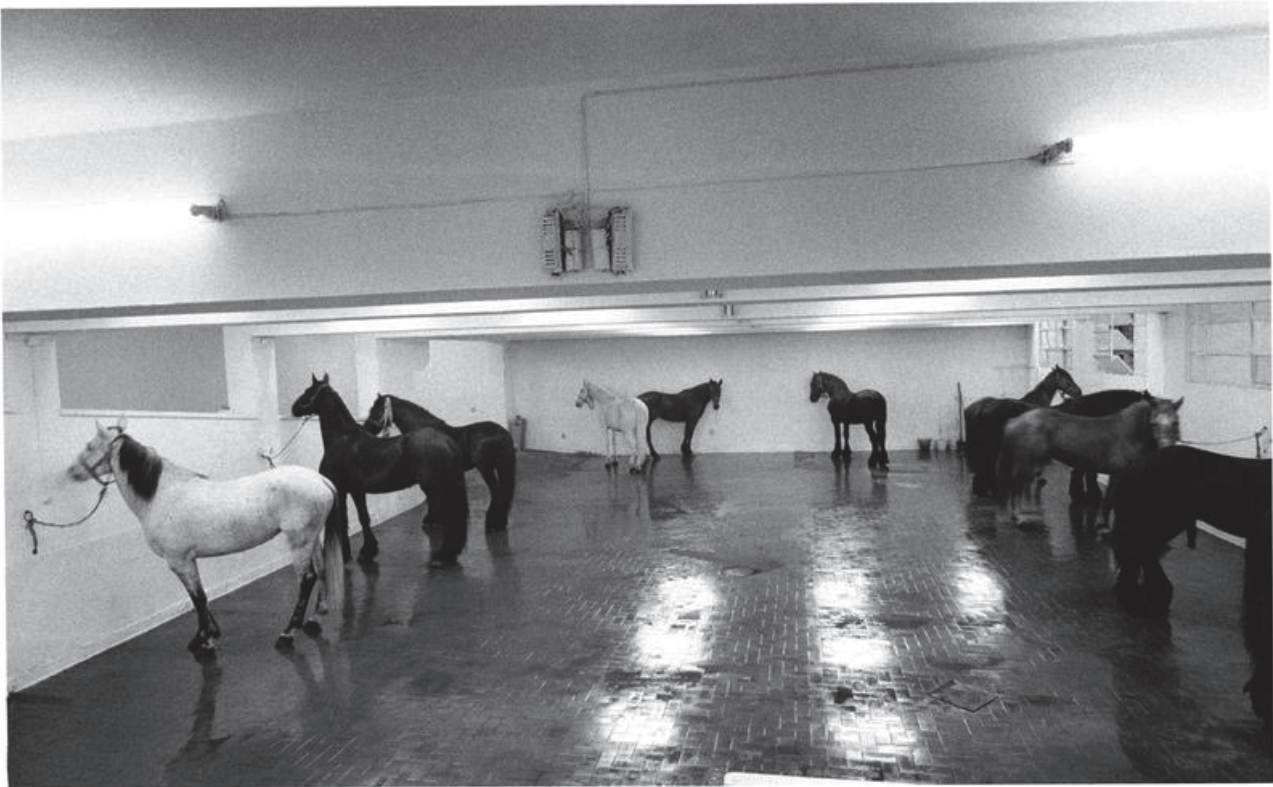
Llegamos así a la esencia misma de la representación como entidad, el contraste del espacio interior de la Representación y la imagen reflexiva, evitando realizar trabajos que se basan en averiguar cómo se produce el efecto de la Representación – lo cual no produce a priori nuevo o diferente conocimiento para el saber estético.

---

<sup>217</sup> Cirauqui Manuel, respuesta a la consulta realizada por correo electrónico (Cabo, Iñigo). 2-06-2013.

<sup>218</sup> Houellebecq, Michel. *El mapa y el territorio*. Anagrama, Barcelona 2011. P. 348. En cita a Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* (1923).

<sup>219</sup> Web. Wexner Centre for the Arts (2015): <http://wexarts.org/exhibitions/fiber-sculpture-1960-present>



Jannis Kounellis, Untitled, 1969. Galleria L'Attico, Rome.

Queremos decir: Se puede trabajar en las infinitas variantes y vías de ese efecto de representación, pero por el puro ejercicio del placer (consciente) por un medio o por un dispositivo. Ese principio de placer y deseo puede activarse, por el contrario, de modo más pleno alcanzando mediante la co-presencia del Sentido + Sin-sentido; tanto lo infinitamente aplazado (impenetrable, que se conforma en la obra de arte pero que nunca podrá concretarse en ninguna de ellas únicamente –la propia discontinuidad configurativa del Sentido–), como aquello otro sin significado que pese a estar siempre influido a partir de la intermediación de la mirada o del acto humano, pese a todo.., actúa por sí mismo, se desenvuelve no antropológicamente.

En esa co-presencia, no animista sino natural, lógica y alógica, se puede mejor llegar a gozar tanto de aquello que expresa y simboliza el Sentido, como de aquello otro que no ha de expresar nada y que sin embargo apreciamos (un impulso presubjetivo).

Y así, finalmente, puede el artista e investigador reconciliarse con cualquier disciplina de la Representación, sabiendo lo que hace cada representación técnica en cada momento y lo que no hace. Pudiendo apreciar en cada tipo de obra (u opus) aquello que es, y rechazar lo que no es (cuando lo falsea).

Por otra parte, a aquél –pedazo de mundo– (Cirauqui), al que refiere Houellebecq en *El mapa y el Territorio* (la representación figurada en escala sobre el terreno-realidad) es al que a su vez ya se refería Dan Cameron en su texto en el catálogo de la exposición –El jardín salvaje– (1990), cuando analiza la obra de Jannis Kounellis (Sin título 1969) en la que exhibe una cuadra de caballos vivos en la galería L'Atticco de Roma. La metáfora entre el paisaje salvaje y el jardín pastoral como visiones

contrapuestas entre el Arte al servicio simbólico (museológico) y la producción contemporánea que comienza desde finales de los años ochenta y comienzo de los noventa del S. XX, superando la controversia ética de la dialéctica entre lo bello y lo bruto, más allá de su visión holística:

“ Kounellis ha calibrado siempre el efecto teatral de su obra hasta el más mínimo detalle, creando un contexto en el cual las yuxtaposiciones muy artificiales adquieren la autoridad del fenómeno natural. El uso pionero que hace el artista de, por ejemplo, animales vivos, crea una deliberada tensión entre la instalación como *tableau* didáctico y como despliegue más emblemático de una –rodaja de vida–. (...) este grupo de artistas ha decidido enfrentarse directamente a los problemas sociales, y lo harán utilizando el recurso post-minimalista del –lugar– pero no como instrumento para ampliar la investigación solipsista sobre los límites externos de significación del arte (límites que traspasaron innumerables veces ya en nombre de la –vanguardia–), sino más bien para afirmar la existencia de un mundo tangible, complejo, que existe más allá de los límites de la galería de arte. Puede que al principio pensemos que esta obra está en favor de un intento fundamentalmente holista de llenar el vacío discursivo entre naturaleza y cultura; hay que recordar, empero, que el motivo hacia el cual nos movemos no es un jardín decadente –a pesar de la anterior referencia al ‘fracaso de lo pastoril’ como característica de la realidad Americana actual– sino un jardín cuya naturaleza es inherentemente salvaje. En dicho entorno, la anomia y la entropía están empezando a adueñarse de diversos mecanismos de auto-control típicos de la civilización, reduciéndolos a parodias caóticas de sí mismos. De hecho, la co-existencia de lo brutal y lo hermoso en el jardín salvaje sugiere que en esa ecuación se recupera la estructura dialéctica del pensamiento estético. Incluso podría decirse que dicho planteamiento nos permite unir, aun fugazmente, los problemas estéticos a los que se enfrenta el arte de hoy con los éticos.” <sup>220</sup>

Esta relación del jardín (forma) con lo salvaje (naturaleza), la discontinuidad entre lo óptico (Sin-sentido) y lo fáctico (producción simbólica del Sentido), nos posibilita repositionar hoy el movimiento del objeto y de su entidad óptica como facto artístico a un proyecto que se articula como escenario – un contexto en el cual las yuxtaposiciones muy artificiales adquieren la autoridad del fenómeno natural–(Cameron), más allá de la estética relacional que anticiparan Kounellis, Mucha o Tiravanija. Esa cualidad escenográfica de la experiencia de una acción artística *real* transportable con la representación (pero trasladando esa experiencia sin representarla, como veremos en los capítulos 9.3 Representación y co-realidad en los proyectos de P. Huyghe y en el proyecto experimental de esta investigación –Artists Working: Discontinuity Barinatxe–) la puntualiza Pierre Huyghe en torno a la relación estética del objeto de experiencia artístico y su movimiento al escenario de intercambio simbólico:

GB: The term relational aesthetics as Bourriaud uses it seems to apply and to emerge mostly from the work

---

<sup>220</sup> Cameron, Dan. El Jardín Salvaje. –El paisaje como metáfora en instalaciones americanas recientes–. Fundación Caja de pensiones. La Caixa. Madrid 1990. Págs. 24- 25.



of Tiravanija.

PH: Absolutely. But the “production of scenario” can be linked to many figures more even than Bourriaud mentions in his book.

GB: Can you tell me exactly what you mean when you keep using this term the production of a scenario? You use the term as a title in your work *Multiscénarios (pour une sitcom)* (1996).

PH: Of course, yes, that needs to be defined. It is a rather abstract term. What is a scenario? What do we mean when we refer to this? Well, we could use the tools of Liam Gillick to define this further. Liam opposed the idea of planning—the modernist or communist or early capitalist model of social planning—to the production of scenarios used in the late capitalist system, one based on possibilities, a free-market economy constantly re-adapting itself to the needs of an audience. Liam linked the term “scenario” to the economy, where speculation becomes a mode of action or *prévision*. But, of course, you can link the word “scenario” to the cinema, the justbefore, when things are still potentially changeable. Human society is structured by narratives, immaterial scenarios.

GB: Which would be your interest.

PH: I use the term “scenario” interchangeably with the word “screenplay,” and with the word “score.” So the production of a scenario is the production of the set of possibilities and rules that will give rise to something.”<sup>221</sup>

Aquí el concepto de escenario pretende sobrepasar la utilización de las acciones como producto de especulación (económica), especificando ese tiempo *–the justbefore–* prevalente al momento en que las cosas sean potencialmente transaccionales, una discontinuidad entre la función y la intermediación de ciertos instantes, cuando en el escenario ocurre no estrictamente lo relacional, sino una posibilidad no ceñida por el valor metafórico, cualitativo o cuantitativo de la escenificación y representación artística sino por el intercambio simbólico que se produce liberadamente (el intercambio a-simbólico, fáctico y físico que se produce realmente en la pieza de Tiravanija *–people lived, ate, slept, partied and had sex in the gallery–*) entre la situación construida post-performativamente con el espectador interactivo en el escenario abierto, de lo intangible e incosificable a lo concreto y relacional *no-estético*.

A ello se refiere Huyghe cuando puntualiza a George Baker en su entrevista negando la aplicación de la descripción de Nicholas Bourriaud *–estética relacional–* a su obra y a la de Rirkrit Tiravanija:

“GB: Do you accept Bourriaud’s term “relational aesthetics” as an accurate description of your own practice?

PH: No. I do not believe that Bourriaud’s book was written with any ambition of being an historical record. It was an experiment, an attempt to capture what was new about a vast array of recent artistic practices. It wasn’t a history, it wasn’t an attempt to predict the future either. Bourriaud was simply capturing a moment, a set of new practices that he saw arriving at that moment. Over the last few years, however, more and more people are using the term “relational

---

<sup>221</sup> Huyghe, Pierre. Entrevista de George Baker. *OCTOBER 110, Fall 2004*, pp. 80–106. © 2004 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

aesthetics” as a label to frame a certain practice. I cannot use it as an “-ism” very simply because **I don’t accept it as a term to describe a set of practices including my own.** What is new and crucial, the shift that Bourriaud captured—it has to do with economies. In the 1960s, it was important for artists to deal with the product and the object. Perhaps then, you can speak of modes of production and along with the product you analyze the factory as well, the production line, the process. But today this former economy of industrial products has shifted to an economy of service. Human relations are directly involved in such an economy. The downfall of industrial economies and objects, the rise of a service economy, the new importance of entertainment—within this nexus, the idea of relations, of inter-human relations, co-habitation, and social context become crucial.

*GB:* It is a pity that Bourriaud’s account does not analyze that social nexus in the precise way that you just did, however.

*PH:* Whether we agree or not with Nicolas’s groupings of artists, the importance of relationality in the last decade of cultural practice is undeniable.

*GB:* Do you want to specify what it is that this group might share?

*PH:* Sure, we could do that, but you might find it arbitrary. And then you would say, basically, we are just talking about a group of friends—but a group that understands their differences, which allows them to escape from the strictures of a monomaniacal practice.

*GB:* One could surely conclude that it is just about friendship. At times, the “sociality” discussed by recent critics and curators and artists seems to amount to little more than that, which is okay as far as it goes. I have nothing against having friends! But I want to know what artistic concerns might be shared.

*PH:* In a certain way, Nicolas’s book was like the production of a new scenario, in the manner I discuss this in my own practice. His book and his words provided the linkage between various artists and people. For if you really focus on the idea of human interrelation in art practice, this was really the primary concern of Rirkrit.”<sup>222</sup>

En esa construcción de un nuevo escenario como proyecto artístico en el que las relaciones artísticas y no artísticas no sean descritas ni restringidas por la consecución visible, presencial o significativa (Kosuth –una y tres sillas–) de un objeto o sistema referencial, en tanto imagen o representación empleados simbólicamente como frontera a lo infinitamente aplazado en el Sentido, siendo así reasimilables como instanciamiento, siempre figurativo y por ende traficable como producto plegado y transferible por el engranaje del capitalismo cultural; entra en juego una nueva dialéctica de la negatividad que precisamente niega el orden habitual de las relaciones y su visión estética –ambas como productoras de un Sentido utilizado por la imposibilidad de alcance revolucionario, prácticas que cumplen el paradigma y encierran el avance a la posibilidad–. La nueva dialéctica no niega ni la posibilidad (de interpretación completa) del Sentido ni la del Sin-sentido, actúa imbricadamente en el movimiento de una operatividad (simbólica) a una correlación con lo no ejercitativo (antropológicamente), permitiendo que sea la lo Real lo que produzca, coparticipe y co-presente a la representación.

---

<sup>222</sup> Huyghe, Pierre. Entrevista de George Baker. *OCTOBER 110, Fall 2004*, pp. 80–106. © 2004 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

Para ello es necesario emplear las mismas herramientas (antropocéntricas) de bloqueo del Sentido: la discontinuidad configurativa en la representación, la interpretación lingüística, estética y artística, el desarrollo en el campo expandido del significado, la Red, la publicabilidad, la investigación, el discurso y su aplicación procesual, académica, docente y narrativa; moviéndolas desde su función explicativa y demostrativa, desde la imposibilidad prescrita, a otro escenario en el que lo Sin-sentido favorezca la redistribución de aquellas herramientas, neutralizándolas, verificando su límite de significado, para generar una relación con lo Real en que nuestras narrativas sedimentadas adquieran otra posibilidad de posición, no como signo fijo, sino fuerza cuya expansibilidad por el Sentido y lo Sin-sentido transforme el significado en posibilidad de vida, que el significado sea equivalente a las condiciones de la vida, a su naturaleza y no al dictado configurativo.

Este es uno de los derroteros de la discontinuidad artística que anticipan Aconcci, Mucha, Tiravanija, Gillick, Parreno o Huyghe (entre otros...). Poder decir o silenciar, ejercitar y proyectar las cosas con la libertad taxativa de las mismas cosas, con su realidad no discursiva ni reprogramable. No consiste en otra nueva pontificación, sino en el contacto mismo con lo Real sin que esta realidad se encuentre predefinida y vehiculada, poder experimentarla desde su desconocimiento, des-indicativamente, y ver desde ahí que nos presenta.

No es, como señalaba Dan Cameron, –una investigación solipsista o un intento holístico sino más bien para afirmar la existencia de un mundo tangible, complejo, que existe más allá de los límites de la galería de arte–, no animista ni estéticamente relacional como indica Chus Martínez, sino que trata de desactivar *-that transcendental principle that rules the modern conception of the individual, that defines the political as an unambiguous text marked by intention of meaning and able to produce and reproduce a very definite sense of empathy-* para averiguar *-the possibility of a non-deliberate system or discipline at the core of the deliberate ones-*.



Andrés Jaque. –Phantom. Mies as Rendered Society– Fundación Mies van der Rohe de Barcelona. 2012

Del movimiento del objeto performativo al proyecto post-performativo, existen ejemplos del ensayo de estas prácticas en un entorno funcionalista como el de la arquitectura, que comienzan a replantearse los paradigmas de la función aplicativa del Sentido con lo Sin-sentido, como en el caso del arquitecto y artista Andrés Jaque que reformula el desplazamiento significativo de un objeto a-simbólico en el espacio simbólico:

“ La intervención de Jaque desvela al público un Pabellón Mies van der Rohe interpretado como construcción social basada en la participación de instituciones, tejidos productivos, tecnológicos y ciudadanos. Le ha llevado dos años de trabajo, y también de entrevistas al personal que trabaja en el centro, en limpieza, mantenimiento..., pero también a arquitectos que trabajaron en 1929 en la construcción del pabellón en Barcelona. En sus intervenciones, Jaque descubrió que las dos plantas que componen esta construcción ofrecen nociones arquitectónicas diferentes: la principal constituye su esencia y la del sótano lo ordinario, donde se ocultaba lo que enturbiaba. El arquitecto ha tratado en esta ocasión de unir ambas partes, demostrando que es la sociedad quien determina el uso y concepción de la arquitectura al margen de la idea original del autor. Andrés Jaque es autor de piezas como *Ikea Disobedients*, una instalación con mobiliario de la multinacional sueca montado sin seguir sus precisas instrucciones, que, desde julio, forma parte de los fondos del MOMA de Nueva York. Su último trabajo, *Phantom. Mies as Renderer Society*, ha conseguido romper la tranquilidad y el minimalismo que preside uno de los edificios más impactantes de Barcelona: el Pabellón Mies Van der Rohe. Jaque ha bajado a los sótanos de este edificio racionalista, icono del Movimiento Moderno, y ha subido a la primera planta todo lo

que ha ido acumulando desde el año 1986, fecha en la que fue reinaugurado. “Se trata de dar visibilidad al extenso entramado social y tecnológico que hace posible cada día la pervivencia del edificio. Es un trabajo casi etnológico”, asegura este joven arquitecto madrileño que ha empleado dos años en su trabajo de documentación para convertir estos objetos en la atracción de aquellos que lo visitan. La visibilidad de todo lo que no se ve a diario es real. El arquitecto ha colocado, como si fueran piezas de una exposición, cubos de fregar, mangueras, escaleras, máquinas industriales, botas de agua, guantes y un largo etcétera de objetos utilizados de forma cotidiana para limpiar. Pero también, restos de materiales que han sido arrinconados a lo largo de los años, como puertas rotas, mármol travertino del suelo y paredes, láminas de metacrilato del fondo del estanque o cortinas de terciopelo rojo comidas por el sol que han adquirido un color marrón. “Todos forman parte de la historia del edificio y ayudan a que se mantenga la imagen inalterable, pero han quedado en el mundo oscuro y frío del piso inferior”, explica Jaque.”<sup>223</sup>

Desde su estudio –Andrés Jaque Architects and the Office for Political Innovation–, Jaque invierte el movimiento post-simbólico de Reinhard Mucha infiriendo que sea lo Real y la cotidianeidad social no performativa los que reemplacen el Sentido artificial de la construcción de la experiencia espacio-funcional. Aquí es la realidad la que devuelve el objeto común a su visibilidad común, un giro a la transferencia de Mucha de aquél objeto al espacio de experiencia simbólica, que incide a su vez en la codificación de lo simbólico como otra de las funciones de lo arquitectónico; que puede ser derivada a otras formas de posibilidad en las que la arquitectura como forma cultural y los objetos dispositivos como signos de cultura se desestratifican, como señalaba Matta-Clark, desde sus niveles y jerarquías a otra interrelación en la que habiendo sido neutralizadas tanto la función simbólico-representacional del espacio y del lugar artístico, como los movimientos de categorización e intercambio del sentido de un objeto, podamos introducirnos en una nueva interdisciplinariedad desenfundada de las lógicas performativas pre impuestas a las prácticas desde lo simbólico, una imposición que funciona liza el intercambio de experiencias de subjetividad y acota el sentido de la vida al de funcionamiento y producción: material, simbólica y económica (e incluso al de postproducción, para que el movimiento de interconectividad y del usuario como productor de contenidos 2.0 sean economizables y localizables.

Pierre Huyghe señala el movimiento del objeto (artístico) en una cadena dinámica entre *formatos*, considerando las disciplinas performativas en una nueva topología desde sus singularidades hasta su equivalencia (Sentido y neutralidad), para ser transformadas como posibilidad de “Open present”, de escenario abierto en el que se traduce y traslada una experiencia desde cada instancia sin representarla, de modo que cada formato y cada situación permanezcan en su singularidad al mismo

---

<sup>223</sup> Publicado en el magazine El Cultural. Artículo de PAULA ACHIAGA | Publicado el 13/12/2012

tiempo que sean equivalentes, que el Sentido articulado presente la particularidad de cada disposición, pero de forma en que puedan ser equiparables a aquello que no corresponde a cada Sentido:

*PH:* I am interested in an object that is in fact a dynamic chain that passes through different formats. I am interested in a movement.

*GB:* You mean that you are trying to create a chain of connections between these fields? Between art and architecture and cinema. . . ?

*PH:* No, I don't care about that at all. I am not saying that everything is equal. I am not echoing that sentiment from the early 1990s that you can just abandon specificity and say, okay, now I am acting as an architect, now I am a designer, and so on. I believe each field is absolutely different and singular, and what in fact is interesting about each is its difference. I am more interested in what we can call topological systems.

*GB:* Why are you interested in this idea, in this activity? It has become a working method—for you, for Parreno, for others too.

*PH:* In a way, it is rather structuralist.

It is the fold of a situation. It's a way to translate an experience without representing it. The experience will be equivalent and still it will be different. I am interested in fields which at the given point of my own practice are actively shaping behaviors. And I am also interested in those fields that are part of what we call "entertainment," basically. So I would add television to your list of course too. I mean, think of a Frank Gehry building. I don't know what you call such a practice. Sure, it's architecture, but. . . . It is also entertainment. There is a friction and a transformation now in these fields. So when I work with an architect, like François Roche, he is aware of this transformation, and the work is very different. We exchange ideas that are not primarily specific to our own practice.

*GB:* What have you done with Roche?

*PH:* What have we actually built? Nothing. But as happens in architecture, we have completed two proposals for architectural competitions, and we are thinking about a project for a community center for Streamside Knolls. My first encounters with Roche centered on an investigation of the practice of building housing developments in Italy, which led to the work *Chantier permanent* (1993).

*GB:* Permanent construction site.

*PH:* Exactly. It does have the smell of Cage about it, doesn't it? But I didn't set out to make a work about my own working procedures. The project revolves around the ideas of planning and scenario, ideas that were becoming important to artists with whom I have been associated. Planning, for example, has been taken up as a model by Liam Gillick and developed in a much more theoretical way. (...) *Chantier permanent* focuses upon the negotiation between the necessary and the contingent in architecture. It looked closely at a type of vernacular architecture that was left purposefully open to a future potential. Actually, it is about the present. It concerns the establishment of what we can call an "open present." One responsive to any and all incidents that may occur. These houses were forms that were created as platforms, ready to be activated. It was in fact less about planning, less about what Gillick has been interested in, than about scenario. The instability of the situation creates a permanent transitory state. The houses are a form of construction done without an architect, but more than that, they represent an open scenario, a form of potentiality, of possibility."<sup>224</sup>

---

<sup>224</sup> Huyghe, Pierre. Entrevista de George Baker. *OCTOBER 110, Fall 2004*, pp. 80–106. © 2004 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.



Pierre Huyghe with François Roche. *Chantier permanent*. 1993. Photo: Pierre Huyghe.

El enclave de la discontinuidad entre lo Necesario y lo Contingente, en esa intermediación interdisciplinar y transdisciplinar, nos retrae a la relación entre Caos y Entropía que Manuel Cirauqui recordaba desde Tiravanija. El paralelismo entre necesario, entropía y continuidad, con los de contingencia, caos y discontinuidad; implica aquí al orden hegemónico que instaura la función y el ordenamiento necesario, desde el Sentido como lo simbólico y divino, es decir, inalcanzable e indeseable, y funcionalista como absoluto coherente que mantiene la unidad al margen de posibilidades de corte o delimitaciones que pudieran introducir un acceso cierto a lo Real, a lo mudable, discontinuo y terrenal:

“ El concepto opuesto a contingente, y pensado siempre junto a él, es desde Aristóteles la noción de necesario: necesario es, precisamente, lo que no puede ser de otra manera. Como muchas otras parejas conceptuales de construcción dicotómica –es decir, mutuamente excluyentes y que no permiten una tercera posibilidad intermedia–, ... La gran importancia atribuida a esa oposición conceptual hasta bien entrado el S. XIX se basa en espacial en que la línea de separación trazada en virtud de ella está destinada a distinguir el reino de lo divino –el de la necesidad– de la esfera de lo terrenal, en la que muchas cosas podrían ser distintas de lo que son, es decir, en la que hay muchas cosas mudables... La necesidad garantiza también algo que se ve amenazado por la contingencia, es decir, la idea de un –todo coherente que se mantiene como unidad al margen de los posibles cortes y delimitaciones que se le pueden aplicar–. Con esa paradoja conceptual entra en juego otra que, por lo que respecta a la historiografía y a la

filosofía de la historia, está en estrecha relación con la casualidad y necesidad: la de continuidad y discontinuidad.”<sup>225</sup>

La discontinuidad que plantea Huyghe en ese escenario abierto como nueva topología, replantea en definitiva la dialéctica negativa tradicional, que niega la posibilidad de acceso a un Sentido infinitamente aplazado al introducir una nueva dialéctica entre el Sentido particular de cada objeto o disciplina (emisores de sus respectivas discontinuidades configurativas) y sus aspiraciones respectivas de Sentido simbólico; con la desocupación de ese vacío históricamente llenado por lo simbólico; advirtiéndolo ahora como llano intervalo, como discontinuidad natural e inercial, en la que el Sin-sentido que realmente lo ocupa pueda finalmente inferirse como Real y comenzar una nueva forma de realización de posibilidad, la coparticipación discontinua con el Sin-sentido que nos haga copresenciales en lo terrenal, que nos dé la virtud de mudar nuestro deseo ya que somos existencialmente mudables.

La dialéctica negativa adorniana, –la no afirmación de la identidad entre razón y realidad, entre sujeto y objeto, entre éste y su concepto, ya que afirmar la identidad equivale a anular las diferencias, reducir la multiplicidad a la unidad, lo dado particular y concreto al pensamiento, para así poder dominarlo–, se restablece sin articular esta vez desde el lenguaje su imposibilidad interpretativa al Sentido como otro condicionante inevitable que a su vez sea el restituto de una dialéctica funcional entre Sentido y Sin-sentido, que empodere al Sentido privilegiada y antropológicamente. Cualquier lenguaje y cualquier objeto son intercambiables, desde su especificidad y realidad, cuando se presenta la – equivalencia de la distinción entre el Sentido de los unos con el no-sentido de los otros. Una postperformatividad al lenguaje y a las cosas en la que para ser entrelazables han de presentarse *neutralmente desde sus diferencias*, sin pronunciar performativamente la discontinuidad configurativa del lenguaje hacia los otros; y esto ha de ocurrir en un nuevo escenario topológico cuyo proyecto es el de la discontinuidad entre el lenguaje, las disciplinas y los objetos con su posición en y con lo Real. La discontinuidad artística que mueve a aquellos, desde su Sentido, a la copresencia natural con lo Sinsentido.

---

<sup>225</sup> Daniel, Ute. Kompendium kulturgeschichte, Theorien, Praxis, Schlüsselwörter. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2001. P. 385





Dan Graham, *Pavilion For Showing Rock Videos/Films (Design I)*, 2012.

### **Dan Graham**

*I needed a public social space, a space that would be quasi-functional.*

El movimiento del espacio expositivo como formato funcional de lo simbólico al escenario postperformativo en el que lo social interviene desde su diferencia no racionalista sino vivencial, desde la dialéctica negativa que señala la no identidad entre el lenguaje performativo y la experiencia asimbólica, que abre la operatividad del formato, [predefinido en: –espacio (institución, arquitectura, contenidos, elementos), –tiempo (duración de la experiencia expositiva y contemplativa, indicación a las obras de ese tiempo como marco en el que articulan sus respectivas duraciones y transiciones) y –modo (función y representación del intercambio simbólico, sistema estructuralista de legitimación cultural y establecimiento de la cadena unitaria de códigos, el lugar como Significante / Signo productor de subjetividad.)] a un despliegue en el que la obra, el lugar y su celebración no sean el transformador maquinal-performativo de la realidad, en el que dicha performatividad está orientada a reproducir lo inaccesible al Sentido, una institucionalización del lo artístico que es en definitiva una dialéctica positiva que identifica arte y realidad como estructuras de producción; Sino el nuevo escenario en el que lo performativo actúe en equivalencia a lo no performativo, que la producción del Sentido amplíe realmente su posibilidad performativa para transformar la maquinaria que domina lo



Dan Graham. "Cafe Bravo". Kunst Werke KW Berlín. Institute fo Contemporary Art.1990.

real –mediante la unidad funcional de todo aquello que es diferente– al presentarse y abrirse a lo Sin-sentido, a la realidad múltiple.

Cuando Graham habla de un espacio cuasi-funcional, en lo social y en lo público, alude a esa discontinuidad entre el lugar como espacio físico, arquitectónico, visual experiencial y formato del acto simbólico manipulable y reciclable, con el curso de una realidad cotidiana. (analizaremos la intermediación del lenguaje tecnológico, los movimientos de piezas de Godard y su corte narrativo en la realidad, o el signo cultural del Rock como religión a una nueva condición visual en la obra de Graham.

El lugar arquitectónico que Graham genera contrae siempre toda la carga simbólica de su anterior producción artística: su análisis de la visualización y relación en el espaciamento con la codificación de las formas como signos culturales y la performatividad posible de un escenario cuando se perciban y sean transformables sus disposiciones y practicabilidades. Esta forma y experiencialidad arquitectónica, derivada como objeto artístico performativo, la gira a su vez rederivando la función simbólica adquirida y su posibilidad performativa delimitada como objeto en transición por lo simbólico enmarcado en un acotamiento funcional, al devolver tal objeto con su historiografía al espacio-tiempo real. La experiencia común en el –Café Bravo– de Berlín, diseño enmarcado a su vez dentro del patio del Instituto de Arte Contemporáneo KW, es decir, dentro del arte pero en la calle,



Karriere Bar, Copenhagen 2007. Jeppe Hein, Olafur Eliasson, Mauricio Cattelan, Carsten Höller, Ernesto Neto, Tomas Saraceno, Rirkrit Tiravanija. (Intervención de artistas: Franz Ackerman, Monica Bonvicini, Ceal Floyer, Dan Graham, Douglas Gordon, Tino Sehgal, entre otros). [www.karrierebar.com/](http://www.karrierebar.com/)

siendo sistema artístico pero ante la vida, utilizable por la gente; hace equivalentes su condición simbólica y su servicio hostelero, para que siendo distintas y transparentemente observables puedan ser disfrutadas al tiempo.

Son varios los ejemplos de establecimientos ideados, gestionados, e intervenidos por los propios artistas llevando la práctica performativa del arte al espacio social, desde el Food Restaurant de Matta-Clarck (NY) al Karriere Bar en Copenhagen en el que la asociación comercial de reconocidos artistas contemporáneos con la intervención y representación de otros autores con quienes comparten el desplazamiento de la función diseñática del arte como objeto a una performatividad en que la interacción con el público como consumidor, perceptor individual y colectivo, traspasa la dinámica de escultura pública a una relación práctica en la realidad lógica, donde la interactividad es sensible y comensal...; nos sitúa ante el consumo del hecho artístico como situación postconstructiva. El arte no como transformador de lo Real sino a su servicio, entendiéndolo en este caso que el consumo cultural de este tiempo emplaza al menos a una de las funciones del arte como entretenimiento.

En 2007, cuando comisarié el taller /workshop –Visual Appointments–, en la Fundación Bilbao Arte

(Jeppe Hein, Isabell Heimerdinger, Democracia, Juan Pérez Agirregoikoa, Peio Irazu), con conferencias de los artistas abiertas al público, planteé en mis conversaciones con Jeppe Hein la función del arte público y de la intervención del artista en el espacio y contexto social. Hein me mostró el proyecto Karriere como una relación entre autores que ante todo pretenden autogestionarse, probar ciertas cualidades interrelacionales de sus obras en un espacio funcional no sometido al protocolario expositivo de la institución o de la galería, ni a la manifestación de significación simbólica en el espacio urbano o en vías accesorias en que se instala lo monumental cual tótem iconicista en que lo simbólico marca y determina cierto tráfico, direccional, representativo y sociopolítico, con la obra como signo y emblema del poder en su instalación cultural.

Lo que entra aquí en cuestión es precisamente nuestro compromiso crítico cuando una pieza de arte se desplaza con lo simbólico a una condición de –evento artístico–.

Cuando autores significados en el panorama internacional del arte y económicamente legitimados, sin necesidad de instrumentalizar su trabajo o servirlos a la diatriba situacionista, deciden tomar parte en un proyecto que al mismo tiempo problematiza su intervención en el sistema de capitalismo cultural; asistimos tanto a la contradicción de la producción simbólica como objeto de consumo y plusvalía, aún fuera del canal de producción simbólica como objeto de consumo y plusvalía, aún fuera del canal intermediador y promediador de la institución, como a la paradoja de reclamación al arte de su estatus de performatividad, de que prevalezca en la intersección no banal de lo material e inmaterial precisamente cuando produce el movimiento del objeto arte al espacio común.

Sería decir que cuando una pieza de arte cumple una función ornamental en su uso decorativo, figurativo o estructural, bien sea en el espacio doméstico o en su configuración como diseño, tanto industrial, gráfico, tecnológico, cósmico, mobiliario o escenográfico, como si es en diseño arquitectónico o de paisaje, artísticamente proyectual o por encargo; y replantea su aplicabilidad funcional o utilitaria, narrativa, informacional, comunicativa, vivencial, experiencial, relacional o llanamente contemplativa..., ha de trascender tanto su entidad paradigmática de obra de arte como su asimilación instrumental, tanto por la estructura hegemónica de inscripción cultural cuanto por los usos adquiridos por la sociedad de consumo material e inmaterial.

Lo que en definitiva se observa desde la comunidad artística y se vigila desde una posición crítica es lo que realmente puede aportar ese movimiento de postperformatividad y qué averigua el proyecto artístico más allá de la reevaluación sistemática del arte y de la reformulación del intercambio simbólico, sensible y conceptual con el espectador y lo público.

Cuando el artista dispone su obra en la esfera de lo social, su intención privada entra en juego con los intereses de la comunidad y la construcción cultural, ligados lógicamente a valores económicos, políticos y sociológicos que no pueden ser soslayables.

La investigación artística, en este caso, se centra por lo tanto en comprobar si –de la discontinuidad configurativa 1: de la composición del objeto como diseño y su interpretación cultural por el público receptor, así como de su interlocución postsimbólica, interviniendo la discontinuidad entre su valor artístico diferencial y el significado que transfiere al uso y consumo cotidiano; –y si de la discontinuidad configurativa 2: de la estrategia artística de postperformatividad

del objeto arte y su discontinuidad con las estrategias dominantes de asimilación reactiva (post-empoderamiento) de la disfunción simbólica, para preservar la legitimación instrumental de las directrices culturales del capitalismo inmaterial.

Se produce mediante la discontinuidad artística un intervalo en el Sentido para que lo Sin-sentido, más allá del uso material o de la traducción simbólica de lo nouménico, muestre un factor desconocido, tanto a la redistribución estructuralista y asignataria del orden cultural, cuanto a la posibilidad del proyecto artístico de averiguar otros mecanismos de performatividad fuera del lenguaje y que infiriendo en su condición simbólica, sensible y representacional lo dispongan a un nuevo aprendizaje. A otra forma de aprehensión en que lo coparticipativo no provenga de lo cultural. Es decir, verificar qué nos presenta lo Sin-sentido en el intervalo discontinuo presentado (o exento) al Sentido.

Los movimientos del objeto arte, desde la dialéctica negativa, que en diferentes grados manifiestan la no identificación entre lo simbólico y lo Real, justamente en cuanto lo performativo toca la realidad, son prácticas habituales en artistas como Olafur Eliasson, Mauricio Cattelan, Carsten Höller, Ernesto Neto, Tomas Saraceno, Rirkrit Tiravanija, Monica Bonvicini, Ceal Floyer, Douglas Gordon, Tino Sehgal o Dan Graham.

El desarrollo de la perceptividad y performatividad entre el lenguaje óptico, lo artificial, industrial y tecnológico con la naturaleza y la posibilidad de relación post-antropológica entre el significado y lo óntico (Eliasson, Saraceno, Höller), El movimiento post-readymedial entre la realidad facultativa y lo simbólico del Arte con la proyectualidad no significativa (Floyer, Cattelan), la arquitectura corporal y la interacción física y visual en el espacio-tiempo-modo entre el espectador, la forma y la realidad, mediable y no mediable (Neto, Graham), el género, la cultura visual, lo mediático, la premeditación pre-formativa, la intención y la descripción en discontinuidad configurativa a la interpretación (Bonvicini, Gordon) y las situaciones construidas de lo relacional a lo postperformativo, de la coreografía del movimiento artístico a la literalidad de lo Real (Tiravanija, Sehgal); copresentan el objeto arte desde lo particular de cada disciplina a la incisión de una realidad que en algún tiempo y en diferentes modos de coparticipación suspende el Sentido.



Felix González-Torres. "Untitled" (Portrait of the Stillpasses), 1991 Installed in the home of Kern and Andy Stillpass.

Felix González-Torres / Tino Sehgal – Carol Bove.

### **Heterotopía / El movimiento del objeto artístico al proyecto.**

#### **Objetos específicos sin forma específica. El objeto arte (objeto artístico y objeto estético).**

Del concepto de heterotopía de M. Foucault, (introducido en el apartado I.1.1.c) como —lugares (tiempo) sin condiciones hegemónicas, espacios de otredad que no están ni aquí ni allí, que son simultáneamente físicos y mentales; a la aplicación de este concepto por Nancy Spector – desarrollando la definición de Giuliana Bruno ("Bodily Architectures, *Assemblages* 1992) en el que compara el espacio heterotópico con la visión cinematográfica–, para definir cómo Felix González-Torres introduce la temporalidad en el espacio. La heterotopía designa diferentes lugares o campos confluyentes en uno solo. Áreas del pensamiento o bien lugares específicos que confluyen.— Las obras de González-Torres representan la heterotopía en diversas formas que proviniendo desde un objeto o campo específico confluyen en instalaciones o entregables sin forma específica: –El movimiento de un objeto común, fabricado en serie (bombillas) o un dulce cotidiano (caramelos),

a una posición escultórica, en tanto se los dispone o se les otorga una forma y función espacial y experiencial alternativa no predefinida en el uso común del objeto, y a una situación escultural, en cuanto dicha forma pierde su concreción figurativa al expandirse en una cadena discontinua desarrollada por todos los espectadores que toman un caramelo o una fotocopia del apilamiento temporal o de la instalación performativa, disgregándolos en la discontinuidad misma del tiempo, del espacio y de la intermediación, reflejando en el acto real la discontinuidad configurativa de cada elemento como componente de un relato que se distribuye para completar su narración, donde la interpretación de cada parte, cada signo y cada forma simbólica se fragmentariza, separándose en cada experiencia unitaria (cada caramelo o papel offset) e individualizada (cada asistente a la exposición que interactúa con la pieza) del significado estático y del objeto o sitio específicos. La transferencia múltiple de la obra, –tanto conceptual, hacia el Sentido al que se abre (cada signo dado es una exclamación de subjetividad extensible, infinitamente aplazable), como material, desvaneciendo la copia original en una edición innumerable que se entrega a su vez al espectador como completador final y receptor activo, *el regalo* objetivo y a la vez subliminal de la obra de arte–. –El desplazamiento de la imagen fotográfica a los soportes iconoclastas de la publicidad, paneles y vallas de propaganda en los que una imagen privada y personal, que representa siempre una instantánea *naturalista*, se hace pública; el lenguaje visual reproducible (de lo aurático del arte al aura de lo público) y la discontinuidad del significado original en función de cada contexto diferente en que se instale, tanto topológica y discursivamente como heterotópicamente, pues es en el espacio único de la visión del espectador viandante donde confluyen el tiempo de la visualización con el momento transitorio del día, el giro al soporte comunicativo y su funcionalidad, justamente en el lugar y ámbito en que esta otra comunicación simbólica (la artística) cambia y fluye, llevándose cada persona su particular significado, plenamente transitivo; construyendo la obra de forma permeable a la interpretación más extensa, el movimiento heterotópico de un objeto artístico a un proyecto en la vida corriente.

–La redistribución de relojes idénticos en parejas que “dan” la misma hora al mismo tiempo, una sincronía de “perfectos amantes” como titula la obra, un deseo simbólico de unir en continuidad aquello que es naturalmente discontinuo (el tiempo que la maquinaria de los signos procura homogeneizar); alegoriza la unión real, el vínculo sensible y afectivo y la mismidad de género en las relaciones y parejas homosexuales.

El doble sentido y contrasentido de las ideas de perfección y de igualdad con sus contrarias, las de anómalo o erróneo y con la de diferente. O de la noción de “sintonía” (empleando este término con su carga adjetiva y funcionalista) en la contraposición de lo único y lo auténtico (la obra original y aurática) en su paralelismo con lo individual y lo personal. Llegando, mediante esos modos asentados en la comparativa de valores, a la secularización del orden simbólico con la lectura de la discontinuidad configurativa característica de la política y la moralidad histórica, conservadora, fóbica y reaccionaria.

En la instalación de Felix González-Torres. –“Untitled” (*Portrait of the Stillpasses*) 1991. Hogar de Kern y Andy Stillpass.–, inscribe en las cornisas de los tejados de la gran vivienda familiar una serie de

fechas correspondientes a ciertos grandes eventos de la Historia y su edificación memorialista, con otros incidentes políticamente señalados o aquellos acaecidos en la índole privada:

“ In Gonzalez-Torres’s work, the heterotopia is a conceptual terrain without a material geography. An abstract mapping of such conceptual zones can be glimpsed in his early series of date pieces, which, like the Sheridan Square billboard, are rectangular in format and are captioned with disjunctive historical incidents and private moments, each followed by the year of their occurrence: “ Alabama 1964 Safer Sex 1985 Disco Donuts 1979 Cardinal O’Connor 1987 Klaus Barbie 1944 Napalm 1972 C.O.D.” and “Patty Hearst 1975 Jaws 1975 Vietnam 1975 Watergate 1973 Bruce Lee 1973 Munich 1972 Waterbeds 1971 Jackie 1968.” Presented in arbitrary order, the events listed refuse narrative resolution and, thereby, coexist as a jumble of code words and sound bites. In their simultaneity, they disrupt linear syntax, undermining the very conventions of communication and, thus, lay the groundwork for a heterotopic environment. In these works, disconnected memories, disparate places, and diverse social phenomena are evoked with the rapidity of switching television channels: “Bitburg Cemetery 1985 Walkman 1979 Capetown 1985 Water-proof mascara 1971 Personal computer 1981 TLC.” Television itself, a technological window onto the world, is, of course, a heterotopic arena, in which the private domain is fused with a wide-ranging, multifarious social specularity. (...) Following a course in the spirit of Foucault’s heterotopia , it will contemplate Gonzalez-Torres art as a single space in which several conceivably incongruous sites and moments in time are juxtaposed, layered, and even fused, both heightening our understanding of contemporary culture and allowing us to perceive what, in a perfect world, it might eventually become.” <sup>226</sup>

Las distinciones entre acontecimiento histórico y suceso de elección libre e independiente, entre tiempo real y episódico, entre el signo político y el simbólico, o entre el momento de decisión, significado y sentido personal; son secuenciadas, desde sus mismas discontinuidades internas cuando se yuxtapone un rango temporal remarcado, distinguible y universal (global), con otro de carácter icónico, moda, pasajero o introspectivo en un sistema heterotópico que permite copresentarlos, y en el que la discontinuidad configurativa 1 propia de las fechas como lenguaje construido y lo que datan (significativamente), se desvela y evidencia hasta desarrollar la discontinuidad configurativa 2, la estrategia de desjerarquizar lo cultural y políticamente destacado, el hecho histórico y su cambiante lectura, situándolo en equivalencia con lo sociológicamente particular e incluso intrascendente, o de una importancia relativa que el artista desclasifica atendiendo y convalidando lo que para sí, ideológica y emocionalmente es, cuando no memorable, si recordable y reconocible.

Se trata de la propiedad de la agenda, el diseño libre y electivo de los datos y de la información mnemónica, la relación y perspectiva ante los hechos en el tiempo para disponer de un mayor control sobre qué se cronometra en la vida y cómo decidimos los significados de camino al Sentido,

---

<sup>226</sup> Spector, Nancy. Felix González-Torres. Salomón R. Guggenheim Museum, New York. 1995. P. 28,29.



ejercitarse previniendo el Alzheimer que, en diferentes discontinuidades configurativo-temporales, conviene e influye al relato histórico.

La discontinuidad lineal entre tiempo, espacio, forma y significado; nivelados en un escenario heterotópico en el que al darse la confluencia de aquellos, se comienza a liberar y superar la prescripción al Sentido. O en sus *–Word portraits–*, impresiones fotográficas en blanco y negro con fechas referentes a acontecimientos y sucesos diferentes que se equiparan, se neutralizan. Lo que Nancy Spector denomina *–Imageless photographs–*, fotografía en que la imagen se proscribe, siendo exiliada y remplazada por el lenguaje, evidenciando el código y revelando su función de index:

“As a system of visual signification, photography can be contemplated in semiotic terms and understood as part of a larger practice through which meaning is created and conveyed. Because of its mimetic capabilities –its ability to render a seeming likeness of the perceived world– photography operates in an iconic mode. That is, the photograph duplicates its subject and thus conceptually (re)presents its subject in the subject’s absence. On this understanding, the médium differs little from the figurative painting and sculpture that seek to simulate reality. But due to its particular technology, the photograph also functions as an indexical sign. The “indexical” was defined by American positivist philosopher Charles Saunders Peirce as a process of signification in which the signifier is bound to the referent by an explicit connection to the empirical world.

An “index” is, thus, the physical mark or trace of a certain entity or event, which, in turn, becomes the sign for that entity or event. As a linguistic sign, the index works to situate an otherwise general discourse in relation to a specific space and time. Personal pronouns, proper names, and linguistic shifters such as “this,” “that,” and “which” serve to ground meaning by providing indexical assistance. As a visual sign, the index can take many forms: physical traces, cast shadows, medical symptoms, and a pointing finger, to name a few examples. In the case of photography, the trace of the visible world is physically imprinted by light as it is reflected onto a prepared surface. Thus, we may say that the photograph signifies through an indexical relationship to its referent; it is a *print* of an empirical object or event. What is indexical in photography is the method of production itself, “the principle of the *taking*” of the Picture, the interaction between light and chemicals on photosensitive paper. The image is a sign –an index– that directs attention to “what was, but no longer is”.

The concept of the index as a sign contingent on the empirical world –a world that can only be narrated in the past tense –reverberates throughout Gonzalez-Torres’s art.”<sup>227</sup>

Esta definición de Nancy Spector sobre el factor indexativo a la presencia luego ausente del sujeto fotográfico en las obras de González-Torres, nos remiten a la discontinuidad técnica de los medios de reproducción tecnológicos, a la discontinuidad configurativa de los formatos, recursos y metodologías disciplinares. González-Torres fracciona y desplaza el objeto artístico específico al escenario

---

<sup>227</sup> Spector, Nancy. Op. Cit. Págs. 111-113.

proyectual heterotópico para calibrar y corregir esas discontinuidades mecánicas, dinámicas y culturalmente interpretativas:

“Los fragmentos de un gran número de órdenes brillan por separado en la dimensión, sin ley ni geometría... (E)n un estado semejante, las cosas ‘se ponen’, se ‘colocan’, se ‘distribuyen’ en lugares tan diferentes entre sí que es imposible encontrar un lugar de residencia para ellas, definir un *common locus* bajo todas ellas... Las heterotopías son inquietantes, probablemente, porque de una forma secreta van minando el lenguaje”.

228

Aquí la discontinuidad configurativa del objeto representacional, copresentada, indexada, fragmentada y distribuida; comienza a plantear el movimiento de ese objeto desde la discontinuidad del lenguaje al Sentido, desapoderando signos y significados, hacia el intervalo discontinuo de lo Sin-sentido en lo artístico, en lo simbólico y en lo cultural.

De la dimensión heterotópica de González-Torres (espacio-proyecto de la copresencia disyuntiva de lo formal, lo político, lingüístico, preformativo y de lo relacional mediante los objetos derivados en fragmentos discontinuos de la performatividad entregables al espectador), avanzamos al movimiento de tal objeto y su post-especificidad a un proyecto en el que la exposición como formato y los mismos proyectos artísticos sean a su vez heterotópicos.

La retrospectiva itinerante de González-Torres: *–Specific Objects without Specific Form–* realizada entre 2010 y 2011 en los centros WIELS Contemporary Art Centre, Brussels (January to April 2010), Fondation Beyeler, Basel (May to August 2010), Museum Für Moderne Kunst, Frankfurt am Main (January to April 2011); fue comisariada por Elena Filipovic quién a su vez invitó a tres artistas: Dahn Vo, Carol Bove y Tino Sehgal, a que intervinieran en cada una de las sedes recomisariando y modificando la disposición expositiva inicial.

El planteamiento original de Elena Filipovic en relación a la obra:

“ *the oeuvre of an artist who put fragility, the passage of time, and the questioning of at the centre of his artwork* ”; *incide en el movimiento del objeto específico, en este caso de la exposición en sí como concepto y forma –“the idea of the exhibition as fixed and the retrospective as totalizing”–* <sup>229</sup>,

---

<sup>228</sup> Foucault, Michel. Of Other Spaces. *Diacritics* 16, n° 1 (1986). P. 24.

<sup>229</sup> Bowman, Matthew. Felix Gonzalez-Torres, *Specific Objects without Specific Form*, Fondation Beyeler. University of Essex/Colchester Institute. re-bus Issue 5 Summer 2010  
<http://www.essex.ac.uk/arthistory/rebus/PDFS/Issue%205/Bowman.pdf>



**Felix González-Torres. "Untitled" (America), 1994** (Instalación en la Paulsplatz, Frankfurt, 2011).

Specific Objects Without Specific Form". **Museum für Moderne Kunst** MMK. Frankfurt.

rederivando la visión y el sentido heterotópico de González-Torres a una secuencialidad progresiva, discontinua en el tiempo y en la articulación de objetos y situaciones, y transformable alternativamente por cada artista.

Además de la revisión de la acción y disposición comisarial –con y –en el arte, la intervención del comisario como autor, que en este caso se sitúa con la lógica del proceso heterotópico y la reactivación del Sentido de la obra en un proyecto que, en coherencia conceptual a la actitud performativa, proyecta la discontinuidad en diferentes ordenes, entre ellos la propia discontinuidad configurativa del discurso curatorial en el protocolo exhibicional. Lo que nos interesa aquí, es el movimiento múltiple y potencial del objeto arte como fuerza, desde la discontinuidad lineal que opera en los cambios técnicos, formales, temporales, contextuales y culturales en la itinerancia por la sedes, reinterpretando el concepto y definición del *–site-specific–*; a la visión del *tempo* y *modus* de lo que se denomina *Proyecto Artístico Contemporáneo*.

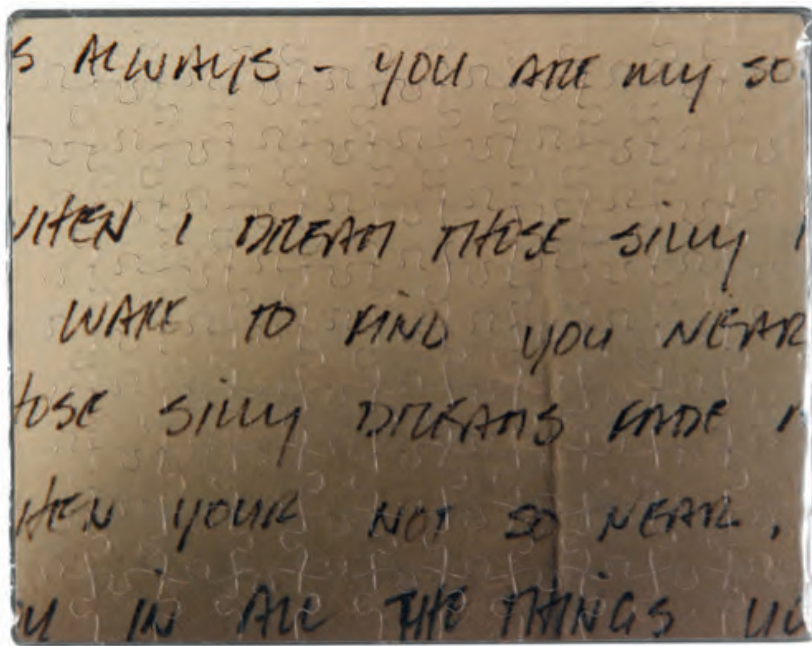
El cambio de visión de la exposición como formato predefinido y de la retrospectiva como módulo historiador y completista, se acerca desde aquí a una idea de proyecto artístico en el que su contemporaneidad ha de ser rearticulable en cada nueva temporalidad en que tal proyecto incida y se presente. La duración de una obra de arte en su discontinuidad atemporal, no solo a nivel de

formato lineal, pieza fija – duración establecida, tiempo de la exposición – experiencia discursiva; sino que más allá del tiempo historicista, prosiga evolucionando no-linealmente en el tiempo vital del arte, en el que no sólo se transmite la enseñanza de un autor y su proceso, concatenados a un tiempo limitado y estanco <sup>230</sup>, sino que cada proceso precedente se despliega nuevamente reactivándose y recomenzando en distinción con cada uno de los diferentes procesos y procedimientos, que situándolo desde su discontinuidad a un nuevo medio, lo posibiliten siempre como proyecto. La idea original del arte como proyecto vivo.

Se trata finalmente del movimiento desde la autonomía del arte y de la performatividad del objeto simbólico en la producción de Sentido –limitados por su discontinuidad configurativa en el mismo Sentido infinitamente aplazado y por los condicionantes de la transferencia de su performatividad a lo Real– a la soberanía del arte dispuesta en lo Real, donde es la realidad soberana quién incide en lo artístico, independiente ahora del tiempo o forma específicos y de la performatividad, contacto directo en intervalos entre arte soberano (Sentido infinito más allá de la performatividad crítica a los discursos) y soberanía plena e independiente de lo Sin-sentido (no insertado en la realidad como idea, lenguaje o visión, sino lo *Otro* en sí). De la especificidad del medio artístico a la discontinuidad no específica, en tanto coparticipan en ella el Sentido y lo Sin-sentido, del proyecto artístico en la propia discontinuidad de lo contemporáneo como presente, siempre e inmediatamente transformable.

---

<sup>230</sup> La importancia en la obra de F. González-Torres de la idea y realidad de la muerte, del autor y del deseo, de su obra y significado, asociados al fallecimiento de su pareja Ross, y posteriormente su propia muerte por el sida, que se anuncia en su trabajo.



*Untitled (Dream)*, 1991  
chromogenic print jigsaw puzzle in a sealed plastic sleeve.

La democratización del arte que planteara la obra de González-Torres, de las ideas de posesión, poética, fragilidad y cuestionamiento, y de la discontinuidad configurativa del lenguaje artístico y cultural –de la contraposición entre minimalismo, geometría y orden con la expresión simbólica, al lenguaje y su fragmentariedad en la distribución pública–, como forma o medio específico, hacia su interpretación y evolución inespecífica, en lo social y en la realidad; es resumida por los artistas Dahn Vo, Carol Bove y Tino Sehgal en el momento en que sus intervenciones con la obra del autor –y la disposición expositiva previa realizada por la comisaria de la muestra y los comisarios e historiadores respectivos en cada museo y ciudad–, les transfiere una opción democrática de participación en el proceso, de gestionar artísticamente y como ciudadanos del arte una obra heredada para actualizar su distribución pública en un presente contemporáneo.

De la toma de decisiones de estos tres artistas en un proceso post-curatorial en el que podían añadir y quitar obras de la selección antepuesta, modificar el orden de presentación de las piezas, cambiar la iluminación o las etiquetas (Dahn Vo cambió las etiquetas con los títulos de la exposición en Bruselas por placas de latón grabadas y dispuestas en paredes y suelo cuya función como pieza es reetiquetar la exposición, relativizar la norma formal del diseño de las cartelas expositivas, del nombramiento, normalmente impresas en Times New Roman al considerarse una tipografía neutral) e incidir mediante su lectura en la interpretación discontinua del discurso, proponiendo al público cada transformación como una relación potencialmente viva, en la que además de poder servirse de las obras y su fragmentariedad llevándose un póster o un caramelo individual disponibles en las piezas, podrían generar una opinión nueva en el curso de cada modificación, vehicular la discontinuidad del pensamiento popular y universal en el momento en que esa discontinuidad se evidencia claramente



Brass plaque with floorplan and work list by Danh Vo; installation view, "Felix Gonzalez-Torres: Specific Objects without Specific Form," installation by Danh Vo, Wiels, Brussels, 2010

ante ellos, para que puedan ser partícipes no solo del proceso de distribución simbólica o material sino de la conciencia de su juicio como ocasión, de su presencia como oportunidad para crear nuevas relaciones, no sólo simbólicas sino circunstanciales a una temporalidad que siendo posterior al autor corresponde ahora a otro presente en el que se les invita a activarse.

Tino Sehgal intervino en la mitad final del período expositivo en el Museum für Moderne Kunst MMK de Frankfurt, planteando una selección completamente diferente a la de los comisarios. De acuerdo a las ideas originales de circulación y distribución de la obra de González-Torres, cambiaba además la forma de cada pieza y su localización respectiva cada hora a lo largo de cada día, de modo que al concluir cada jornada se hubieran hecho visibles seis constelaciones diferentes entre las obras. Una



Félix González-Torres, *Untitled (For Stockholm)*, 1992/2011, Second presentation by Tino Sehgal

coreografía en la que el espectador, dependiendo de la duración de su visita, podría ser testigo de los distintos escenarios producidos con los diferentes cambios de situación. Sehgal toma el título de la exposición *Specific Objects without Specific Form* en su sentido más literal. “ This thought was taken to the extreme with Tino Sehgal’ s intervention in the second act, which functioned as both a re-reading and a eulogy. Sehgal invited a team of art students to reposition the works continually, thus creating ever-changing connections between them, in a careful choreography. The re-installation lasted for about six hours straight; a room was ‘finished only to be changed again. Even individual works were arranged in a new fashion. Who knew that the candy did not have to be set up in perfect geometric shapes but could also be simply poured out on the floor? The strings of light bulbs hanging from the ceiling in *Untitled (For Stockholm)* (1992) were lined up on the floor or around the edges of a room; once handled, some bulbs burnt out. The change in public response from the first act to the second act was spectacular. Silent and slightly reverential people – reading the guide, tentatively approaching works, whispering to one another – were replaced by actively engaged players, talking loudly to one another, to complete strangers and, inevitably, to the museum guards and Sehgal’s handlers. In a 1995 interview with Robert Storr, González-Torres addressed the topic of the guards, whom he also saw as his audience, and Sehgal brought this element back to life.”<sup>231</sup>

La permutabilidad del objeto y del hecho artístico en el instante en que se compone, la interpretación

---

<sup>231</sup> Coulson, Amanda. Publicado en Frieze Magazine. Web: <http://frieze-magazin.de/archiv/kritik/felix-gonzalez-torres/?lang=en>

cambiante y la visión única de cada espectador, tan discontinuas como el tiempo de su presencia, transformables con él y en su ausencia.

La situación construida como técnica en la que habitualmente trabaja Sehgal con el espectador, convierte aquí al objeto artístico en personaje, en actor de una trama museológica que se transmite al visitante. Los tiempos de relación entre aquellos personajes mudables y el observador intérprete, construyen una escena cuya narratividad no sólo es discontinua configurativamente (desde el orden *dis-taxonómico*), sino que va distribuyendo un relato en el que la discontinuidad artística cita momentáneamente al Sentido ante el intervalo no específico de lo Sin-sentido. Presencia (del espectador) co-partícipe al Sentido mutable y transitorio, y ausencia en lo Real, en su tiempo no configurativo, mientras las constelaciones prosiguen su formación discontinua. Lo que se piensa y se toma ante el proceso de la obra y la pérdida del Sentido en otra temporalidad correspondiente a lo Real. Una ausencia que en este caso no emplaza solamente al Sentido inaccesible, sino también a un Sin-sentido que *siendo* completamente ajeno al arte ha de ser tenido en cuenta.

*“ New York artist Carol Bove ‘uses objects, artifacts and images from the past to create elegant, enigmatic works that often take the form of sculptural assemblages. . . Bove is continually fascinated by the way the forms and ideas of art and culture can re-surface in different places and at different times. . . Bove can be seen as a kind of cultural archaeologist, rescuing objects and ideas and examining their survival in the contemporary world. If objects are imprinted with the particularities of the environment in which they were produced, how do they operate in our time? Can they only appear to us now as remnants, recollections or souvenirs? Are they reappearing now or did they never go away?’”* <sup>232</sup>

El proceso arqueológico que Carol Bove realiza con obras de arte del pasado, su iconografía y su re inserción en un tiempo contemporáneo en el que los significados perdidos se reactivan artísticamente de otra forma, y el ensamblaje de aquellas obras con objetos, artefactos e imágenes pertenecientes a tiempos no lineales; investigan la distorsión del espacio, el tiempo y el significado – ontológico y cultural– en el misterio y desconocimiento que dimanan las piezas cuya vida anterior está oculta y que entran en relación con elementos de origen natural y artificial, no meramente como metáfora dialéctica entre naturaleza y cultura, sino desde una percepción crono-topológica en la que el signo con significado anterior, y ahora inespecífico, examina su posible vida en el mundo actual al entrar en contacto con la materia y las entidades ópticas para plantear un orden alternativo de significados potenciales (prosignificados).

La distinción entre *–Hard Object–* (objeto duro, fijo o estable, pieza objetual, dispositivo *–hardware–* soporte físico) y *–Manifestation–* (manifestación: empleado en las obras con soporte efímero que son consumidas por el público *–alfombras de caramelos, pilas de posters no numerados–*); fue empleada por Carol Bove *–en su performatividad y post-performatividad–* en relación a la diferencia entre lo

---

<sup>232</sup> Powell, Chantal. Publicado en Web:  
<http://chantalpowell.wordpress.com/2010/01/05/the-illusion-of-an-original-idea/>



frágil e imperceptible en unas obras de González-Torres, con la fragmentación de lo rígido en otras, las imágenes culturalmente fijadas que el artista cuestionaba y que replantean la idea de objeto–fuerza de una obra de arte y la debilidad interpretativa.<sup>233</sup>

Carol Bove introduce en su co-participación e intervención en la tercera secuencia de la exposición retrospectiva en la Fondation Beyeler en Basel, una clase de operatividad basada en el “secreto”, en una información oculta que se mantiene en un nivel *privado* (entre artistas, y entre el autor y su obra, ajeno al público y a la crítica), ligada a la idea de maleabilidad en la obra de González-Torres, en el sentido no-fijo de su obra (mutable, entregable y de Sentido aplazado) y retomando la idea original de la mítica exposición de Felix González-Torres en la galería Andrea Rosen de NY en 1991 –Every Week There Is Something Different– en la que cada semana el artista producía un cambio expositivo o performático. Pero a su vez Bove insistía en que su intención como artista, con otro autor y otra obra, fuera no-discursiva (ni discursivable), no comisarial, no traducible. Un silencio sostenido que transita en el movimiento del hecho artístico cuando se plantea el sentido de la obra y que ante la pregunta del Sentido infinito con relación a lo Sin-sentido ha de efectuar el silencio, un acto artístico (y filosófico como indicaba Manuel Cirauqui en su respuesta a nuestra consulta en relación a éste tema) de operación en discontinuidad, de un proyecto que reforma las condiciones del significado abasteciéndose del signo sólo como posibilidad, no como una reinterpretación sino como otro acto en el que la obra se libere de sus premisas y entre en una relación no codificable y mutable con la realidad, que mude más allá de su condición de signo pues muda en el silencio profundo de lo Real. Bove trabajó en la configuración distributiva del Museo como espacio en el que unas instancias permanecen ocultas al espectador: las salas de conservación y restauración de obras de arte, los almacenes de embalaje y seguridad, etc., mientras otras salas próximas exhiben las obras de arte moderno y de arte contemporáneo a las que el espectador accede experiencialmente en su visita. Esta experiencia del espectador es fundamental en la obra de González-Torres dado que gran parte de sus piezas “nacen” en la exhibición –González-Torres no tenía estudio y creaba las obras para la propia exposición–, son ontológica y conceptualmente generadas en su momento expositivo ya que además de ser pensadas para su interacción y distribución, es decir, ser obras relacionales en un sentido tácito, pues sólo adquieren vida con el público; en varios casos su fisionomía está configurada y se forma en el museo (la cortina dorada que desvela un tránsito entre un espacio de arte y otro, lo que se presenta y se oculta al espectador, las cortinas –lover boy– situadas en ventanas de dos hojas, una abierta –que el aire exterior atraviesa agitando la cortina, y otra cerrada a una cortina estática–; que en cada museo han de cubrir el número de ventanas que haya específicamente en el espacio). Así, en una obra que se disemina entre el espectador y el museo Carol Bove replantea la posición curatorial invirtiendo el orden estructural de la distribución, pasando las obras situadas en la planta

---

<sup>233</sup> En relación a estos conceptos ver la conferencia de Elena Filipovic y Carol Bove en Art Salon, perteneciente a la Web de Art Basel con motivo de la exposición retrospectiva de Felix González-Torres en la Fondation Beyeler: [http://www.youtube.com/watch?v=mLjMoo6dV\\_g](http://www.youtube.com/watch?v=mLjMoo6dV_g)

superior a la inferior, intercambiando el aspecto monumental de unas obras con la situación de efimeridad de otras, alterando su asentamiento objetual y su visión como imagen, conectando los espacios ocultos del museo con los visibles.

El movimiento de estos objetos artísticos a un proyecto constelativo (cambio semanal de la exposición durante las 6 semanas de duración) que incide además en la configuración de lo museológico y lo replantea en discontinuidad; re-presenta en el espacio del presente el cambio –estético– mediante la transmutación visual, histórica e interpretativa, pero también acentúa el cambio del “gusto” (término no empleado en la terminología estética y artística contemporánea), la belleza de una obra que trasciende de una época a otra, reactivándose desde un letargo unas decisiones estéticas ya olvidadas o negadas. Una actualización de lo *retro* que sin embargo isola otros aspectos que permanecen dormidos en la obra que renace (unas reclamaciones políticas regresan a su vigencia mientras otros cuestionamientos quedan aletargados, una idea de consumo de la obra, que sigue siendo activa por su distribución material y simbólica, pero queda en cierto modo acomodada a la nostalgia, cuando ahora esta distribución se analiza en el espacio Red y el cambio de sistema de consumo acelera determinados paradigmas...).

En todo caso, la diseminabilidad de la obra de González-Torres es hoy crucial en la era de postproducción simbólica, el usuario convertido en productor telemático y el valor de una información conectado a su tráfico exponencial. Como decía el artista: *“La narrativa dominante no es estática. Cambia muy deprisa. Requiere de nuevos modos de contestación. Ahora mismo, tenemos una explosión de información, pero una implosión de conocimiento”*.

La disposición expositiva de la comisaria Elena Filipovic en la Fondation Bayeler conectó las obras de González-Torres con la colección permanente del museo: las instalaciones de bombillas de baja intensidad situadas ante el minimalismo y el expresionismo abstracto de los lienzos de Barnett Newman y Jackson Pollock, incidiendo la luminosidad en su ligereza con el claroscuro de lo pictórico, respetándose mutuamente en un control de luz. Los tacos de posters y fotocopias junto a Claude Monet y Gerard Richter, procurando la tensión del original único y la copia, de lo democratizable y lo artísticamente exclusivo. O las relaciones corporales, anatómicas, entre la cortina dorada que es atravesada por el público yendo de las obras de Picasso y Bacon a las de Giacometti.

Estas yuxtaposiciones características de la curaduría historiográfica plantean el contexto y recontextualización de una obra, mientras Bove incide en una práctica de sigilo, en un replanteamiento de la conexión y el intercambio de Sentido:

“ I would be happy if I could find a way to talk about the energetic qualities of an exhibition. That would be enough. The strategy of placing things and artworks in relation to each other and in relation to all of the structures and forces— visible and invisible, material and imagined, ideological, historical, etc., that comprise the exhibition context—this set of relationships between things resists objectification. It’s the “subtle body” of an exhibition. In part to show that, I’m planning to represent Gonzalez-Torres’s 1991 exhibition, “Every Week There Is Something Different,” which changed every week of its four-week run and will in Basel as well. I will try to faithfully reproduce the original exhibition, changing it every week and recreating the four original configurations of artworks. Because the larger project, this retrospective as a

whole, will take so many forms, there's no pressure to show a complete picture of his work, to represent a little bit of everything. (...)

Of course, it will be totally different from the original exhibition. Time-travel is impossible and besides, it's in a different place on earth. It will be a re-staging, with all of the interesting problems that that endeavor necessarily invites.

With it, I want to show how situation-responsive artworks perform with varying degrees of exertion. I try to do this by displaying both the recreation of "Every Week Is Something Different" and the storage area for the artworks that go into it. In the storage area, artworks will be present for the public but not yet "on exhibition"; they might lean against the wall or still be wrapped or in a storage crate. So, in one space, the artworks are performing while, in another, they are in a state of rest. It's a form of magic that a box of candy in one room can be transformed into a sculpture just by being unwrapped and laid on the floor in the next room. (...) The connection between the exhibition of Gonzalez-Torres's work I have planned and my own shows might not be immediately legible but, of course, there is one. With my own work, I try to use a light touch, to do as little as possible and invent as little as possible. I don't want to alter materials; I'd prefer to re-present them. I think about working into the field around objects rather than on the objects themselves. I'll approach exhibiting Gonzalez-Torres's work the same way: I want to make choices that don't call attention to themselves." <sup>234</sup>

La revisión post-performativa de Bove en cuanto a objeto específico sin forma específica y su representación, indica una de las cualidades del movimiento de un objeto artístico al proyecto contemporáneo. Al trabajar sin intervención en el objeto y su performatividad previa, inventando lo menos posible, haciendo elecciones que no llamen la atención por sí mismas sino que el objeto pueda permanecer en su origen, y trabajar en el campo alrededor del objeto, en la recepción pública, en la interrelación con fenómenos que anteriormente no estuvieran presentes o bien advertirlos ahora como objeto en sí, apriorístico, desde su logística como pieza predispuesta en un almacén visible –unos embalajes de caramelos o fotocopias que en ese estado preformativo son el signo que empleara el autor en su tiempo, pero son también el elemento neutral antes de su articulación performativa–; posibilita a la artista no alterar el material ni el significado, no intervenir desde el lenguaje o desde la recontextualización cultural, para disponer aquél mismo objeto al movimiento desde lo ontológico que le corresponde a una nueva relación con lo vital y lo óptico. Co-presentar aquél significado sobresimbolizado, sin alteración alguna, como signo específico en un campo de fuerzas no específico.

"Erik Wysocan: the shift that occurs when a found cultural artefact is reconfigured into 'sculpture', brought into the formal space of the museum or gallery and possibly, in some distant future, returned to a former life of non-art or as artefact?"

Carol Bove: 'Identifying the ideas as manifested and displayed is interesting. I think you're right; a sculpture's unfixed identity is a basic point of entry for me. I appreciate having to inhabit mutually exclusive

---

<sup>234</sup> Bove, Carol. Publicado en Kaleidoscope Issue 7. Milán. Italia. Web: <http://kaleidoscope-press.com/issue-contents/the-subtle-body-danh-vo-and-carol-bove-in-conversation-with-elena-filipovic/>

positions like that in art. For instance, an artwork can be repelling for its cheesiness and conservatism and at the same time its elegance will point to the possibility for some kind of heightened experience. (...) In considering that 'abduction', i.e. taking an object away from its regular life and bringing it to the gallery, I ask: 'What will the thing add to the exhibition context and what will the exhibition context add to the thing?' Sometimes the answer is that the exhibition context will destroy what's interesting about the thing – if that's the case, I try to enjoy it where I found it, outside of an art context. “<sup>235</sup>

La diferencia que plantea Bove, entre el desplazamiento del objeto artístico, retrospectivo, reactivador/conservativo e historiográfico, que realiza un curador, conservador o historiador, asentado en lo simbólico, con el –movimiento– que produce el artista, consiste hoy en visualizar el objeto artístico con toda su forma y discontinuidad configurativa (al tiempo y al significado) como potencial a un Sentido que en él y así mismo permanece infinitamente aplazado, y disponer su cualidad sensible y simbólica, junto a su instanciamiento ontológico, a una co-presencia y co-participación con lo rigurosamente real.

Un trabajo del artista que ha de producirse en un proyecto cuya temporalidad sea el presente de aquél objeto, indistinto al tiempo de la duración y del tránsito. El trabajo de atención del artista observa la discontinuidad del objeto y su diseminación simbólica trasladando la linealidad de su tiempo a una secuencia no-lineal, desmarcada de su contexto previo y sus significados acontecimientos, activándolo como herramienta performativa hacia la realidad en la comprobación de su funcionamiento y disfunción con lo Real. El tiempo en que el artista genera ese movimiento y posibilita una conexión con lo Real, post-performativa, es el intervalo discontinuo entre el Sentido y lo Sin-sentido, aquél re-presentado desde el objeto y sus condicionamientos y éste en su silencio lingüístico y discursivo.

La forma en que lo Sin-sentido contacte, afecte o module al objeto del Sentido nos presentará un nuevo panorama entre significados y no-significados, entre la inscripción cultural y hegemónica con la práctica proyectiva artística cuya observación es la posibilidad entre el símbolo y lo Real.

*GB: What do you mean by protocols of exhibition?*

*PH: There is one word which I can never translate into English and that word is instance. Lyotard used it in the sense that interests me in L'Instruction Païenne, where he speaks about les instances du récit. It refers to the momentum of a narrative. But you don't understand what the protocol of an exhibition is?*

*Broodthaers played with the protocol of exhibitions, the rules.*

*GB: The conventions? The display?*

*PH: Yes. Land art, Minimal art, Conceptual art—these artists were all involved in the reformulation of protocols of exhibition and representation.*<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> Wysocan, Eric – Bove, Carol. An Interview with Carol Bove. Metropolis M Magazine December 2011 / January 2012. Publicado en Web: <http://erikwysocan.com/bove-interview.pdf>

<sup>236</sup> Huyghe, Pierre – Baker, George. OCTOBER 110, Fall 2004, pp. 80–106. © 2004 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.



Txomin Badiola. GODVIBES / LO QUE EL SIGNO ESCONDE. PRIMER PROFORMA 2010 BADIOLA EUBA PREGO 30 EJERCICIOS 40 DIAS 8 HORAS AL DIA desarrollado en el MUSAC entre el 30 de Enero y 6 de Junio del 2010.

**Txomin Badiola, Jon Mikel Euba, Sergio Prego.**

**De la mala forma a la proforma.**

“ PROFORMA surgió en la búsqueda de un formato genérico de colaboración entre tres artistas Euba, Prego y yo mismo con una institución, **MUSAC**, como alternativa a la invitación de su director, Agustín Pérez Rubio, para la realización de tres exposiciones individuales coincidentes en el tiempo. Este proyecto comenzó a definirse, a lo largo del año 2009, a partir un calendario de reuniones semanales entre los tres artistas implicados así como, más esporádicamente, con la institución para desarrollar las bases de un proyecto común. El 30 de enero de 2010, cada artista inauguró en el **MUSAC** una propuesta expositiva que contenía las condiciones para un posterior desarrollo. Cada propuesta se presentó con un grado mayor o menor de definición en relación a su cristalización en obras definitivas. La práctica totalidad de las obras expuestas eran nuevas producciones planteadas ex profeso para el espacio expositivo del **MUSAC**. Además de los espacios dedicados a cada uno de los artistas, quedaron definidos dos dedicados al trabajo conjunto: el Estudio PROFORMA, un hinchable creado por Sergio Prego destinado a acoger toda la actividad no directamente accesible al público y el Módulo PROFORMA como expresión material, documental y comunicativa del proceso desarrollado.

El 8 de febrero, se inició una reclusión de los tres artistas en el museo junto a un grupo de 15 voluntarios (seleccionado en convocatoria pública tras la presentación del proyecto en las tres Facultades de Bellas Artes circundantes a León) para un encuentro de trabajo con un programa de treinta ejercicios para ser completados en cuarenta días. Esta

experiencia de trabajo artístico, individual y colectivo dentro de un dispositivo de exposición, tenía como objetivo la transformación, tanto de las personas implicadas como de las propias exposiciones.

Cada uno de nosotros, como directores del proyecto, abordó la realización de 10 ejercicios. Tanto el director de cada uno de ellos, como los otros 2 directores, así como la totalidad de los participantes, intervinieron en todos los ejercicios en la calidad que se decidía en cada caso. Además de los agentes citados, fue necesaria la presencia de agentes externos que personificaran la mirada y la participación desde el exterior: segmentos de audiencia convocados ad hoc, así como invitados que actuaron como testigos a los que les eran encomendadas tareas específicas reguladas desde el desarrollo de la actividad y siempre a través de papeles activos en la misma.

PROFORMA fue por tanto, básicamente una producción que funcionó en base a un programa de 30 ejercicios distribuidos en módulos horarios de 2 horas (ejercicios de 2, 4 o 6 horas). Los ejercicios consistieron en la realización de un acto productivo, es decir, de un momento generador de experiencia, de pensamiento o de cuerpos físicos. Estaban vinculados a obras en la exposición, respecto a las cuales representaban su posibilidad de desarrollo y transformación. El propósito de los mismos era hacer partícipes a otros, a través de la acción, de una experiencia normalmente privada. Cada ejercicio produjo unos resultados físicos o inmateriales que cada día eran objeto de consideración, tanto en cuanto a su análisis como experiencia o a su documentación y comunicación en un editorial o peer-review que integraba a los directores, a los voluntarios y, eventualmente, a cualquier otro agente externo invitado a participar teniendo una plasmación material en un espacio de la exposición denominado Módulo PROFORMA, así como en una página-web <http://primerproforma2010.org/> <sup>237</sup>

Con el pro-concepto de –mala forma– definido por Txomin Badiola a partir de Lyotard <sup>238</sup>, en su exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, MACBA, en el año 2002, que introduce este apartado final del –estado de la cuestión– entre la discontinuidad general y la discontinuidad artística, y que según el autor procuró “conseguir una estructura que me permitiera integrar en lo que hago absolutamente todas y cada una de las facetas de mi vida, desde los acontecimientos más cotidianos hasta mis perplejidades políticas e ideológicas, desde mis afectos hasta debates puramente meta-artísticos, desde mis deseos más íntimos a la crónica social. [...] esta

---

<sup>237</sup> Badiola, Txomin. Publicado en el blog del magazine NEO2. Web: <http://www.neo2.es/blog/2010/09/txomin-badiola/> 2010

<sup>238</sup> La figura se (des)articula en el espacio inconsciente de diferentes modos. Por un lado, «la figura-imagen» es la que se da a ver en el escenario onírico transgrediendo el «objeto», reconstruyendo la percepciones, desmontando el «contorno de la silueta»... Para poner un ejemplo, Lyotard remite a un dibujo de Picasso en el que una silueta de mujer, que debería deificar e indicar donde empieza y acaba su cuerpo, es sustituida por la «coexistencia de varios puntos de vista». Se ha pasado por tanto del espacio de la «realidad» al del imaginario inconsciente y erótico. Por otro lado, la «figura-forma» es la estructura de lo visible que no es vista. «Su relación con el espacio inconsciente viene dada por la transgresión de la *forma buena* (Gestalt)». La forma buena es la de la visión lacaniana, la de la perspectiva y la tradición geométrica euclidiana. «Esta forma es apolínea. Por el contrario, la figura-forma inconsciente, la forma en tanto que figural, sería una anti-forma buena, una “forma mala”. Podríamos considerarla dionisiaca, en tanto que energéticamente indiferente a la unificada total». Como ejemplo, Lyotard se refiere al «delirio báquico» de los gigantescos lienzos de mancha cromáticas de Pollock, sin figuras reconocibles, sin silueta, sin estructura ni ritmo, lo que «impide que el ojo se pose en parte alguna, que llegue a colocar ni por un instante su carga fanstamagórica en donde sea».

L. Silvestre, Federico. *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje*. Ediciones Universidad Salamanca 2013. P. 79. Citando a: Lyotard, Jean-François. *Discurso, Figura*. Ed. Gustavo Gili. 1979. Págs. 278-282.

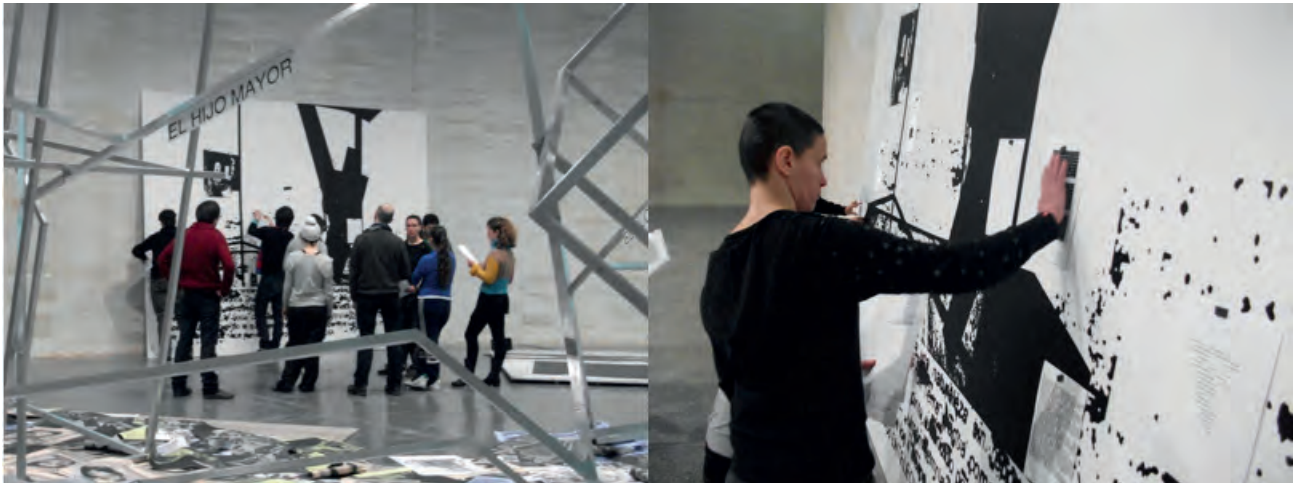
estructura será necesariamente una “mala forma”: una forma incompleta, defectuosa, carencial y al mismo tiempo exuberante y desbordada, y además incluirá necesariamente un elemento de narratividad aunque solo sea generado por el suceder de los fragmentos. Una narratividad que no se cierra sobre una historia, sino que fluye, creando un relato que al mismo tiempo es su propia negación y el síntoma de la radical falta de sentido que preside nuestra existencia”;

se manifestaba en el comienzo del presente siglo una estética de la negatividad que no sólo rechaza la identidad entre concepto y realidad, entre Sentido y Sin-sentido, sino que anticipa la no identidad



Txomin Badiola, Malas Formas, 2002.

entre el objeto artístico y el proyecto que no se completa ni expresa en la forma de aquél objeto. El desbordamiento del objeto artístico como naturaleza autónoma y de sus discontinuidades configurativas a la interpretación o a la estrategia hacia un Sentido que por infinitamente aplazado no lo concluye, viene a advertir finalmente el instanciamiento proformal del proyecto artístico contemporáneo. Una serie de estadios cuya discontinuidad radica en la susceptibilidad de cambio y transformación, una respuesta abiertamente negativa a la actitud completista de la deconstrucción tardomoderna, que se actualiza mediante la imbricación de signos de distinto orden, tanto cultural, político e historicista como popular: –“ El vídeo, el cine, la televisión, la fotografía, la fotonovela,



Txomin Badiola, primer PROFORMA 2010. MUSAC. **Ejercicio 5: Extractos (Entelequia).** Proceso del ejercicio.

el cómic y la música de consumo interactuaron directamente con las propuestas escultóricas, en un proceso de hibridación y fusión de lenguajes que se oponía a la autonomía artística moderna”<sup>239</sup>; en una secuencia temporal que fluye a través de la participación de múltiples agentes, bien artísticos, críticos, académicos, curatoriales o institucionales, así como asistentes, participantes en convocatorias a talleres y colaboradores en un contexto de afinidad cuya vinculación no formula una – estética relacional–<sup>240</sup> que se active desde sí como proformativa, una autonomía del hecho artístico que conforma una comunidad artística separada de lo social, sino que busca trascender la relación expectativa entre obra y público mediante una visión de la performatividad transmitida al observador como otro agente implicado en una estructura operativa no orientada por la relación episodal y sí en cambio por la actuación y participación en la generación de un trabajo, comunicación y conocimiento co-formativos.

La práctica con una serie de fuerzas que despliegan, desbordan y trascienden al objeto nuclear artístico, por su actual carácter multi-mediático, por su omnireferencialidad, por la pluralidad de signos y narrativas de un objeto fragmentario, disperso y discontinuo; conducen a aquella mala forma y a la autonomía del objeto arte a una afirmación de nuevos procedimientos que a su vez niegan los protocolos del formato como objetualización unitaria. El hecho artístico entendido como espacio,

---

<sup>239</sup> Publicado en –Malas Formas– Txomin Badiola. 2002. En pág Web: <http://www.macba.cat/es/expo-txomin-badiola>

<sup>240</sup> “*Proforma* surge cuando, ante la invitación de realizar tres exposiciones individuales en el MUSAC, los artistas Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego responden con un proyecto conjunto: una reclusión de cuarenta días en sus exposiciones junto a un grupo de quince voluntarios, trabajando expuestos a la mirada de los visitantes. El encuentro de trabajo siguió un programa de treinta ejercicios para ser completados en el tiempo indicado. El objetivo era la transformación del público implicado, así como de la propia exposición. *Proforma*, de esta manera, se planteaba examinando los límites del trabajo artístico, a modo de ejercicio pedagógico dentro de una exposición en continuo examen y transformación. Al mismo tiempo, *Proforma* se distanciaba de la banalidad de las poéticas relacionales y se mostraba como resultado de un proceso de ensayo y error inseparable de la herencia de la educación artística en instituciones como Arteleku.” –La exposición como proceso. En torno a Primer Proforma– Publicado en la Web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS: <http://www.museoreinasofia.es/actividades/exposicion-como-proceso> con motivo de la presentación del catálogo PRIMER PROFORMA.



tiempo, signos en comunicación, formas de lo incompleto, medios, actores y acción transformadora; intenta desacotar el significado de la lectura e interpretación monocanal que se produce e intercede en los escenarios unívocos de la estética como disposición autónoma, tanto en un sentido crítico, teórico y discursivo como en los dispositivos formales en que se representa:

–El formato de difusión expositiva, convenido a un horario y duración que enmarca la temporalidad del objeto arte en el orden funcional de la economía y de las lógicas de lo política y administrativamente cotidiano (“correcto”), restringiendo la experiencia a una distribución episódica, dado que la “visita” a lo expuesto reparte el tiempo de atención entre las secuencias de objetos y situaciones conformados en la composición y rankings de *emisión-audiencia*. Una jornada prediseñada y medida que deriva el *timing* de las obras, sus condiciones a través del recorrido y su secuencialidad en el contexto espacial temporal e historiográfico como forma referente. La visión diurna en los horarios de apertura de los espacios institucionales ( con la excepción del día en que ceremonialmente se celebra la –noche de los museos–...) y su relación con un funcionamiento discursivo, taxológica y ordenativamente uniformador, una globalidad de la práctica de experiencias que instaura lo común como conducta sublimadamente dirigida.

–El tiempo indicado a las obras expuestas, referido en las piezas audiovisuales cuya duración consta en las cartelas que las titulan, datan y citan la técnica de las mismas, pero que quedan a disposición de la atención distribuida del espectador que no suele completar como en otros espectáculos (el cine, el teatro, los conciertos, los desfiles de moda, la escenificación deportiva en directo) el visionado total de la instalación, minimizándose progresivamente la capacidad de los signos de articularse de acuerdo a su historia-experiencia-significado, una lectura internética cuya fragmentarización y dispersión del relato acentúa la discontinuidad configurativa de las interpretaciones.

La audiencia telemediática del mini-clip se traslada a la observación de la pintura, la escultura, la fotografía y todos los soportes estáticos e incluso a los dinámicos como las performances o situaciones construidas en las que la interrelación entre escena y espectador no se mantiene ya en una contemplación y aprehensión sostenida de acuerdo a su temporalidad, rompiéndose el vínculo entre la dimensión tiempo-espacial de la obra y la dedicación prestada a ella por el receptor potencial del mensaje. El tiempo de distribución de lo simbólico es equivalente al de la minoración de la información construida (eficaz) y su capacidad de convocatoria (Youtubeización), una segmentarización del Sentido proporcional a la multipresencia expandida de lo informacional.

–La presencia física del objeto representacional, sea tanto conceptual o de expresión formal, que se ejerce desde la tradición del objeto sistema de colección y desde el tráfico del mercado, así como de una contextualización de los objetos artísticos adherida a la lectura y seguimiento historicistas. Una conservación que fuerza a la figuración cósmica y/o documental del Sentido inmaterial convirtiendo a la obra en objeto-sujeto del testimonio en el que la intencionalidad proyectiva del artista se elementaliza y se simplifican el proceso, el recorrido de un trabajo y su desvelamiento en un resumen iconoclástico

y tendencial que suplanta el fin original del proyecto por la instantánea del valor del objeto.

–La gestión-comunicación del trabajo artístico, re-derivado a *displays* de traducción multifacética: el folleto expositivo, la ficha técnica, el rótulo de pared, el catálogo, el dossier de prensa, los insertos publicitarios y reportajes en los diferentes medios, las entrevistas, la interconectividad, el videoclipaje de la obra y sus argumentos como citas operativas interactivamente en Internet, el formato conferencial, las guías didácticas, la inauguración, los actos institucionales, eventos y actividades en paralelo, las invitaciones, y la gestión interna, cultural, política, económica y técnica de adaptación de la obra a la exposición. Todo objeto artístico exhibitivo es filtrado por el lenguaje hegemónico socio-cultural e hipermedial, que lo configura e identifica haciéndolo “accesible” y entregable como dispositivo, re-presentable, de modo que el lenguaje que viste al objeto se convierte en la dimensión del artículo, en su voz social y en la gráfica de su relación.

Una objetivación institucional del proyecto artístico que establece el protocolo como formato e impide que el proyecto comunique directamente desde su mismo y particular lenguaje, desde la propia discontinuidad que desde su deseo proyecta al lenguaje y a la interpretación de los signos.

El filtrado lingüístico preserva la discontinuidad configurativa de toda obra en un ordenamiento y transcripción de la experiencia que apodera los usos del lenguaje limitando otras posibilidades alternativas de conocimiento de lo sensible y de contacto o encuentro con el desconocimiento.

–La categorización sectorial de la audiencia. Visitantes, asistentes ocasionales, turísticos o vacacionales, la distinción entre tiempo de ocio y la aspectualidad lúdica de lo artístico frente al tiempo operativo de definición funcional y productiva, como distanciamiento a una necesidad de identificación simbólica y natural que corresponde al ser humano.

La jerarquización del espectador y los agentes: el visitante asiduo (asociado, cliente, amigo...), el experto, el crítico y el didáctico, el historiador, los profesionales técnicos y museísticos (prestadores, mediadores, portadores, instaladores, curadores, conservadores, asistentes de sala...), los comunicadores y los coleccionistas, los académicos del arte, la comunidad docente y discente, así como los agentes del conocimiento estético, filosófico, arquitectónico, diseñático, multimedial, etc. Y finalmente el autor, como figura ilustrada por su obra que actúa no como nexo sino como entidad limítrofe, “vehículo” entre el artista y el público.

La obra que se presenta como objeto de fondo y caja de resonancia de todas las relaciones implicadas, se activa en su empleo como señal de roles, como marca referencial que asigna a cada participante su función en el catálogo de los estereotipos que –instala– y –fija– la estética relacional, el objeto artístico como sintagma de la linealidad *autor-obra-público* que reproduce la discontinuidad configurativa en su orden estratégico y vivencial, en la experiencia de la obra en la distribución social organizada.

–El campo monumental del arte. En contra del campo expandido del hecho artístico, el espacio y el

tiempo de situación del objeto arte se concentra en los formatos restringidos de la exposición, del evento, de la acción, la bienalización o el gesto artificial como monumento simbólico –permanente, residente o temporal– en los alojamientos escénicos del arte o en la arquitectura del paisaje. Al contrario de un proyecto expansible independientemente en la vida, en el espacio social y natural, integrable y desplegable en la dinámica de las ciudades y en los territorios y extensible en la discontinuidad de un tiempo abierto y cambiante, no circunscrito exclusivamente a la narratividad, que atienda incluso la posibilidad desaparectiva de un proyecto o su no concreción y el carácter volátil de las ideas, que no se pliegue a la interconexión que configuran el hipertexto y la hiperimagen como estructuras monolíticas de la representación en movimiento de la letra y lo visual; a cambio de un proyecto que no se cierra en una forma fija que lo sitúa o representa, el objeto artístico de los escenarios físicos e hipermediáticos provoca una presencia figurativa con discontinuidad al significado inherente de su práctica de Sentido. Las imágenes, las formas, el lenguaje y los rituales de la situación se atan en dispositivos de permanencia o residencia, en identificaciones simbólicas en las que una imagen pierde su desplazamiento en un proyecto para constatarse como referente de la sintaxis, en las que el lenguaje representa al significado y la forma designa el emplazamiento y la escala de relación. El objeto artístico construye una situación de reemplazo al proyecto, formulando siempre la discontinuidad configurativa del arte y su doble. Una sustitución del signo al significado que produce la metonimia monumentalizada del Sentido y que en la situación que construye el proyecto artístico contemporáneo hace necesaria la copresencia de lo Sin-sentido.

La nueva estética de la negatividad, rechaza la identidad entre el objeto artístico de producción en el Sentido y el proyecto artístico coexistente y copresencial con lo Sin-sentido, que mueve aquél objeto del Sentido al intervalo discontinuo con lo Sin-sentido.

Objeto artístico y proyecto artístico son dos pro-realidades diferentes.

El Proyecto (artístico) no se produce en el objeto, el objeto (artístico) se produce en el Proyecto.

No se pretende aquí, en base a lo anterior, menoscabar la importancia y vigencia actual del objeto artístico, este ha de ser y expresarse en su mayor plenitud posible, siendo el estamento configurador y principal *actor-sujeto* del proyecto artístico contemporáneo.

Lo Sin-sentido, siempre presente en lo Real, sólo se activa radicalmente en su vacío de significado cuando se copresenta con el Sentido –que se compara con aquél y se distingue desde los significados y símbolos de su esencia – plenamente activo como tal, incluyendo el aplazamiento e incompletud que la infinitud del Sentido produce. Y es ahí donde el objeto artístico confirma su posibilidad y procura la factualidad del proyecto, tanto por su movimiento específico como fuerza –en y –durante el proceso proyectual, como por su representación de lo incompleto del Sentido que conduce al objeto arte a solicitar la co-presencia de lo Sin-sentido, para rederivarse desde lo ilimitado simbólico y lo indefinible hacia una experimentalidad y aprendizaje de aquello que no pretende conocimiento metafísico sino experiencia real, práctica aumentada, y puede por lo tanto vehicular el trabajo con el Sentido y calibrarlo aún más.

Una técnica *consecuente*-(cial), formal, física y objetiva, viva y material, temporal y energética

(fenoménica, pero no fenomenológica), que más allá de la realidad de los signos y del pensamiento se presenta indecible y refuerza tanto a la realización más amplia del proyecto y sus intencionalidades como consolida al objeto artístico que lo compone, al exigirles a ambos que los significados, símbolos, deseo y realización transformadora, sean comparables y potenciables en su contraste perceptivo con lo Sin-sentido, averiguando a su vez qué presencias de éste puedan –y cómo– observarse mientras se produce el Sentido, liberado por su parte de cualesquiera de los ordenes de la funcionalidad (que no de la técnica) que no le corresponden y que tampoco lo Sin-sentido obedece. Esa técnica (de lo) consecuente ha de poder trabajar tácticamente, desde la imperturbabilidad e independencia del Sin-sentido, con lo no-consecuencial, como naturaleza del Sentido inacotable, tomando las variables del error, lo carencial, la indefinición, lo provisional, la infinalidad, lo desbordado, el riesgo, la crisis, lo inconcluso (el fracaso, vida/muerte) –*la mala forma*– (en este caso literal, si así es práctica) y la ruptura como opciones reales alternativas a las formalizaciones aspirativamente concluyentes.

La naturaleza discontinua de lo artístico. La discontinuidad configurativa del objeto artístico al Sentido y la absoluta –y paradójicamente *continua-permanente*– discontinuidad de lo Sin-sentido.

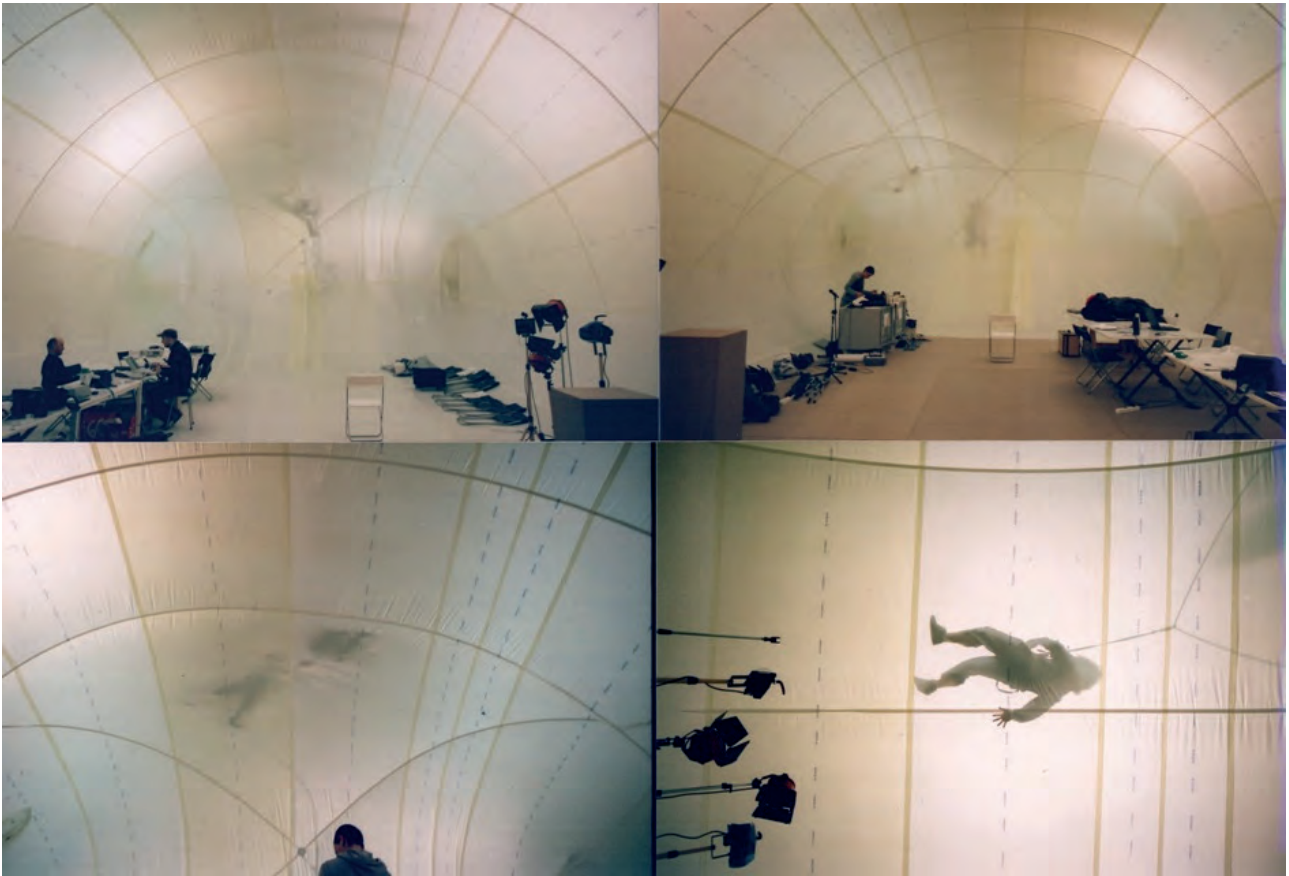
“ PROFORMA pretende ser la coartada para el desencadenamiento en un lugar expositivo de un proceso que constituya una experiencia de un nivel superior al mero consumo de la obra acabada como objeto cultural. El arte como modo de conocimiento y comunicación, actuando y ocupando los diferentes niveles de producción, análisis y difusión simultáneamente. Pretende además atender a la obra de arte en sus múltiples caras como producto, herramienta y lugar de encuentro.

Intenta crear un formato de trabajo que permita analizar la técnica a través de la práctica, la reflexión sobre los modos de proceder, sobre los métodos así como potenciar la experiencia.

Busca un compromiso con el resultado plástico como vehículo de comunicación entre los diferentes participantes así como con el público, en cualquiera de sus estadios de desarrollo o conclusión.

En lo pedagógico, intentará prestar especial atención a las decisiones artísticas tomadas dentro de un proceso creativo, normalmente invisibles debido a su carácter inmaterial y a la naturaleza volátil de las mismas.

Desde su planteamiento, PROFORMA asume el carácter de un exceso –tanto en la duración de sus actividades presénciales (40 días 8 horas al día), como en la intensidad marcada por el ritmo de los ejercicios, como por las condiciones de aislamiento y concentración– que agote el recurso a lo ya conocido, que fuerce permanentemente la búsqueda de soluciones creativas y que no supedite su ambición a las eventuales posibilidades de fracaso sino que las incluya.



Sergio Prego. **Ejercicio 18: Estudio PROFORMA.** MUSAC 2010.

Para los agentes involucrados en PROFORMA se buscan las condiciones para una erradicación de bloqueos, para un desarrollo de potencialidades; las condiciones que minimicen la autocensura, la que se provoca desde el pudor, la vergüenza o el miedo, así como la que se produce en la mera adecuación a los condicionamientos del sistema del arte, a su comercio de objetos, personas e ideas.”<sup>241</sup>

En la búsqueda de superar los protocolos de exposición y formateado referidos anteriormente sobre el objeto artístico, el proyecto artístico interviene hoy en los diferentes procedimientos y formulaciones del entramado de su producción y exhibición, atendiendo y revisando el intercambio y fluctuaciones recíprocas de signos, información, hechos y Sentido entre los condicionantes del sistema del arte y los dispositivos de la escenificación en el espacio y tiempo del proceso de intercambio sensible, que se manifiestan e inciden en la deriva del objeto arte y de sus factores a su producción simbólica, instanciamiento del Sentido y articulación coexistencial con lo Sin-sentido. Aquellos elementos (espacio, situación, temporalidad, recursos económicos y formales, técnicos y tecnológicos,...), estamentos (agentes, mediadores, participantes, sistemas de comunicación, políticas de distribución, jerarquía en la estructura social y en el sistema del arte), y estrategias

---

<sup>241</sup> Primer Proforma. Publicado en la página Web del MUSAC:  
[http://www.musac.es/#exposiciones/expo/?id=347&from=buscador\\*PROFORMA](http://www.musac.es/#exposiciones/expo/?id=347&from=buscador*PROFORMA)



Jon Mikel Euba. **Ejercicio 1: Re:horse.** MUSAC, 2010.

(convocatoria, difusión, objetivos, situación proyectada, activos artísticos, reformulación y transformación del conocimiento, desarrollo y transcripción visual-formal-experiencial, las ideas, la didáctica...); que conforman la estructura expandida y la discontinuidad configurativa del objeto arte en su proyecto contemporáneo, en cuyo proceso la cadena de elementos, estamentos y estrategias se analizan como fuerzas en movimiento que, imbricadas desde el potencial de cada uno de sus estadios, despliegan la posibilidad de tratamiento de lo sensible y simbólico con lo eidético, lo fáctico y lo óntico. Lo Real y lo existencial dispuestos para la –erradicación de sus bloqueos–, el pro-(re)formateado de su discontinuidad configurativa mediante la apertura y deconstrucción de la estructura del objeto arte con lo no antropológico e indecidible.

Para ello, la expansión del proyecto artístico y de sus activos experimentales ha de ser aplicable en todos los ámbitos de visualidad y producción de lo artístico, bien sea en la realización del objeto artístico, la investigación artística, en la exposición como proceso, y en el intercambio simbólico.

Tomando en cuenta y resumiendo todo lo anterior, podemos decir que el proyecto artístico contemporáneo parte desde estas cuatro consideraciones:

1. El objeto artístico es proformal y proformativo, una forma simbólica implicada en la idea de

producción de Sentido que para desarrollarse requiere de su movimiento como fuerza en el proyecto que en primer lugar lo configura –y desde el que se activa– en sus discontinuidades configurativas 1 –formales-significativas-interpretacionales– y lo despliega hacia las discontinuidades configurativas 2 –situacionales-estratégicas– para posteriormente articular, desde la autonomía del objeto arte –la puesta en crisis de los discursos a través de la negativa estética de la identidad entre lo simbólico y lo Real y de la interpretación completa del Sentido–, la soberanía del proyecto de la discontinuidad artística de la proforma del Sentido en el intervalo copresencial de lo Sin-sentido.

2. La nueva estética de la negatividad rechaza la identidad entre el orden funcionalista de los sistemas de producción, tanto políticos, económicos, ideológicos e históricos, como los preformativos del sistema artístico que emblematiza al Sentido en la disposición del objeto arte como símbolo utilitario de imposibilidad –la inaccesibilidad al Sentido infinitamente aplazado–, acotándolo en sus representaciones configurativas y su legitimación como valor capital de mercado; y la discontinuidad general entre el Sentido y lo Sin-sentido –que impide la utilización de significado y su manipulación– asumiendo que el error, la alteridad, lo indefinible, lo inconcluyente y la discontinuidad general son coexistentes en el proyecto artístico real, cuyo carácter no es demostrativo –en el sentido de aplicabilidad y rendimiento– sino experimental, consciente e inconsciente y libre en su deseo.
3. El proyecto artístico contemporáneo se extiende en todo escenario expandiendo su acción, activando la exposición y las situaciones construidas como proceso, y desbordando los formatos preestablecidos: de su objetivación coleccionable (objeto continuo-producto valor), de su temporalización práctica –restringida y dirigida por el uso cotidiano–, de su traducibilidad –en signo específico, texto-imagen, lenguaje-narración, discurso, mass-media, hipertexto o imagen hipermedia–, de su monumentalidad y registro nuclear –representación específica, instalación, acción y reproducción o señal identificadora, display, documento-dispositivo–, de la estética relacional –situación, acontecimiento, emisión expectativa, proyección de roles autor-audiencia, interactividad ceremonial, escénica o hipermediática–, y de su condición antropológica –artificio, producción sensible, simbolicidad, iconología, cultura, pensamiento y agencia unívocamente humana y personológica–.
4. La continuidad en infinita discontinuidad de lo Sin-sentido –permanentemente sin significado– permite al Sentido –discontinuo configurativamente– su contraste y la transformación del conocimiento sensible fuera de sus instanciamientos. Además de calibrarse, lo que averigua el proyecto artístico sobre la producción del objeto arte al Sentido es la capacidad del capital técnico de todo el conocimiento sensible y simbólico de aplicarse en otro orden empiricista –desasignado–, que abre la posibilidad de ver qué aporta lo Real en su co-agencia al Sentido, libre de los efectos inherentes a su infinidad, inmaterialidad y discontinuidad configurativa;

para que los objetos del Sentido puedan expresarse en plenitud sin las trabas antepuestas a su esencia simbólica e indemostrabilidad, y advertir desde su relación con lo indecible una visión transformadora a todo orden de significados.

Comenzamos en primer lugar la Parte II de esta investigación con el desarrollo previo de la discontinuidad configurativa en el objeto artístico y su definición integral en cuanto a la distinción entre lo Real y el Sentido, la discontinuidad propia de la representación entre el concepto, la forma –en su producción y postproducción– y lo simbólico, y las discontinuidades que se determinan en esta era de la socialización y transformación tecnológica. Desde estas discontinuidades configurativas, analizadas en los ejemplos y referencias concretas de las obras artísticas de nuestra época y planteadas a su vez en el objeto artístico producido para esta investigación y la experimentación analítica directa de su movimiento al proyecto. Definiremos finalmente las condiciones y posibilidades operativas para el movimiento del objeto artístico del Sentido al proyecto que lo co-presenta a lo Sin-sentido, comprobando qué opciones de transformación sobre el conocimiento sensible aporta la discontinuidad artística en el intervalo de este proyecto con lo Sin-sentido.



## **PARTE II.**

### **LA DISCONTINUIDAD CONFIGURATIVA DEL OBJETO ARTÍSTICO EN LA PRODUCCIÓN DE SENTIDO.**

**(Naturaleza, Representación y Tecnología).**

#### **CAPITULO 5. El objeto artístico experimental y su discontinuidad configurativa.**

Introducción del objeto artístico experimental y sus discontinuidades configurativas, para su movimiento al proyecto artístico, de exposición al corte de lo Sin-sentido, realizado para esta investigación.

## 5. EL objeto artístico experimental y su discontinuidad configurativa.

*Künstler ist intuitiv*

Lothar Baumgarten

En la deducción del *objeto* de ésta investigación –del cual Adorno señalaba que “Ni siquiera en el modo de presentación puede el ensayo actuar como si hubiera deducido el objeto y no quedara nada más que decir”<sup>242</sup>–, hemos de acudir al mismo objeto del arte, que nos permita exponer qué discontinuidades suceden en el objeto, creándolo en primer lugar y definiendo en cada uno de sus pasos las discontinuidades configurativas que en él se producen y las que produce en su movimiento dentro del Proyecto en el que se desplaza (la investigación y su episteme) realizando esta tesis de acuerdo a la forma artística que la active como objeto experimental discontinuo dentro del Proyecto Artístico que a su vez genera y analiza.

Partimos de la forma que indica la llegada a un contenido / escenario de interés específico, por su relación ejemplar con los sistemas que describen los campos fundamentales de definición del modelo artístico y marco teórico que seguimos: Naturaleza (esencia, condición y comportamiento fenoménico respecto a la realidad trascendental), Representación (disciplina artística y técnica, estructura simbólica) y Tecnología (medios, dispositivos y lógica aplicada a la técnica –movimiento-); acudiendo a un artista referente en la conexión y desarrollo de estos campos en la Historia del Arte Contemporáneo, Lothar Baumgarten (Professor 1995- 2010, en la Universität der Künste de Berlín, UdK, donde realicé la Licenciatura y Maisterschüle en Escultura y Multimedia y a quién, como Responsable de Programación del centro produjo y comisarié en la exposición –Proyecto Tierra–, celebrada en 2010 en AlhóndigaBilbao), con quien concertamos una cita en la Fundación Marcelino Botín el 5 Julio de 2012 en Santander (un día después de la confirmación experimental del bosón de Higgs) proponiéndole una entrevista filmada para mi investigación artística en la que, desde su visión, describiera la relación de su trabajo con los conceptos de: Naturaleza, Representación, Tecnología, Proyecto Artístico y Discontinuidad.

Es reconocida la obra de Lothar Baumgarten, entre otras aportaciones, por su revisión desde el arte de la opacidad inherente al lenguaje, basándose en la antropología moderna postestructuralista (Claude Lévi-Strauss), a la hora de definir y representar la discontinuidad existente entre el orden natural con el Sentido inherente al hombre y su naturaleza: vital, simbólica, representacional; y entre el establecimiento cultural contemporáneo y el sentido de cultura original –primaria– y generación simbólica.

---

<sup>242</sup> Adorno, Theodor. *-El ensayo como forma- Noten zur Literatur*, Edición de Rolf Tiedermann, Frankfurt, Suhrkamp, 1958. P. 26.



**Lothar Baumgarten.** –DRAMA– Thinking about Nature, Representation and Technology. IC 2012.

La negación estética que realiza Baumgarten pone en escena el vacío de Sentido de las formas de representación de lo simbólico mediante signos validados como completos por la tradición filosófica occidental y los modos en que ésta (re)dispone los objetos de atención, tanto respecto a la cultura nativa y su desplazamiento histórico a través de nuestras representaciones, como a la situación y aprehensión completa del Sentido original imperceptible en el deseo natural de la forma artística. Este análisis del objeto de atención y su manipulado, del carácter principal de su Sentido y del vacío que le representa, nos trae a la imagen en *Off* del proyecto artístico experimental de esta tesis, una instantánea fotografiada en el *making-of* –cómo se hizo– del vídeo realizado con el autor, que habilita el punto de partida de la investigación artística de la tesis produciendo un objeto artístico (más allá de su factor documental se positivará como pieza fotográfica que se expondrá junto al vídeo y su traslación al proyecto *Artists Working: Discontinuity Barinatxe*, cuyos movimientos analizaremos en la parte III de la presente tesis) que nos permita, desde la actualidad de su tiempo, revisar la impronta del pasado en su iconicidad y estructura representacional, el giro en el conocimiento a partir del presente en el que aparece y se incorpora ésta foto, y observar su desplazamiento a futuro comprobando si los movimientos de discontinuidad configurativa de la imagen y de sus representaciones lineales reflejan la discontinuidad artística del Proyecto que a partir de ésta imagen construimos.

Como salida de éste objeto fotográfico al Proyecto observamos una primera serie de movimientos correspondientes a su continuidad / discontinuidad lineal configurativa:

- 0 Deseo de realización de un objeto que represente documental y artísticamente las pautas principales de Naturaleza, Representación y Tecnología. Y la discontinuidad entre la amplitud del deseo original y su concreción y ajuste en un plano único.
- 1 Discontinuidad entre Imagen-Representación: imagen unitaria / multiplicidad de lecturas. Fotografía como plano de la representación sobre otros planos de representación. Evidencia de la situación de –escena– mediante la figura del cámara de vídeo dentro del marco (imagen-situación construida, representación escénica). Discontinuidad de la fotografía respecto al film (fotograma único en suspenso).  
Tiempo detenido en la fotografía de la filmación en vídeo. (Señalación representacional del *Making-Of*).
- 2 Composición de reconocimiento del protagonista en la imagen, señalado por su posición dentro del marco (y actitud diferencial) y por la dirección de la cámara de vídeo que le enfoca. Elementos de reconocimiento icónicos, subrayados a su vez con su nombre –Lothar Baumgarten– en el título a pie de foto –plano del título como representación de la imagen–. Continuidad entre el texto nominal y la información subjetiva de la imagen / discontinuidad posible de la imagen y su significado concreto sin el título.
- 3 Representación: plano fotográfico, escena / momento cotidiano en la playa alterado por una situación singular. Motivo específico de la fotografía artística contemporánea que forma e interpreta de acuerdo a los signos actuales que proyecta.
- 4 Naturaleza: plano paisaje / motivo. Escena postal de playa con los tres planos principales (tierra, mar, aire). Discontinuidad entre la naturaleza representada –imagen– y la Naturaleza (como esencia y campo artístico) que representa la presencia del autor y el reconocimiento de su trabajo en ese ámbito.
- 5 Tecnología: fotografía digital sobre el vídeo. Retrato del cámara (técnico) con la cámara y los cascos de audio en su posición de rodaje, filmando a un escultor contemporáneo. Discontinuidad (técnica /disciplina) en el tratamiento de la imagen tecnológica como escultura (tiempo, espacio, situación, significado de la representación posmoderna del autor).
- 6 Documental / Ficción / Arte: Representación dramática. La posición en la arena y el gesto dramático del autor (común a la representación escénica clásica de la tragedia) se refuerza en el título con el término –DRAMA– (una coetilla común en el argot Alemán que emplea L. Baumgarten para desdramatizar posiciones o comportamientos de alumnos o artistas que plantean problemáticas cuya gravedad o importancia es relativa – “*Keine Drama..!*” (ningún drama)–, que utilizó recursivamente en la preparación de éste vídeo) . Esta posición y gesto espontáneo del autor se observa como interpretación, sirviendo de motivo al imaginario construido en la fotografía como escenario, como teatro del acontecimiento artístico esperado. Esta narrativa de la secuencialidad fotográfica con protagonistas nos lleva a la

reflexividad de la tragedia clásica <sup>243</sup>, en la que los actores reflexionan en voz objetiva el desenlace y hablan directamente con el público, rompiendo la continuidad del relato característico de la comedia y la discontinuidad de la escena representada con el plano Real (y la construcción de realidad),



amplificando el juego de la ficción y el de la propia discontinuidad entre narrativa, subjetividad, representación y realidad, manejando la flexión entre la supuesta continuidad del discurso en un sentido real (con el público observador) y la tensión de éste real como parte discontinua del drama, desvelando aquello oculto en la representación para acentuar la evidencia de la discontinuidad al Sentido completo. <sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> En ambas dimensiones, la de la unidad y la de los elementos, la experiencia estética de la tragedia conduce de vuelta detrás de la objetividad del producto bello. La tragedia realiza un trabajo de rememoración estético, y descubre lo que subyace en forma oculta a esta objetividad. Esto caracteriza a la experiencia estética de la tragedia como una experiencia reflexiva -como una experiencia de la reflexividad de la tragedia-. En esta experiencia estético-reflexiva se enlazan -también en ambas dimensiones, es decir en la de la unidad y en la de los elementos- la experiencia del carácter performativo (de la producción) con la experiencia de la diferencia (de la diversidad y diferencialidad). De esta manera, la experiencia de la unidad de la tragedia como unidad "hecha" es, al mismo tiempo, la experiencia de que esta unidad esta hecha de una diversidad de voces detrás de la cual no es posible retroceder.

(...) si seguimos empleando una terminología kierkegaardiana, entonces podremos decir que la tragedia es un fenómeno ético por la experiencia de lo trágico y un fenómeno estético por la del juego. Aquí "lo trágico" designa la irresolubilidad éticamente experimentada de los conflictos, y "juego" (Derrida), la realización estética de un libre proyectar y disolver de nuevo el sentido.

C. Menke. Estética y Negatividad. -El arte de la libertad- P. 197.

<sup>244</sup> En cuanto a la incompletud del Sentido que escenifica y representa el drama y su relación con la dialéctica negativa de Adorno y la discontinuidad configurativa, Althusser introduce el término de *-distanciamiento-* en su análisis crítico de la obra de Bertold Brecht, revisando la dialéctica entre la conciencia dramática / ideológica y la realidad, y desactivando la perspectiva fenomenológica Hegeliana desde la concepción marxista del teatro materialista, que expresa ese distanciamiento del espectador a una situación dramática no explícitamente representada, como aquello otro a la conciencia que la diferencia, no desde su expresión subjetiva en la interpretación de los actores característica de la tragedia, sino en su ausencia de esa voz o figura interpretativa, en el velado del Sentido: "La dialéctica da vueltas en el vacío, ya que no es más que la dialéctica del vacío, separada para siempre del mundo real. Esta conciencia extranjera, sin ser contradictoria a sus condiciones, no puede salir de sí por sí misma, a través de su "dialéctica". Necesita una ruptura, y el reconocimiento de este vacío: el descubrimiento del plano-dialecticidad de esta dialéctica. (...) Me pregunto también sino debería considerarse esta estructura asimétrica, descentrada, como esencial a toda tentativa teatral de carácter materialista. Si avanzamos en el análisis de esta condición, encontraremos fácilmente ese principio, fundamental para Marx, de que no es posible que ninguna forma de conciencia ideológica contenga en ella misma los medios para salir de sí a través de su propia dialéctica interna, que en sentido estricto no hay dialéctica de la conciencia; dialéctica de la conciencia que desemboque en virtud de sus propias contradicciones, en la realidad misma; en resumen, que toda "fenomenología", en sentido hegeliano, es imposible y aquella conciencia accede al real no por su propio

7Discontinuidad configurativa 1: En la lectura de la información que transporta la imagen fotográfica como representación, la linealidad de su "texto", vemos descritos los planos de **Naturaleza**: Paisaje (playa: arena, mar, -tierra-, cielo. Espacios separados en estructura ascendente). Plano de **Realidad**:

---

desarrollo interno, sino por el descubrimiento radical de "otro" diferente así misma.

(...) el problema planteado por la teoría brechtiana del efecto de distanciamiento. Por medio de él Brecht quería crear entre el público y la pieza representada una nueva relación: una relación crítica y activa. Quería romper con las formas clásicas de la identificación, que mantenía al público en suspenso en relación con el destino del héroe y empleaba todas sus fuerzas afectivas en la catarsis teatral. Quería poner al espectador a distancia del espectáculo, pero en una situación tal que fuera incapaz de huir de él, o de gozar simplemente (Este distanciamiento lo reproduce Lars von Trien en su film *Dogville* (2003) en el que la narrativa acontece en un escenario continuo y desnudo al modo teatral Brechtiano— n.d.a) . En una palabra, quería hacer del espectador el actor que acabara la pieza inconclusa, pero en la vida real. Esta profunda tesis de Brecht ha sido tal vez demasiado a menudo interpretada en función de los únicos elementos técnicos de la distanciamiento: proscripción de todo "efecto" en la actuación de los actores, de todo lirismo y de todo "pathos";

actuación "en fresco"; austeridad de la puesta en escena, como para borrar todo relieve que atraiga la mirada (por ejemplo: los colores de tierra oscura y cenicienta de *Madre Coraje*); luz "insípida", letreros-comentarios para fijar la atención del lector en EL "PICCOLO", BERTOLAZZI Y BRECHT. El contexto exterior de la coyuntura (la realidad), etc. Esta tesis ha dado lugar, igualmente, a interpretaciones psicológicas centradas en el fenómeno de identificación y en sus sujetos clásicos: los héroes. Se ha podido pensar que la desaparición del héroe (positiva o negativa) es la condición misma del efecto de distanciamiento (no más héroe, no más identificación; con la supresión del héroe ligada a la concepción "materialista" de Brecht, son las masas las que hacen la historia y no los "héroes"...). Me pregunto si estas interpretaciones no se quedan en nociones ciertamente importantes, pero no determinantes, y si no se puede ir más allá de las condiciones técnicas y psicológicas para comprender que esta relación crítica, tan particular, pueda constituirse en la conciencia del espectador.

En otras palabras, para que una distancia nazca entre el espectador y la pieza, es necesario que, en cierta manera, esta distancia sea producida en el seno de la pieza misma y no sólo en su tratamiento técnico o en la modalidad psicológica de los personajes"

Louis Althusser. "El "Piccolo", Bertolazzi y Brecht" Notas acerca de un teatro materialista. en *La Revolución teórica de Marx*. Siglo XXI Editores, México 1968. Págs 12, 14, 15.

" No se trata de fabricar una nueva filosofía o un nuevo teatro. Se trata de instaurar una nueva práctica en el interior de la filosofía para que cese de ser una interpretación del mundo, es decir, mistificación, y ayude en la transformación del mundo; se trata de una nueva práctica en el interior del teatro para que cese de ser mistificación, es decir, divertimento culinario y ayude así en la transformación del mundo. El primer efecto de la nueva práctica debe, por tanto, debe sostenerse sobre la destrucción de la mistificación de la filosofía y el teatro. No suprimir la filosofía y el teatro, sino suprimir su mistificación. Así pues, es preciso llamar a las cosas por su nombre, llamar a la filosofía por su nombre, llamar al teatro por su nombre, volver a poner a la filosofía en su verdadero sitio, para hacer aparecer esta mistificación como mistificación, y, al mismo tiempo para mostrar la verdadera función de la filosofía y del teatro. Todo esto, naturalmente, debe hacerse en la filosofía y en el teatro. Para poner la filosofía y el teatro en su verdadero lugar, es preciso efectuar un *desplazamiento* (déplacement), o efecto de *desajuste* (décalage).

Aquí también las cosas ocurren parecidas en Marx y Brecht. Es en este sentido como se puede entender lo que Brecht llama *Verfremdungseffekt*, o sea, lo que se ha traducido al español por efecto de distanciamiento, que yo traduzco preferentemente por efecto de *desplazamiento*, o efecto de *desajuste*.

Este efecto no debe ser comprendido solamente como un efecto de las técnicas teatrales, sino como un efecto general de la práctica teatral. No se trata de cambiar de lugar, de desplazar algunos pequeños elementos en la interpretación ("juego") de los actores, se trata de desplazar lo que afecta al conjunto de las condiciones del teatro. La misma regla es válida para la filosofía. Se trata, pues, de un *conjunto de desplazamientos*, que constituyen esta nueva práctica.

Entre todos estos desplazamientos, existe un desplazamiento fundamental, que es la causa de todos los otros y al mismo tiempo los resume: *el desplazamiento del punto de vista*. La gran lección de Marx y de Brecht es que se debe desplazar el punto de vista general a partir del cual todas las cuestiones de la filosofía y del teatro son consideradas. Se debe abandonar el punto de vista de la interpretación especulativa del mundo (filosofía) o el juicio de la estética culinaria (teatro) y desplazarse, para ocupar otro lugar que es, es sentido fuerte, este de la política.

(...) es preciso *desplazar el teatro en relación a la ideología del teatro* que existe en la cabeza de los espectadores. Para esto se debe "mostrar" que el teatro es teatro, solamente teatro, y no la vida. Se debe mostrar que la escena es una escena, levantada delante de los espectadores y no el prolongamiento de la sala. Se debe mostrar que hay entre la sala y la escena un vacío, una distancia. Se debe mostrar esta distancia *sobre la escena* misma. " Texto publicado en *Sobre Brecht y Marx*. Louis Althusser, Siglo XXI Editores, México, 1968. Págs. 5-6.

escena común del tiempo cotidiano en un día de verano (bañistas en el plano superior de la imagen, puesto de observación del socorrista y mobiliario de playa) / **Situación** <sup>245</sup>: escenario de la filmación documental (protagonista en plano central de la imagen. Técnico audiovisual en primer plano).

**Tecnología:** Soporte: Instantánea fotográfica digital. / Fondo: Retrato del técnico con cámara de vídeo de alta definición digital, micrófonos y cascos de audio. El protagonista ( L. Baumgarten) lleva sujeto al cinturón un petaca de audio para micrófono de contacto inalámbrico.

**Representación:** Marco de la fotografía (pequeño formato digital -35 mm.), imagen en color. Escenario-imagen de reconocimiento y uso general / Escena representada: personaje central protagonista (vestido en blanco y negro) separado del fondo -en el que los otros personajes realizan una actividad lúdica y ausente-. Sentado en dirección a la derecha de la imagen (sentido de lectura occidental) en contraplano al personaje del técnico audiovisual que le enfoca hacia la izquierda (diálogo visual). Todos los personajes disponen una actitud convencional a las figuras que representan (figurantes y personaje secundario) a excepción del personaje protagonista cuyo gesto de pensamiento, reflexión o drama (-o sacudida de la arena en el rostro-) le instala en el grado de la representación (personaje, protagonista y actuación interpretable por el observador) y establece la lectura simbólica de la imagen.

**Naturaleza, Realidad, Situación, Tecnología y Representación** son cinco sistemas significantes en la estructura de la imagen, que intervienen –y actúan- en la lectura unitaria del plano fotográfico. Nos es imposible definir la visión de la imagen sin alguno de estos sistemas, cuyo comportamiento es fenoménico desde cada unidad específica de su percepción y en la relación *inter*-comunicante que establecen para su interpretación en el discurso formal de la imagen.

La discontinuidad en el *intertexto* (y subtexto) es la que nos conduce al protagonismo del personaje principal y del secundario mediante su actitud singular y diferencial (como acontecimiento) respecto a la actividad común en el plano general. Siendo el texto principal una escena de playa, el texto narrativo de los protagonistas contradice la acción supuesta a la situación de esa imagen primera. Esta acción de los protagonistas es una discontinuidad lineal (directa) respecto al escenario figurativo de la imagen. La construcción del relato fotográfico genera dos focos de atención (figura / fondo),

---

<sup>245</sup> “ Las técnicas situacionistas aún están por inventar. Pero sabemos que una tarea no se presenta más que allá donde existen las condiciones materiales necesarias para su realización, o al menos están en vías de formación. Tenemos que comenzar por una fase experimental reducida. Sin duda hay que preparar planes de situaciones, como escenas, aunque al principio resulten insuficientes. Se tendrá que hacer progresar un sistema de notaciones, cuya precisión aumentará a medida que nos vayan enseñando las experiencias de construcción. Tendremos que encontrar o verificar leyes, como la que hace depender la emoción situacionista de una extrema concentración o de una extrema dispersión de los gestos (la tragedia clásica daría una imagen aproximada del primer caso, y la deriva del segundo). Además de los medios directos que sean usados para fines precisos, la construcción de situaciones requerirá, en su fase de afirmación, una nueva aplicación de las técnicas de reproducción” Debord, Guy. Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Documento Fundacional (1957). Traducción de Nelo Vilar publicada en el # 4 de Fuera de Banda: *Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo*, bajo el título "Revolución y contra-revolución en la cultura moderna". <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>

cuya continuidad viene establecida en la asunción de la imagen como escena común en la cultura de imágenes contemporánea (making-of), y cuya discontinuidad configurativa de tipo 1 se produce en la lectura dirigida al reconocimiento fenoménico de los protagonistas mediante el giro que producen en la situación por la lectura de su comportamiento diferencial.

El propio plano del making-of es explícitamente la discontinuidad configurativa lineal de tipo 1, al retratar la parte normalmente oculta de la escena (la filmación) en el mismo marco en que ésta se desarrolla.

El retrato fotográfico de la filmación (como decíamos en el punto 1) viene a señalar en imagen única la fotografía y el film, la constatación de la detención de un tiempo en suspenso, cuyo transcurso ocurre en la escena y cuya acción es tanto la propia escena y su fondo como la filmación del escenario. Esto nos lleva a la discontinuidad entre el plano del observador y su consciencia de –fuera de la imagen- , del marco a través del que mira la escena 1, que filma a la escena 2, que acontece en el escenario 3.

Estos escenarios son el plano del observador (lector), el plano de la imagen / marco de la representación, el plano de la escena (making-of) - el plano de la acción (protagonistas) y el plano fondo (paisaje). Cuya discontinuidad inherente se activa en la continuidad artística de la fotografía culturalmente asumida.

Esta indicación de los protagonistas es la que nos lleva a la lectura e interpretación de su acción en forma de:

#### 8Discontinuidad configurativa 2:

Por una parte tenemos a unos personajes en un escenario natural, cuya diferencia de acción respecto a la actitud común en una situación de esa naturaleza los asigna como protagonistas en una actividad diferente.

La imagen reproduce la intención de llegada al objeto y lo que de él requiere: Naturaleza, Representación, Tecnología y sus grados de discontinuidad (configurativa 1).

La representación narrativa que se interpreta desde los personajes por su actuación, nos dirige al retrato de la figura del técnico audiovisual (discontinuidad lineal del making-of situada directamente en la imagen) y al gesto (interpretable como) dramático del protagonista, que nos retrae a la reflexividad de la tragedia (punto 6 anterior en éste capítulo de las discontinuidades), a la interpretación de la foto como dramaturgia.

Esta discontinuidad entre la fotografía como soporte y su relato es la configurativa 2, en la que observamos las diferencias entre el texto y subtexto de la imagen con aquello que desean representar (objetivamente) y todo lo que pueden representar (subjetivamente).

La diferencia existente entre el personaje principal como protagonista de un supuesto drama, o gesto que confiere drama a la foto y que lo articula como

–actor- posible en el escenario del relato subjetivo, con la persona real de Lothar Baumgarten, nos lleva a su vez a las discontinuidades referentes entre el título de la fotografía y la situación real que



se documenta, y a las discontinuidades de esa situación en la vida real y en la fabricación del objeto fotográfico. El título a pie de foto nombra al autor, reconociéndole en el escenario artístico como artista escultor, cuyo trabajo se reconoce por su parte en la relación y transformación discontinua entre Naturaleza y Cultura. Aquí el anterior personaje del relato subjetivo se señala ahora como personaje del escenario artístico, su figura en la escena del arte, y con ésta se trae al plano de la representación toda la iconología que pertenece al imaginario del autor. Más allá del grado documental de la referencia de su nombre, de que el título le indique ante el tratamiento de esta imagen en una investigación artística y referencie así los campos a tratar: Arte, Naturaleza, Representación (imagen, lectura, tecnologías), Cultura, etc., lo interpretamos de nuevo dentro del escenario que constituye la imagen, en la que reinterpretemos la visión del concepto Naturaleza, de la imagen como fotografía y representación –artística-, y del sentido de las tecnologías en dicha representación, en función de la presencia indicativa del autor.

Lothar Baumgarten trae consigo la representación de la Naturaleza artística en un escenario de comportamiento y documentalidad artística. La discontinuidad configurativa 2 se da tanto en las lecturas de su personaje real y representacional o ficcional, como en la distancia de la representación del concepto de Naturaleza en ésta foto con el concepto de Naturaleza baumgartiano, y la discontinuidad entre la Naturaleza señalada en el título con la naturaleza de la imagen objetiva, con la naturaleza del relato subjetivo, con la naturaleza de signo artístico y con la Naturaleza como entidad propia fuera de esta representación.

El retrato de un autor en la representación es una tautología similar a la del making-of, y pareja a la tautología entre la fotografía y su representación (objetiva y subjetiva).

Conocemos a su vez la diferencia entre la fotografía de uso convencional, la fotografía de composición narrativa o documental, la fotografía artesana y la fotografía artística tradicional, con la fotografía artística contemporánea, cuya forma, comportamiento y significado figuran en su movimiento dentro del discurso artístico en el que la posmodernidad les atribuyó toda una nueva categoría de lectura e interpretación.

Estas discontinuidades se comportan como objeto lineal (unitario), dentro y en el afuera de éste objeto. Su caracterización documental, dramática o de objeto artístico sólo obtendrá su discontinuidad *no-lineal* (artística) en su movimiento al Sentido inherente a su Proyecto, desde la distancia de su ser objeto al Sentido que desea proyectar, en su desplazamiento y abordamiento al deseo de producción real de ésta imagen. Es necesario ver su comportamiento en el orden de discontinuidades que establece con su proyecto, con el vídeo de la entrevista a Lothar Baumgarten, y con el nuevo desplazamiento de éste vídeo y sus discontinuidades configurativas al Sentido artístico, a la observación de su Proyecto en la interrelación de los objetos que lo componen y con el público, los escenarios de su intervención y los movimientos sucesivos que en cada uno de esos pasos se produzcan.

Veamos el vídeo realizado con Lothar Baumgarten como parte de la salida de éste objeto y sus

discontinuidades configurativas, a los movimientos de discontinuidad artística que trataremos en la Parte III de la presente investigación.

-Vídeo - Lothar Baumgarten. Discontinuity. HD. 12' 47''. (2012)

<https://vimeo.com/57621490>

Además de las discontinuidades configurativas observadas en la anterior fotografía del *Making-Of*, y de las propias que pueda interpretar el espectador, es indicativo señalar en éste vídeo las siguientes:

1.



Rótulo gráfico. Título en blanco sobre fondo negro. Nombre de Lothar Baumgarten que introduce el contenido (protagonista). –discontinuidad gráfica (configurativa de tipo 1, inherente a la composición del texto y de la narración) sobre el audiovisual, imagen compuesta detenida y en silencio en formato vídeo.

/-Estos planos gráficos se insertan dos veces más: #2-Rótulo con la segunda parte del título: Discontinuity. En medio del film (discontinuidad en la construcción del título y su composición, lectura temporal y signifiante-significado en relación al contexto narrativo). -#3-Rótulo con nombre del autor del vídeo y año de realización. Firma. Asignación del tiempo de realización y autoría en sentido tradicional (continuidad fílmica-narratividad, lectura cultural audiovisual) al final del discurso del vídeo sobre la discontinuidad.

Discontinuity

Escena #1: Plano paisaje con movimiento de cámara hacia la izquierda (contrario al orden de lectura convencional de la imagen en movimiento de izquierda a derecha, establece diálogo con el protagonista que va a aparecer). Primera voz en el audio del entrevistador (mi voz). Discontinuidad narrativa entre el enunciado gráfico del título (L. Baumgarten –LB-) y la primera voz que le sigue (mi pregunta), discontinuidad configurativa de tipo 1 (composición), entre el rótulo de título (LB) y la imagen-sonora que representa (mi voz).



2. Detención del movimiento de cámara en el primer personaje (LB), discontinuidad configurativa entre fondo (acción en el plano de playa –figurantes-) y encuadre de protagonista (en ángulo de perfil, pose detenida). Respuesta a mi pregunta, reconocimiento de protagonista y primera asignación de la imagen al título.



3. Pregunta #1. -¿Qué significa la discontinuidad para ti en tu Proyecto Artístico?. Introducción del contenido documental del vídeo en forma de pregunta. Discontinuidad-Proyecto Artístico. Para –Él- (LB), realizada desde el proyecto audiovisual. / Respuesta #1. –La cuestión es -*en qué proyecto*. Siempre hay interrupción en el tiempo...-  
Primera relación del discurso en continuidad con el contenido. Discontinuidad configurativa de tipo 2 entre el texto y aquello que puede representar.
4. Corte de planos en la primera secuencia del primer retrato del protagonista, llegada al plano y encuadre, corte #1 y segunda respuesta, corte #2 y silencio en misma pose. Discontinuidad configurativa 1 (corte audiovisual, seguimiento de la escena y del diálogo). Discontinuidad configurativa 2: Edición del diálogo, -posible diálogo en *off*, ¿mensaje completo?, ¿mensaje construido? construcción del discurso, construcción de la narratividad / temporalidad de la imagen construida (edición, montaje) en relación al tiempo real (sin cortes). / plano retrato corte #2. – pose detenida, silencio (interrupción del discurso / sentido audiovisual – sentido escénico –sentido del proyecto artístico y de la intervención artística).
5. Plano del mar con voz en *Off* (Secuencia #2) del protagonista (discontinuidad configurativa 1). Lectura del diálogo en la imagen: (LB) –si miras a algo, digamos por ejemplo el mar...-

Continuidad del lenguaje audiovisual / Discontinuidad lineal del texto-imagen (configurativa 1) y discurso de la representación (configurativa 2).



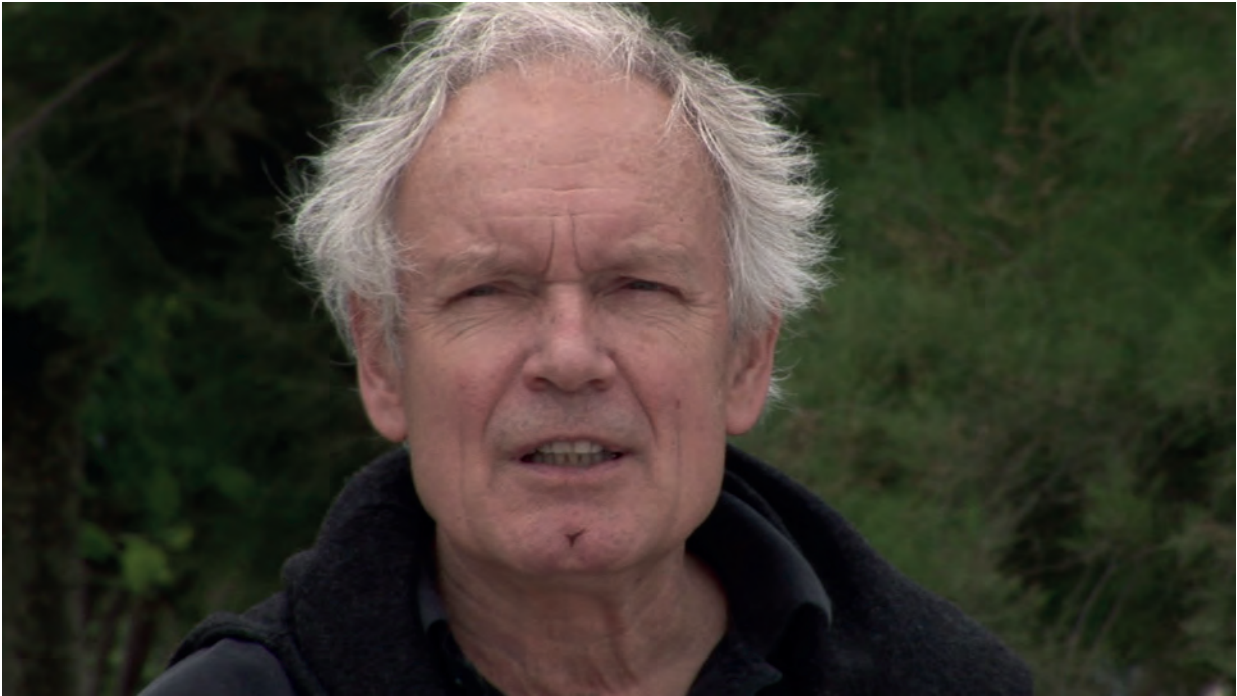
Estas discontinuidades se repiten en la escenas del mar en relación a los sucesos (“acontecimientos”) que surgen: plano del mar con paseante embarazada (de derecha a izquierda) y los significados interpretativos y simbólicos que se abren en el diálogo.



6. Segundo retrato de LB (Secuencia #3). Detención de su diálogo por la interrupción en la escena de un grupo de mujeres que atraviesan el plano de cámara con su propio diálogo:

-... parece que hay algo allí...- (hacia donde se dirigen, fuera del encuadre) / apertura de la discontinuidad configurativa 1 (entrada en plano de las mujeres), a la discontinuidad configurativa 2 (relación de significados posibles entre el discurso de LB y la interpretación del diálogo espontáneo que aparece e interviene, constituyendo una posible nueva relación en el discurso, discontinuidad general).

LB –diálogo en posición estática / Mujeres –diálogo en movimiento.



7.–“*I hate Photography*” (odio la fotografía). Secuencia #4. Corte del significado.

Discontinuidad lineal en el discurso de LB. Discontinuidad configurativa 2 entre su reconocimiento (contexto artístico) como artista, escultor, fotógrafo, etc. Con el contenido simbólico de su frase. LB dijo esto en el diálogo que mantuvimos *Off the Record* (fuera de cámara), refiriéndose al sentido de la fotografía como mera representación comparado al del tratamiento del proceso de creación y captura (agenciamiento) de una imagen, cuyo sentido trascienda su composición y su representatividad. La imagen como figura o la imagen (trascendente) como situación del artista en una experiencia. Decidimos incluir éste plano en el vídeo filmando una representación del mismo. Posteriormente en la revisión del material grabado decidí que en su edición actuara como corte tanto formalmente en relación al vídeo, como respecto al sentido del discurso.



Discontinuity

8. Texto en blanco sobre gráfico en negro. Discontinuity. Discontinuidad entre el título y sus partes. Entrada (como subtítulo) a la acción artística de LB en la playa.
- Discontinuidad de la acción: la arena desciende de su mano sobre su pierna de forma discontinua por la acción de caída (distancia, gravedad), por la composición granular de la arena (material) y la incidencia del viento (suceso/ acontecimiento simbólico, temporalidad). Este comportamiento de la discontinuidad natural entra en la discontinuidad de la representación por dos formas: LB coge “captura” el material, pero el comportamiento natural de éste es disperso, en relación a su naturaleza, al medio en que se realiza y a su desplazamiento. La captura es discontinua, del mismo modo que lo es el proceso artístico de captura o agenciamiento de un hecho y el de relación entre los contenidos y sus fenómenos. A su vez, esta acción se representa ante la cámara, tres veces. La cámara realiza un corte entre cada acción, el tiempo grabado es igual al tiempo representado en la edición, el tiempo ausente es la discontinuidad entre un plano y los otros. En el segundo plano se escucha el clic de mi cámara fotográfica retratando la escena (*making-of* con el que se construye la pieza fotográfica Lothar Baumgarten –DRAMA–), superponiendo la mirada artística y tecnológica a la secuencia de vídeo (discontinuidad configurativa 2 entre filmación, audio y fotografía fuera de encuadre, visión del autor /visión del espectador / planos de la representación, representándose). El tercer plano es de detalle de las piernas recibiendo la arena, abriendo el campo del plano hasta las manos que la sueltan, discontinuidad entre la representación (audiovisual –el cámara, el actor. el vídeo, el espectador. Y performativa –LB- acción y símbolo) y su objeto.



9. Esta acción de LB es también parte del movimiento documental al artístico, del objeto fílmico al proyecto artístico personal, uno de los movimientos de discontinuidad artística que analizaremos en la Parte III de la Tesis.
  
10. Naturaleza, Representación, Tecnología. Los tres sistemas presentes en la investigación adquieren en el diálogo de LB el tratamiento y comportamiento de forma, tanto la representación del propio diálogo en escena (documental, técnicas de filmación, representada, interpretada, artística) como en las relaciones discontinuas entre la naturaleza como imagen y la naturaleza de los hechos, entre la naturaleza como término y terminología y la naturaleza del diálogo artístico:  
(LB) –“Nunca he estado interesado en la naturaleza por sí misma sino en *tomar lugar* para ser capaz de nadar con sus circunstancias y sus condiciones como persona. Si empleas la tecnología, tienes que tener cuidado, como artista, de que la tecnología no la acapare (la invada, tape el mensaje) y esto sucede a menudo”.





Ante la cuestión del Proyecto Artístico LB explica como en su obra *Carbon* (1989) no deseaba simplemente fotografiar la arquitectura en imágenes de las líneas de ferrocarril que recorren el mapa de Norte América, habiendo desplazado de su territorio a los indios nativos originales (ver la simbología que emplaza el cruce de vías en la fotografía superior de la serie *Carbon*, la discontinuidad de sus direcciones desde un eje, de su posición y posicionamiento como mapa –moderno, impostado a un territorio natural-, estructura e Historia y historias, en blanco y negro subjetivo / documental, en una lectura de la imagen clásica e indexativa de la historiografía); sino tomar el lugar en la situación fotográfica de modo que ésta pueda mostrarte en el *movimiento* que se produce en esa imagen.

Este movimiento, de captura, de llegada a la imagen, al escenario, a su cultura, será uno de los que analizaremos en el CAPITULO 8. CORTE Y DISCONTINUIDAD ENTRE NATURALEZA Y SENTIDO. En el análisis de la obra de L. Baumgarten de la Representación a la (co)presencia.

En la discontinuidad entre texto, forma y representación, LB nos habla desde un encuadre retrato en primerísimo plano que enmarca su cabeza exactamente entre el borde superior y el inferior del fotograma. Desde ahí nos dice que cuando –‘imprime fotografías de personas estas imágenes han de tener una medida no mayor que el tamaño de su propia cabeza, de modo que cuando se enmarque en el muro de exposición y el espectador esté a unos 50 centímetros de la fotografía, pueda establecer, –sin moverse–, una relación natural en el diálogo formal como observador de la fotografía’ y las escalas intrínsecas de la imagen del personaje –naturalizada- facilitando el reconocimiento de la proporción figurativa -y el auto-reconocimiento- reflexivo. (subraya su discurso mediante lenguaje gestual, con la mano asomando en el marco del fotograma justo encima de su cabeza, marcando la línea divisoria entre su retrato y el marco de la imagen).



Al pronunciar la palabra *-people-* (gente), dirige la mirada a cámara y refuerza esa mirada al espectador alzando una ceja, comunicándole directamente ese diálogo y señalándole con los ojos su posición de espectador respecto a la misma posición de LB como retrato, atenuando la discontinuidad de cámara y la discontinuidad entre autor y espectador, entre artista y observador, y reforzando la cualidad directa de esa medida que indica. Cuando habla del diálogo con el espectador refuerza el discurso con el gesto de su dedo índice que, asomando desde el borde inferior del marco visual, señala a la altura de su boca.)



En las impresiones de fotografía de paisaje LB indica una medida –de tres veces el tamaño de mi propia cabeza-, de modo que cuando te encuentres a una distancia aproximada de un metro a la fotografía puedas ver el paisaje, pero no sus detalles, y al acercarte a unos 50 centímetros de la imagen puedas observar esos detalles pero debes mover la cabeza para ir de unos detalles a otros, haciendo un viaje por la superficie de la foto, un desplazamiento desde tu punto de vista. Estas discontinuidades que narra, se articulan con la discontinuidad de la voz de LB en Off sobre el plano paisaje de la playa, referenciando la escalas, el recorrido de la mirada sobre éste vídeo y sobre el diálogo y su discurso. Es una evidencia taxativa sobre el discurso de la imagen y el discurso de la voz, la discontinuidad entre el plano de la representación y el texto de la discontinuidad, entre la imagen y comprensión artística y el sentido de ésta construcción formal. Un duelo en fricción continua entre el fondo, el plano, los signos y la caligrafía de lo artístico, con nuestras intenciones.



11. (LB) “-Una imagen tiene la cualidad de ser vista, mirando atrás, cada día de forma diferente, nunca hay una aproximación igual, siempre es diferente incluso para la misma persona. Siempre ves algo más, está viva, y estar vivo es una discontinuación, es paradójico pero es verdad.”

Esta discontinuidad de la imagen artística, de este vídeo, pretende introducir al lector en las propias discontinuidades que halle en su visión del vídeo, aquellas que responden a la imagen y a su voz y no a este texto, y desde él entrar en la lectura de discontinuidad en esta investigación, desde la forma abierta del objeto, en la lectura como discontinuidad inherente, del mismo modo que la investigación y la redacción de esta tesis tienen y siguen un comportamiento discontinuo, en su redacción, en su corrección o añadido desde un capítulo posterior a los apartados anteriores en función de los objetos y significados que se

encuentran, se producen y se desarrollan en la investigación y la escritura y documentación de esta redacción. La discontinuidad en la lectura e interpretación del discurso que aquí se desplaza, desde la visión particular de cada lector y cada interpretación, con cada conocimiento previo añadido a la lectura y condicionado de nuevo a partir de ésta <sup>246</sup>.



Escena final. Retrato de LB de espaldas a la cámara:

(LB) “-es difícil hablar acerca de las cosas invisibles, es como hablar de Arte, de la imagen dada. La mayoría de las veces hay cosas en la pintura, en la fotografía, en la escultura... que están fuera del marco, que hacen que una cosa sea arte.”

La descripción de las discontinuidades configurativas de este objeto visual (fotográfico-cinemático), nos son de utilidad para definirlo en primer lugar como una representación, un añadido o –aditivo– a lo Real en el que todo su entramaje se dispone como una ficción, productora de su propia (post)-realidad figurada.

La reproducción de este objeto, su repetición en –play–, puede ocurrir circunscrita a un contexto de representación artística en el que se reproduzca su ceremonia configurativa, el protocolo de su exhibición y escenificación en un formato de emisión visual y expositiva al espectador, o bien

---

<sup>246</sup> El libro es ya una anticuada mediación entre dos (...) sistemas de ficheros. Pues sin duda todo lo esencial se encuentra guardado en el fichero del investigador que escribió el libro, y el erudito que lo estudia lo va asimilando a su fichero.  
Benjamín, Walter. *Dirección única. Atlas Walter Benjamín. Constelaciones*. Juan Barja, César Rendueles, Ana Useros. Círculo de Bellas Artes. Madrid 2010. P. 11

transmitir su estructura documental si es dispuesto como material técnico, académico o investigador, tanto por sus contenidos, elementos historiográficos (el artista y los conceptos tratados), como por su formalización, desde el carácter de lo audiovisual como testimonio y desde el uso de la capacidad asociativa del audiovisual como referente figurativo de lo Real y registro de su temporalidad e información.

O bien, de otro modo, transferir todas las discontinuidades configurativas observadas en el objeto a otro ámbito en el que puedan reproducirse de acuerdo a la naturaleza inmanente de tal objeto, disponer su diálogo interno y su composición, desde las múltiples discontinuidades de su interpretabilidad, a la reinterpretación en un proyecto que lo prosiga, una situación construida para que su código no quede suspendido ni restringido en la contemplación de su significado literal o en la sublimación simbólica, sino que desde lo acotado de su diálogo interno, de su representación y expresión de Sentido aplazado, pueda progresar en su comunicación artística. Disponer, –desde la discontinuidad configurativa 2 de la estrategia con que fue concebido para proyectar unos conceptos (Naturaleza, Representación, Tecnología, Proyecto Artístico, Discontinuidad), a través de la figura de un autor, y la capacidad de su formato no ya para representarlos sino ciertamente transmitirlos, es decir, observando el límite del objeto para conjugar más allá de su configuratividad la realidad de aquellas entidades que pronuncia–; todas la cualidades carenciales, simbólicas y sensibles a una forma de contacto que prolongue y despliegue al objeto, establecerlo como discurso construido y marca de un acontecimiento hacia la interpretación exponencial con los artistas que accedan a él como objeto practicable en un proyecto, una situación de coparticipación en la que cada artista pueda inferir desde aquellas discontinuidades formateadas sus propias y respectivas discontinuidades, reproduciendo la naturaleza discontinua del objeto y la discontinuidad natural de la actividad artística.

Que el espectador pueda asistir a la discontinuidad que contempla en un objeto artístico respecto a la realidad desde la que lo observa, comprendiendo que la actividad –fuera del marco– no corresponde solamente a la interpretación, sino que todo objeto plástico o visual y sus conceptos son entidades configurativas de una realidad que transita y procesa en un proyecto, que toda imagen –como la imagen de Sí– son figuras y representaciones de nuestra existencia proyectada en la vida. Que toda composición, en la que participamos, corresponde a un lenguaje rearticulado.

El movimiento de un objeto artístico a –su– proyecto, es además de un desplazamiento desde el contexto de creación y generación inicial a otro escenario en el que le infieran otras condiciones de reproducción, expresión y reinterpretación; un giro que emancipa el sentido original del mismo objeto, su preconcepción, hacia una reproducción real de su intencionalidad. Contemplando la dimensión ficcional de dicho objeto para comprenderlo, más allá de su metáfora, como una *banda sensible* que contiene en la naturaleza de su entidad, en su ipso, la discontinuidad del pensamiento al Sentido. Este movimiento es una adicción que se le procura a la esencia de un objeto para advertir su comportamiento relacional con lo Real. Un paso técnico y experiencial que describe Pierre Huyghe mediante los términos metafóricos de –Score– o de –Screenplay, una –*historia*– correspondiente al

preconcepto como signo en la que el empleo de figuras que lo representen son formas de activación del sentido originario e intencional de aquél objeto, para que pueda reproducirse y repetirse de acuerdo a su naturaleza inmanencial en el proyecto en que se posicione:

“PH: What interested me was to investigate how a fiction, how a story, could in fact produce a certain kind of reality. An *additif* of reality. I’m not speaking about change here. In *Streamside Day Follies*, I wanted to create a fiction that would lead to a *fête*, a celebration, an event that could be repeated. If we take up a musical metaphor, we can call this fiction a “score,” and its enactment a “concert.” If we take up the metaphor of cinema, we could call it a screenplay. And if we take up the metaphor of theater, we can call my intervention the creation of a script, after which comes the play—and even, a few years later, the possibility for the reinterpretation of this same play.

GB: So how precisely “scored” was the event in *Streamside Day Follies*?

PH: The “score” was *before* the event; the event in that work—the celebration—is the “play.” (...)

The time for the casting of the film *Les incivils* became the duration of the exhibition. Amateur actors were invited to a casting session in the gallery, and were asked to perform a scene from Pasolini’s *Hawks and Sparrows*. They were in the space, waiting around for their turn, it was impossible to know who were the visitors to the exhibition and who were the actors for the film. It is a moment before an image. After that came what I guess you would have to call a journey, where I set out to “embody” the film. Pasolini’s film, for me, became a score. I took *Hawks and Sparrows* as a point of departure. It wasn’t about seeing the film as a dead set of shots at the end result of a process, but as an open guide for experiences.

GB: You used *Hawks and Sparrows* as a score.

PH: Whereas in *Streamside Day Follies*, I had to invent the score. I took Pasolini’s film, and used it like one would use a manual for building a telephone. I took the film, looked at it in various ways, and attempted to “embody” the film, I would “replay” the film. It is not a citation.”<sup>247</sup>

Tomando el vídeo filmado con Lothar Baumgarten como objeto visual, documental, informativo, representacional y artístico, –Opsign– (Deleuze); su movimiento como *banda visual* (signo visual, conceptos señalados, discontinuidades configurativas de composición y estrategias) sirve de **partitura** para disponerlo como –Fuerza–, desde su intencionalidad original y deseo primario de definición y representación de su entidad como objeto ficcional (realidad figurativa y figurada a las realidades que describe), virtualidad artificial acerca de la Naturaleza, materialidad temporal de la representación tecnológica, en un proyecto en el que aquellas referencias a objetos reales (Naturaleza, Técnicas y metodologías de la Representación, Tecnología y dispositivos) y sus discontinuidades formales (configurativas 1) y conceptuales, artísticas e ideológicas (configurativas 2); puedan ser no definidas en torno a un lenguaje y su plasticidad, sino aprehendidas desde la inercia

---

<sup>247</sup> Huyghe, Pierre. Entrevista de George Baker. *OCTOBER 110, Fall 2004*, pp. 80–106. © 2004 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

de cada una de esas instancias para reproducir la dinámica de su configuración como adscripción a un Real que siendo indecible muestre los grados reales del objeto, su naturaleza simbólica, su representación formalizada, su dispositivo intermediador y su tecnología emisora y comunicativa. Su límite formal y su aplazamiento sensible, para de ese modo copresentarse en el tiempo de ese proyecto y mediante la interpretación comparativa de los artistas y actores en el proceso (que lo experiencien, lo configuren, lo exponencien y lo comprueben), advertirse como entidad descrita del Sentido que pretende esencialmente capturar (*–To catch the image at the site–* Baumgarten), y que solamente podrá manifestarse en su inherente co-existencia o co-presencia con lo Sin-sentido.

Comprobaremos el movimiento de este objeto artístico –y las discontinuidades configurativas referidas– en el proyecto artístico *–Artists Working: Discontinuity Barinatxe–* dentro del CAPITULO 10. PROYECTO ARTÍSTICOS (EXPERIMENTALES) REALIZADOS EN EL CURSO DE LA INVESTIGACIÓN. PARTE III. LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA DE LO SIN-SENTIDO EN EL PROYECTO ARTE – LIBERADO Y ABIERTO–.

Previamente definimos a continuación la discontinuidad configurativa en su relación a los conceptos que proyecta este objeto visual y que a su vez como preconceptos definen su realidad fáctica: Naturaleza (lo Real, óptico), Representación (imagen-forma, noema), Tecnología (medio, dispositivos); para definirlo posteriormente como campos técnicos y dimensiones ontológicas del objeto artístico como productor (símbolo y realidad) del Sentido.

## CAPITULO 6. NATURALEZA, REPRESENTACIÓN Y TECNOLOGÍA.

Los tres sistemas en los que se configura la discontinuidad contemporánea son, –según su relación de imbricación de uno respecto a los otros y atendiendo a un orden cronológico desde la existencia óptica originaria a la transformación histórico-antropológica de la realidad a través del progreso cultural de símbolos, imágenes y objetos artísticos hacia el hipersigno digimático (hiper-objeto, hiper-imagen)–; los siguientes:

–**Naturaleza**<sup>248</sup> : (lo óptico). El sistema óptico de lo Real que contiene la vida y las formas supeditadas a las leyes físicas de las dimensiones universales (Espacio, Materia, Tiempo, Energía). Difiere a los fenómenos naturales de la vida y lo físico, lo orgánico e inorgánico, de los productos y estados artificiales correspondientes al ser humano, que integran nuestro concepto de realidad y cuya realización antropológica los genera y convierte en –cosas– y –entidades, objetos fácticos que en su dimensionalidad como materia, compuesto molecular o energía, adquieren existencia conformándose en la realidad esencial.

La Naturaleza es Sin-sentido (con su inclusión y corte al Sentido), su descripción y definición es simbólica, lingüística y cultural (desde el Sentido), una expresión como signo (ontológica), desde lo humano, recreada mentalmente. Pertenece a su experiencia siendo seres generados por ella en su discontinuidad temporal (vida-muerte, creación-extinción).

La Naturaleza es indecible, difiere del pensamiento y el ánimo (intencional, cultural, expresivo, sobrenatural, místico, científico, acontecimiento, artificio), en tanto como existencia originaria es curso que incluye las esencias y al hombre a su margen.

La Naturaleza es discontinua. No es concreta en el sistema universal la continuidad espacio-energía-tiempo (materia oscura, energía oscura, colapso o expansión universal, comportamiento óptico). El conocimiento científico de la Naturaleza nos señala teorías de relatividad (–Ley– *vigente* de Einstein según la cual solo la Luz tiene una constante, –velocidad–). La Naturaleza es (actualmente) perceptible e imperceptible y se analiza de acuerdo al principio de incertidumbre.

(video) Peter L Galison on Time, 01:49 min / DOCUMENTA (13) GLOSSARY:

<http://d13.documenta.de/#/research/research/view/on-time>

–**Representación**: (lo noemático). Pensamiento, figura-forma, imagen o símbolo con que ideamos y

---

<sup>248</sup> Por «naturaleza» entendemos todo lo que hay en el mundo físico de la experiencia, interpretado de manera muy amplia: el universo y sus contenidos. Ser natural es ser parte de este mundo, cuya característica distintiva suele ser la acción universal de las leyes, que se traduce en regularidades ininterrumpidas. Enciclopedia Oxford de Filosofía. Oxford University Press. 1995 / 2005. P 836. Editorial Tecnos, Madrid 2008.



referimos la realidad y su esencia. Forma ilusoria y sensorial del mundo (A. Schopenhauer).  
Reproducción o referencia de un estado o realidad óptica. Diferencia entre lo Real y lo figurado.

La Representación es eminentemente antropológica (ontológica), Si bien existen especies del mundo animal y vegetal que producen y generan estados de simulación y efectos configurativos, reconociendo actitudes instintivas, lenguajes (biológicos y comunicacionales), grados de inteligencia, expresión y comportamientos sensibles.

La Representación (concreta o abstracta, objetiva y subjetiva), corresponde al Sentido y en cuanto noemática es la discontinuidad manifestada entre el Sentido y lo Sin-sentido.

La Representación es la discontinuidad configurativa entre lo óptico y lo ontológico.

La **Representación** –volver a presentar– no es (en cuanto al concepto de diferencia en Deleuze) la diferencia entre el Sentido y lo Sin-sentido, dado que el Sentido y lo Sin-sentido se corresponden en cuanto a su realidad –existencia– discontinua, siendo aquél una construcción aspirativa en la que lo noemático se esencia como coforma (co-realidad) del Ser, en tanto como pensamiento o noema existe en la dimensión ontológica, indicativa, identificativa y experiencial de lo Real (– el Ser es Voz–, Deleuze); siendo lo Sin-sentido existencia misma que dictamina al Sentido.

La relación entre Sentido y Sin-sentido es, desde nuestro Ser, de co-presencia, en la que nuestro acto es de discontinuidad físico – sensible, perceptivo – aprehensiva. Somos Sentido y Sinsentido.

Por lo tanto no la diferencia, sino la *diferancia* (Derrida) en que se emiten las distintas discontinuidades configurativas, es la que copresenta –discontinua– al Sentido en su naturaleza distintiva con lo Sin-sentido.

*Diferancia* como tiempo en el que el Sentido se produce a partir del difiriendo a lo Sin-sentido, a la emisión de la discontinuidad misma entre gesto (orgánico) y Voz (inorgánico).

–El Ser de lo sensible es en donde lo diferente se relaciona con lo sensible–. (Deleuze) <sup>249</sup>

“¿No sería preciso que hubiese no-acceso, impenetrabilidad, para que haya también acceso, penetración? ¿Que entonces haya no-sentido o, sobre todo, fuera-de-sentido

---

<sup>249</sup> De la noción de Diferencia (en cuanto a ajeno o no identificable al Ser y por lo tanto Sin-sentido) dice Deleuze: –Se puede llegar a la conclusión de que, mientras la diferencia se encuentre sometida a las exigencias de la representación no está pensada en sí misma. Sin embargo, una de las funciones de dicha diferencia puede ser la de excluir toda relación de lo diferente con lo diferente que la hiciese pensable. Pues una diferencia mientras se encuentre sometida en el campo de lo pensable debe de mantenerse bajo las condiciones de la representación, estas son: “la identidad en el concepto, la oposición en el predicado, la analogía en el juicio, la semejanza en la percepción”. De lo contrario, toda diferencia que no se someta a estas condiciones se podrá tomar como desmesurada, no coordinada o inorgánica, pues abandonará el campo de lo pensable abordándose en el campo del no-ser. Por lo tanto se debe afirmar que la diferencia debe de ser rescatada bajo las redes de la razón que la ha de hacer pensable y visible, de manera que se convierta en una representación orgánica. (...)

“se trata de hacer que la representación conquiste lo oscuro; que comprenda el desvanecimiento de la diferencia demasiado pequeña y el desmembramiento de la diferencia demasiado grande; que capte la potencia del aturdimiento, de la embriaguez, de la crueldad, hasta de la muerte”.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*, Amarrortu editores, Buenos Aires, 2009, p. 389

para que hubiera sentido? (...)

Pues la diferencia del a-sí, según la cual hay apertura del sentido, está inscrita en el mismo 'en-sí'.

Corpus: todos los cuerpos, los unos fuera de los otros, hacen el cuerpo inorgánico del sentido.”<sup>250</sup>

Saber la imagen como cuerpo inorgánico del Sentido, –Ser en discontinuidad real, (reflejo y visión de una especie en el agua, sombra de un ave proyectada en la nube, imagen de –Sí– entidades indisociables) es lo que la relaciona y co-presenta a lo Sin-sentido, la inscribe cual no-sentido o bien presentado presubjetivo (proyectado y sin embargo existente), distinguiéndose y confirmándose.

La Representación no es –ni continuidad ni discontinuidad puras sino tacto– (Nancy) del Sentido con lo Sin-sentido. Por lo tanto es la discontinuidad configurativa que instituye al Sentido (infinitamente aplazado) mediante la representación de lo Sin-sentido; la que se ha de disponer al contacto mediante la discontinuidad **artística** entre Sentido y Sin-sentido.

-**Tecnología**<sup>251</sup>: (lo mediático). Lógica de la técnica. Dispositivos, sistemas e industrias de mediación y aplicación físico-lógica con el sistema óptico, desde el ordenamiento conceptual – intelectual de la ideación, a la manipulación técnico-físico-química-energética.

Desarrollo y evolución de la –*téchnē*– mediante la aplicación del conocimiento científico y la lógica al campo técnico. Intermediación técnica: instrumental, herramental, maquina, telemática o sistémica, aplicada a lo físico (químico y energético) mediante la configuración (ingeniería) de lo ontológico.

Producción de aparatos y sistemas de relación empírico-práctica, utilitaria y gestional con el mundo y los seres.

Medio para la reproducción y representación mecánica y electrónica. Sistema configurador de *originales* artificiales y multi-copia: material - analógica y virtual – digital.

Sistema de procesamiento de señales eléctricas (y electromagnéticas) e información

–data– (imágenes, sonidos y texto transferidos a código en computación) en configuraciones software, generadas en dispositivos hardware.

Dispositivos y aplicaciones de configuración y transmisión de lo sensible (música, representaciones, comunicación. + transferencia de energía).

Medio y mecánicas de conectividad y rizoma.

---

<sup>250</sup> Nancy, Jean-Luc. El Sentido del mundo. Le sens du monde, Paris, Editions Gallilée, 1993. Traducción Jorge Manuel Casas. la marca editora [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com) 2003. Págs. 52. 56.

<sup>251</sup> **tecnología**. (Del gr. τεχνολογία, de τεχνολόγος, de τέχνη, arte, y λόγος, tratado).

1. f. Conjunto de teorías y de técnicas que permiten el aprovechamiento práctico del conocimiento científico.
  2. f. Tratado de los términos técnicos.
  3. f. Lenguaje propio de una ciencia o de un arte.
  4. f. Conjunto de los instrumentos y procedimientos industriales de un determinado sector o producto.
- Diccionario de la Real Academia Española.

Conocimiento lógico-fabril, dispositivos, programación, procesamiento y cálculo (lógica matemática – programación multimedial e informática–) aplicados a la representación hipermoderna y su transmisión.

La condición e identificación de los seres vivos de la Naturaleza (especie) se transmite y reproduce biológicamente mediante –Genes (Genoma, estructuras de ADN).

Lo noemático y cultural se procesa y transfiere por generaciones mediante –Memes<sup>252</sup>.

Lo tecnológico, su factuabilidad (ductibilidad) y familiaridad, llega a instruirse en el consciente humano cultural (herencia conocimental, tecno-memética) mediante –Temes<sup>253</sup>.

La tecnología es Re-presentación (artificio aplicable), tanto a nivel de las configuraciones de sistemas lógicos para su intervención en el mundo, reproduciendo y aplicando el intelecto de forma interactiva con lo natural, mediante el conocimiento y progreso científico –y sensible–; como en su nivel de producción técnica de lo artificial, objetos generados para su utilización como medios, cosas ideadas y fabricadas con comportamiento de programación ontológica para su replicación, funcionamiento y disposición con las dinámicas de lo óntico y su transformabilidad.

Cada sistema tecnológico, reproduce de forma acotada y sintética un grupo de condiciones físico-lógicas de lo natural, generando una imagen representativa con las características inherentes a un funcionamiento o comportamiento específico del mundo con el que desea procesar, para inscribirlas como código técnico-ontológico (-Teme) en las creaciones artificiales que imitan y permiten

---

<sup>252</sup> Un **meme** (o **mem**) es, en las teorías sobre la difusión cultural, la unidad teórica de información cultural transmisible de un individuo a otro, o de una mente a otra, o de una generación a la siguiente. Es un neologismo acuñado por Richard Dawkins en *El gen egoísta (The Selfish Gene)*, por la semejanza fonética con «gene» –*gen* en idioma inglés– y para señalar la similitud con «memoria» y «mimesis». A su vez, los memes se dan en un amplio campo de variación, se replican a sí mismos por mecanismos de imitación y transmisión de cerebro a cerebro y engendran un amplio abanico de copias que subsisten en diversos medios. Con ello tenemos el marco general de un proceso evolutivo que Dawkins compara con la evolución biológica, e incluso llega a aceptar que los memes deben ser considerados como estructuras vivientes no sólo metafóricamente, sino técnicamente. Los memes alternativos, que pueden servir para efectuar la misma función, son llamados alelomemes o memes homólogos. A su vez, los memes pueden agruparse formando macromemes, que constituyen un sistema de muchos memes estructurados e interrelacionados que forman un objeto cultural complejo, tal como una lengua, una teoría, una mitología, etc. En general, la mayor parte de las construcciones teóricas que sustentan la teoría de la evolución de las especies, son aplicadas por los defensores de las tesis de Dawkins a la teoría de los memes.

De la misma manera que los genes se autorreplican porque sí (ergo, **inconscientemente**), los memes tienden a replicarse igualmente; las buenas ideas no lo son propiamente si son incapaces, a la vez, de replicarse bien. Así, los memes son indiferentes a la verdad, como los genes son ajenos a cualquier clasificación. Este mecanismo de autorreplicación no es exclusivo de sistemas vivos, como el ADN y el ARN: ciertos polímeros y cristales, y los virus informáticos muestran este comportamiento, por lo cual no debería resultar ilógico en algo inerte como un meme, ya que como vemos se trata de un patrón visible en muchos elementos naturales.

*The Selfish Gene*, Richard Dawkins Oxford University Press, 2nd edition, trade paperback, 1990, P. 352  
*El gen egoísta*, Richard Dawkins Salvat Editores, S.A., 2ª edición, Barcelona, 2000.

<sup>253</sup> Susan Blackmore estudia los memes: ideas que se replican a sí mismas de una mente a otra como un virus. Expone un nuevo y audaz argumento: la humanidad ha engendrado una nueva clase de meme, el teme, que se disemina a sí mismo por medio de la tecnología e inventa nuevas formas para mantenerse vivo.  
[http://www.ted.com/talks/lang/es/susan\\_blackmore\\_on\\_memes\\_and\\_temes.html](http://www.ted.com/talks/lang/es/susan_blackmore_on_memes_and_temes.html)

potencializar cualidades fácticas y capacidades de la expresión y transformación natural (el vuelo, el reflejo, la imagen-luz-sombra, la condensación y transmisión de energía, la velocidad, la voz humana...la observación microcósmica y macrocósmica, la estructura genética.) de lo vivo y de lo óntico.

Actualmente gran parte del escenario e imaginario de lo visual, lo sonoro y lo discursivo se genera en los sistemas multimedia que vienen produciendo lo que denominamos como hiperimagen, hipertexto, hipermedio..., que definen el concepto, *temelógico*, de *hiper-representación*.

La Tecnología “es” Sentido, en cuanto a configuración estructural del pensamiento para las actividades de mediación humana, en su objetivo de intervención aplicativa con el mundo y la transformación de su posibilidad.

Como lenguaje propio de la ciencia y de sus artes, es la representación empírica (desde lo subjetivo a lo objetivo) del deseo conocimental y aspiración de practicabilidad con todo lo humano y lo no humano, con lo orgánico e inorgánico.

Como tecnologías de lo simbólico y de lo sensible, reproducen la transformación de lo óntico en ontológico (lo físico con funcionamiento y utilidad lingüística). Sus dispositivos permiten física (analógica) y mentalmente (figurativa, virtual, representacional) la experimentalidad y aprehensión de lo sensible, registrando su configuración y proyectando su experiencia, transmitiendo intermedialmente lo simbólico (la instrumentación, orquestación y composición musical, vinculada al sonido artificial generado por instrumentos, sean musicales o sistémicos –informáticos–. La filmación y plasmación de luz-sombra para la generación de formas y configuraciones visuales. La simulación virtual de sistemas naturales).

La codificación y descodificación de la imagería tecnológica se añade al computo de significados configurados y formateados en cada sistema-forma-emisión, determinando según la característica de su lenguaje (analógico, electrónico, digital) cualidades y variables aplicadas a su lectura e interpretación. Cada formato determina al archivo, cada configuración es una producción al aplazamiento del Sentido.

La tecnología, por sí, es sinsentido (o no-sentido factual). Sistema del hombre sin aplicación posible hoy sin el hombre (la inteligencia artificial aún es dependiente). En tanto entidad maquina, sistémica o dispositiva (aparato – código), sólo sin su funcionamiento o activación desde el hombre es entendida como materia.

En cuanto a creación artificial y configuración lógica corresponde al Sentido; en cuanto a dispositivo inanimado –sin facto mediático– es cosicidad, inorgánica e inerte. Su actividad telemática y mediacional es su sentido, su inoperatividad su no-sentido.

Dispositivo o sistema (tecno-científico, artístico – sensible) para la manipulación sensible en lo óntico (Sin-sentido) mediante la aplicación de lo ontológico (y sus discontinuidades configurativas).

La Tecnología es discontinua. Su replicación es configurativa y por lo tanto adscrita a las discontinuidades configurativas correspondientes a cualquier sistema de representación, simulación, reproducción y transmisión basados en lenguajes y ciencias, tanto lógicas como culturales.

Los mecanismos del funcionamiento tecnológico dependen de sus formatos y códigos (discontinuidad configurativa 1 –interna) y su aplicabilidad y desarrollo están ligadas a su capacidad práctica y expansiva mediante la interpretabilidad (lectura y manejo) de sus funciones en los distintos contextos en que sean dispuestas a procesar.

Es decir, la cualidad del código tecnológico en cuanto a su capacidad de adaptarse, asociarse, procesar y proyectar las estrategias performativas del usuario, para definir y potenciar su intencionalidad y favorecer los logros (avance de objetivos) con su desarrollo aplicativo; determinan la discontinuidad configurativa 2 (externa), la identificación y procesamiento del sistema configurado y el deseo e intención del usuario de acuerdo a sus estrategias de relación y configuración del mundo. Así mismo, la propia discontinuidad práctica técnico-mecánica debida a la accidentalidad, contingencia, desfasamiento de los componentes materiales o sistemas operativos y rendimiento funcional, fallo energético o colapso matriz, instituyen la discontinuidad empírica del objeto tecnológico.

La esperanza de vida de una tecnología (fecha de caducidad, obsolescencia programada) es su duración, prescrita en la configuración de su generación artificial como utensilio, repuesto o reformateado con capacidad limitada. Lo inercial en lo tecnológico no es la regularidad sino el salto cualitativo a que somete sus sistemas configurativos a la evolución y desarrollo (I+D+i). La aceleración de la obsolescencia programada prescrita a los sistemas tecnológicos es su discontinuidad temporal, adscrita proporcionalmente a la discontinuidad temporal humana y al deseo creciente de su transformación.

El ser humano es, en su *figura real* de lo óntico, –Ser, Voz– configuradora de lo ontológico.

Es naturaleza, representación y tecnología. Siendo la discontinuidad viva desde el Sin-sentido que lo esencia al Sentido que desea.

El arte (al igual que la filosofía o la ciencia) es la tecnología con que el hombre representa esa discontinuidad simbólico – fáctica (su deseo de conocer la creación del universo y –ser– convertirse en –creador).

## CAPITULO 7. Discontinuidad configurativa. (1 – 2)

–Del objeto artístico en su movimiento en el proyecto–. Iñigo Cabo, *L. Baumgarten –DRAMA–*  
*L. Baumgarten: Discontinuity / P. Huyghe. –Untilled–*.

**La discontinuidad configurativa es nuestra incapacidad (negatividad estética) de representar completamente al mundo, su experiencia, y al Sentido –aplazado infinitamente– en un objeto artístico (producir su continuidad significativa).**

La discontinuidad configurativa se produce de dos modos <sup>254</sup> : –discontinuidad configurativa 1 (interna –composición del objeto artístico o del estético), discontinuidad configurativa 2 (externa –estrategias del objeto artístico hacia el Sentido que pretende representar).

Dado que ambas discontinuidades actúan simultáneamente en el objeto artístico, en su configuración interna y externa hacia el Sentido –y debido a esa relación inmanente (directa e indirecta) del objeto artístico con el Sentido aplazado– las denominaremos conjuntamente:

### **Discontinuidad lineal.**

–Definiremos la discontinuidad no-lineal (discontinuidad artística por lo exterior al objeto arte antrópico) como aquella que desde la linealidad al Sentido de las discontinuidades configurativas características del objeto artístico, se produce en el movimiento del objeto a un proyecto artístico en el que aquél (y sus discontinuidades configurativas) son copresentadas al contacto con lo Sin-sentido. Una desalineación de la conformación del objeto arte como instanciamiento ontológico a un Sentido que por infinitamente aplazado lo limita (en su acotamiento y configuración respecto a lo inaprensible del Sentido) y lo alinea en una discontinuidad al mismo significado, incluyendo el significado y la significancia del objeto artístico; para liberar su Posibilidad de la función del significado y el símbolo abriéndola a lo no-significado y desconocido.

**–Discontinuidad configurativa 1.** (interna) composición.

---

<sup>254</sup> Según Christoph Menke (analizado en El estado de la cuestión: De la discontinuidad configurativa en la interpretación de la experiencia estética de C. Menke, a la discontinuidad en el objeto artístico.), la interpretación (*posible*) de la experiencia estética ha de atender tanto a la primera forma de la discontinuidad configurativa, ver las partes interpretables que configuran un objeto estético formulable (elementos y materiales que deconstruidos sean alternativos en las lecturas independientes de sus formulaciones), como a su vez al segundo tipo de discontinuidad, desde la configuración de las partes interpretables a las diferencias que el objeto artístico presente en sus discontinuas estrategias de producción de Sentido.

La discontinuidad configurativa de tipo 1 <sup>255</sup>, reside en la composición del *objeto artístico* como forma (orgánica o inorgánica, figurativa, abstracta o conceptual), y la variabilidad que presenta en su articulación, y el modo en que interpretamos el sentido de la experiencia con dicho objeto mediante las discontinuidades relativas las diferencias entre sus partes, qué taxonomía diferencial lo integra, y dado que sus atributos y condiciones son interpretables separadamente, el movimiento (función variable como signo, componente ontológico) que realiza cada uno de ellos en la discontinuidad que producen en la lectura del objeto. La discontinuidad interna (para una lectura e interpretación externas).

Tomando como ejemplos: *–Untilled–*. 2011 – 2012, obra de Pierre Huyghe realizada para dOCUMENTA (13), portada y proyecto referencial de esta investigación; y la fotografía *–Lothar Baumgarten –DRAMA– thinking about Nature, Representation and Technology–*, 2012, realizada en el *making-off* del objeto artístico (vídeo *–Lothar Baumgarten: Discontinuity–*, 2012) producido para su movimiento al proyecto artístico experimental con el que definir tanto las discontinuidades configurativas (lineales al Sentido) como la discontinuidad artística no-lineal entre el objeto del Sentido y su desplazamiento al proyecto de copresencia y contacto a lo Sin-sentido, con las que verificar la tesis de la presente investigación. Identificamos en base a ellas la configuración de las respectivas discontinuidades:

---

<sup>255</sup> Siguiendo la descripción de Christoph Menke de acuerdo a la definición de Derrida (Págs. 84, 85 Parte II. El estado de la cuestión: De la discontinuidad configurativa en la interpretación de la experiencia estética de C. Menke, a la discontinuidad en el objeto artístico.), El primer tipo de discontinuidad configurativa se da entre enunciados que constituyen una interpretación y al menos otro enunciado no compatible con la anterior interpretación opuesta, igualmente posible. Es un tipo de discontinuidad que revela el carácter indecible de las diferentes interpretaciones, obligadas a seleccionar significantes en un objeto estético que, por principio, excede su comprensión. Toda interpretación recorta <<ficticiamente>> su objeto, dice Adorno. Por eso siempre es posible determinar en un objeto estético rasgos que contradicen una interpretación dada. Por lo tanto, este primer tipo de discontinuidad no se refiere en primer lugar a la relación entre dos interpretaciones indecibles tomadas globalmente, sino que tiene su lugar en el punto en que una interpretación, en tanto que encadenamiento continuo de frases interpretativas, se encuentra con otra frase que no encaja, pero que puede insertarse con cierto número de otros enunciados (también de la primera interpretación) en la continuidad de un segundo discurso. Este primer tipo de discontinuidad configurativa, que muestra su propia ceguera, constituye el procedimiento básico de la praxis interpretativa de Derrida. Derrida señala la necesaria ceguera de las interpretaciones estéticas cuando al “añadir frases” se señalan aspectos del objeto estético olvidados en esa interpretación y, por el contrario, incorporados a otra, la cual a su vez, olvida otros aspectos.



**Pierre Huyghe –Untilled– 2011 – 2012.** Alive entities and inanimate things, made and not made, dimensions and duration variable. dOCUMENTA (13).

‘The place is enclosed. Elements and spaces from different times in history lie next to each other with no chronological order or sign of origin. What is present are either physical adaptations of fictional and factual documents or existing things. In the compost of the Karlsau Park, artefacts, inanimate elements, and living organisms...plants, animals, humans, bacteria are left without culture. The set of operations that occurs between them has no script. There are antagonisms, associations, hospitality and hostility, corruption, separation and degeneration or collapse with no encounters. These are circumstances and deviations that allow the emergence of complexities.’<sup>257</sup>

Los diferentes elementos que conforman la situación construida por Pierre Huyghe en su intervención en la documenta de Kassel, integran en un espacio natural lo animado con lo inanimado, la materia y los objetos artificialmente elaborados (materiales y materializados, manufacturados, representaciones), organismos vivos en su función biológica y desarrollo (bacterias, compuestos, abono, germinación, plantas –especies originarias y trasplantadas–, alucinógenas –la embriaguez de lo dionisiaco, que siguiendo Nietzsche en su visión de la tragedia Griega, producía la disociación del

---

<sup>257</sup> Huyghe, Pierre. The Guidebook, dOCUMENTA (13). CATALOG 3/3. 2012. P. 83





Yo subjetivo <sup>258</sup>–, plantas ornamentales, follaje... Adaptabilidad, alienación, parasitividad, colonización, polinización, metabolización, polución, corrupción), documentos históricos y objetos simbólicos con significado decadente o descontextualizados y desinformados, sin relación con referentes o denominación de su cultura. Objetos, signos y entidades desde su producción antropológica y post-configuración simbólica (uno de los robles muertos de la obra –7.000 Robles de J. Beuys– llevado a esa situación –depósito– en el parque Karlsau). Animales (insectos, colmenas, un perro blanco con una pata teñida en rosa fluorescente), un muñeco en desuso con forma animal. Diferentes estados y

---

<sup>258</sup> Nietzsche establece en su análisis de la tragedia presocrática y su unión de lo apolíneo (Apolo: Dios de la belleza, de la perfección, de la armonía, del equilibrio y de la razón) y lo dionisiaco (Dioniso: Dios del vino, inspirador de la locura ritual y el éxtasis. También conocido por el nombre de Baco, por el frenesí que inducía, *bakcheia*. Dios patrón de la agricultura y el teatro. También es conocido como el ‘Libertador’ (Eleuterio), liberando a uno de su ser normal, mediante la locura, el éxtasis o el vino. / (es decir la escisión del Yo subjetivo. N. del A.) / La yuxtaposición de lo sublime y lo ridículo, mediante la embriaguez, sin estar totalmente consumido por ella. La tragedia no aspira a la Verdad, pero sí a la verosimilitud.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik)* 1ª. Ed 1872. Alianza Editorial. Madrid, 2012. s/p.

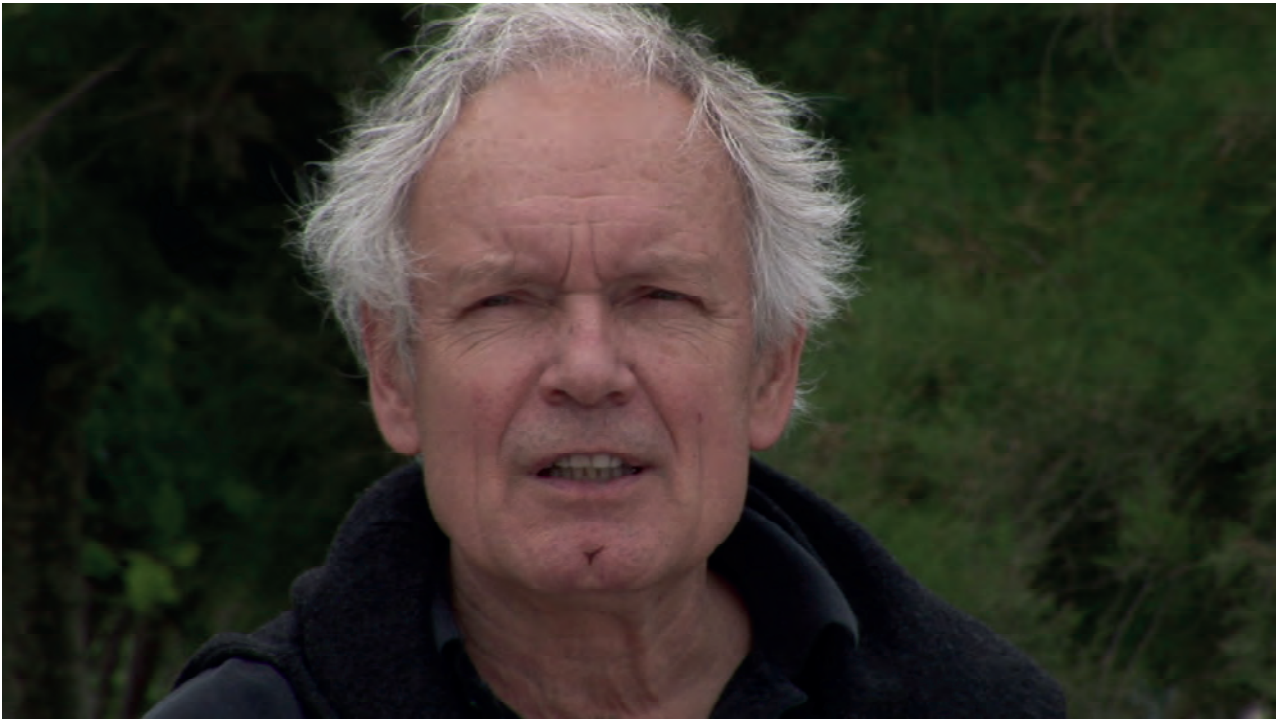


tránsitos de la entidad y la sustancia detraídos del significado cultural. Personas (trabajadores y visitantes), clima, temporalidad. Contingencia y Sin-sentido: establecen la discontinuidad configurativa 1, en la relación de interpretación y experiencia de unos objetos y otros correspondientes a distintos campos semánticos, con otras entidades que no presentan posibilidad asociativa desde el significado. La copresentación de lo óntico con lo ontológico disemina las categorías y clasificaciones, y desestablece la jerarquía antropológica. Cualquier interpretación plausible del significado, intencionalidad o causalidad de un elemento signifiante entra en alternancia con la interpretabilidad desasistida de los otros. Esta composición se descompone, en un sentido taxativo y simbólicamente. La función e intermediación del signo es discontinua de acuerdo a su naturaleza. Lo esencial desatribuye a lo circunstancial, el facto desorigina al acontecimiento. Cada signo, señal, símbolo destituido, ciega recíprocamente de uno a los otros el acercamiento y reconocimiento del Sentido. La discontinuidad de la negatividad estética se amplifica aquí, desde la imposibilidad de una continuidad del significado hasta la ausencia completa de significado. La discontinuidad configurativa 1 manifestada totalmente.



IC –*Lothar Baumgarten. –DRAMA– thinking about Nature, Representation and Technology–*. (Fotografía). 2012

Los diferentes elementos técnicos y configurativos de la fotografía: Plano, paisaje (naturaleza con contenidos artificiales), encuadre, personajes (principal, secundario y figurantes ocasionales), vestuario, mobiliario y estructuras de playa, dispositivos técnicos y tecnológicos. Posición de lectura (diálogo interno, visión externa), distribución física (tierra, mar, aire), taxonomía activa en la jerarquización plano-figuras-fondo (protagonista central, secundario lateral indicativo, figurantes fondo, en sentido ascendente), representación (protagonista en gesto dramático, técnico en actitud de registro, bañistas en actividad lúdica). Ángulo de cámara (posición del observador, señal del signo fotográfico, making-of). Establecen la discontinuidad configurativa entre los signos correspondientes al campo semántico de la escena común (día de playa, imagen convencional), con la situación que se construye en la escenificación generada (secuencia suspendida, indicación de un personaje y su actitud en un contexto de referencia); determinando la discontinuidad configurativa 1 en la alternancia de interpretaciones derivadas de unos signos ónticos (naturaleza, paisaje, tiempo, experiencia) con la significación añadida por los significados ontológicos y la asimilación y aprehensión simbólica. La discontinuidad configurativa 1 en el vídeo se produce tanto en la composición técnico audiovisual de los planos en filmación (planos generales, planos secuencia, planos de fondo, planos detalle, primerísimos planos subrayando el diálogo), el montaje de imagen, (continua al diálogo, discontinua al discurso. Cambios de ritmo, trama, textualización nominativa –títulos / créditos–) sonido (voz, mar, figurantes, clic de cámara), planos directos de significado (respuestas de Baumgarten) e indirectos



IC. *Lothar Baumgarten: Discontinuity*. (Vídeo), 2012.

mediante la representación simbólica del significado proyectado (discontinuidad de las olas del mar y su frecuencia. Contingencia, suceso y acontecimiento en situaciones ocasionales, –mujer embarazada, diálogo de señoras interfiriendo la escena, corte de las olas por los bañistas–, inferidas al significado principal o referidas fuera del marco de la acción y del discurso). Como en la discontinuidad configurativa originada por la interpretación del significado de Naturaleza, Representación y Tecnología que se establecen en función de los sistemas configurativos empleados con el medio audiovisual, así como en el proceso de articulación y modulación de los significados, transferidos desde el discurso a la imagen y desde la imagen al contexto discursivo.

**-Discontinuidad configurativa 2.** (externa) estrategia.

La discontinuidad configurativa 2<sup>259</sup> reside en la concepción del *objeto-artístico* como una unidad con estrategias diferentes, según las cuales interpretaremos éste objeto de forma discontinua respecto a

---

<sup>259</sup> Christoph Menke (Pág, 85 Parte II. El estado de la cuestión: De la discontinuidad configurativa en la interpretación de la experiencia estética de C. Menke, a la discontinuidad en el objeto artístico.): Según Adorno, este segundo tipo de discontinuidad configurativa entre dos enunciados no resulta de su pertenencia a interpretaciones alternativas de un objeto estético sino a la manifestación de aspectos suyos dispares. La oposición se produce en este caso entre los enunciados que designan en el objeto estético rasgos sobre los que se funda la interpretación pero que no son totalmente asimilados por ella. Este segundo tipo de discontinuidad configurativa muestra la ceguera de una interpretación, confrontándola a enunciados que no remiten, como en el primer caso, a otra interpretación, sino al carácter sobreadundante del objeto estético mismo. El objeto se revela entonces en sus propias “estrategias” (P. De Man) como un objeto que, gracias a la composición de sus elementos y materiales, suscita intentos de comprensión que no acaban de resolverse en la continuidad significativa de una interpretación.

su diferencia metodológica de movimientos y objetivos (intenciones, comportamientos, disciplinas, hechos, efectos, signos concretos – significados abstractos) hacia el orden simbólico que desea configurar, su planteamiento y condición hacia el Sentido.



En la situación construida por Pierre Huyghe con la reacción de la naturaleza, la des-representación del signo y la in-mediación entre las tecnológicas del hombre con la experiencia posicional, no causal, inobjetiva y vivencial; se delimita la discontinuidad configurativa 2 entre las estrategias de lo artístico y la insumisión al aplazamiento de un Sentido cuya hegemonía representa al empirismo de esta era, que dicta al significado como funcionalidad humana y a la ausencia o precariedad del signo ante lo simbólico como un postulado de indefinición de la idea de Posibilidad. Esta restricción de lo artístico a lo simbólico se utiliza desde el poder cultural y social para limitar la accesibilidad posible a una ontología que en su performatividad sea efectivamente transformadora, que en su discontinuidad disponga con lo Real una alternativa fáctica, mediante un cambio de paradigmas y su influencia en la vida.

La interpretación de una situación de acumulación de forma, vida y residuos, ambientes en

degradación, ruina y desechos, el colapso del significado artístico y su continuidad, la puesta en crisis ontológica de la *obra de arte* respecto a la inaccesibilidad e *in-finalidad* del Sentido que busca representar; puede conducir tanto a la observación de una posible intencionalidad del autor por desacralizar el arte e instalar un vacío del significado y del Sentido, cuanto a una visión de la preponderación de la Naturaleza como orden alterno a nuestro conocimiento de vida.

Así mismo otra interpretación, puede llevar el punto de atención a la señalación del ritual y el protocolo de exhibición artística (documenta de Kassel, bienalización) en un sistema de hegemonía del Sentido y la ontología antropológica; identificando en este caso la no perceptibilidad del espectador común y ocasional, que prosigue el ritual iconoclastico (fotografiado turístico y ceremonial), con la desorientación y desalineación del sector profesional e investigador del arte contemporáneo en su deseo de significado y la legitimación institucionalizadora del discurso y de las prácticas del Sentido.

Una normativización y normalización de la autonomía intencional del arte que coarta su posible soberanía como Sentido y realidad.

Entendiendo la propuesta de Huyghe como una copresencia del Sentido

–(con las discontinuidades configurativas que lo representan: discontinuidad configurativa 1 – que amplifica la negatividad estética desde la imposibilidad de una continuidad del significado hasta la ausencia completa de significado– / discontinuidad configurativa 2 –lectura lineal de las estrategias que proyectan la dualidad signo – arte con la interpretabilidad no-lineal o la táctica de desalineación del arte y su institución como significado–), –expresado y referido como Sentido en su manifestación más aplazada (infinitud de lo simbólico)

con lo Sin-sentido; la relación de esas discontinuidades configurativas 2 en cuanto a la alternativa de estrategias y su legibilidad e interpretación, vienen a poner en énfasis la necesidad y posibilidad de un cambio profundo de estrategias, una evidencia de las discontinuidades configurativas y su limitación, y la desorientación estratégica del arte hoy hacia el Sentido (inasumible en su inaccesibilidad) y hacia su opcionalidad en la vida.

Dicho cambio, partiendo de una estrategia redefinidora desde la reflexión que realiza el arte sobre sí y su vinculación con el mundo, habría de posibilitar un reposicionamiento de lo antropocéntrico, transformando la relación del hombre con el significado, con sus tecnologías y con la vida.

La reconstrucción de la obra *–Untilled–* en otra posible situación expositiva y su reactivación (que desde su estrategia configurativa *–Alive entities and inanimate things, made and not made, dimensions and duration variable–* queda abierta a otra dimensionalidad, factuabilidad y duración), se libera de los condicionantes técnicos básicos de forma y tiempo del objeto artístico singular, para



evidenciar que desde la totalidad potencial de la discontinuidad configurativa 1 que establece la elementalidad de sus rasgos no-identificativos y sus articulaciones de-significadas; se incorpora otra estrategia en la que –la obra– reside en su discontinuidad como *objeto*, instalación o situación *site-specific*, desplegando su potencial de fuerzas como formación abierta en el proyecto artístico en que se constituyen (las acciones, los signos, las formas, los materiales, las condiciones, los objetos: comunes, objetos artísticos propios o ajenos, se mueven en un proceso proyectual que los extiende), cuya definición formal e interpretación significativa o simbólica no obedecen a representación o signo ontológico sino al hecho de lo óntico en sí mismo como fuerza y su experiencia como Posibilidad.

El objeto arte es un proyecto.

Discontinuidad configurativa 2:



IC –*Lothar Baumgarten. –DRAMA– thinking about Nature, Representation and Technology–.*  
(Fotograma). / *Lothar Baumgarten: Discontinuity.* (Vídeo), 2012

De la imagen estática de la fotografía como discontinuidad del suceso y del tiempo, instante difiriendo que contiene y proyecta los significados de Naturaleza, Representación y Tecnología, y que marca esa naturaleza de la representación tecnológica que diferencia a la imagen signo de la imagen tiempo (la instantánea del making-of es anterior al vídeo como objeto artístico, testifica un momento suspendido mientras se registra el vídeo –una situación preparatoria y locacional de la segunda secuencia, acción improvisada por el artista Lothar Baumgarten–, cuyo tiempo se detiene para fijar toda la intencionalidad proyectual antes del trascurso de la filmación y la imagen tiempo a otras secuencias sucesivas, los sucesos que las contextualicen y el ritmo de planos con diálogo que producirán un planteamiento de montaje). La fotografía marca aquí la referencia proyectual antes de su acontecimiento, determinando la discontinuidad entre los objetos de referencia y sus posibilidades de desarrollo.

Del registro fotográfico y todo lo que deja en suspenso fuera del marco de su representación (la distancia entre discontinuidad 1 –composición y referencialidad– con la discontinuidad 2 –intencionalidad del proyecto y estrategia para realizarlo–); nos movemos a la imagen tiempo del objeto artístico.

Si la imagen fija de la fotografía congela todo el aplazamiento al Sentido que pretende representar en un instante, in-dentificando detenidamente todos los signos y representando con ellos todo el suspenso de su ausencia, tanto real como de realizamiento simbólico; la imagen tiempo del vídeo



intenta trasladarnos por ese aplazamiento para aproximarnos a la secuencialidad discontinua del acontecimiento del Sentido, de que este se halla fuera del campo de la imagen, del espacio y el tiempo y de la discontinuidad de los sucesos. Juega con la coincidencia de significados que de un orden a otro acontecen al mismo tiempo, modificando la interpretación completa y el acceso definitivo al Sentido en cada tránsito. La discontinuidad temporal de los instantes, en la que ninguno se repite exactamente ni proclama en igualdad lo significado anteriormente. La construcción temporal determina esa secuencialidad ocasional al Sentido, esa asistencia a su presente continuo indefinido.

La estrategia de este objeto temporal parte entonces de las discontinuidades que en cada tránsito van representando las tecnologías (mediación, canales, dispositivos, signos, códigos, discurso, argumentación, contexto, referencialidad, contingencia, disposición lógica) de la naturaleza artística (espacio, forma, temporalidad, intencionalidad, experiencia, suceso, construcción, estructura simbólica, ausencia), para formalizar una continuidad artificial (fílmica, material y simbólica, registrativa, representacional, artística) que reproduzca la transmutación de signos y significados, y cómo la documentalidad de estos, a medida que se constituyen en el tiempo sobre el que se asienta el discurso, mientras se añade información; cierra la historia del discurso, su definición, mientras se abre la del Sentido y su in(de)finidad.

Una primera estrategia define la composición de la imagen en base al diálogo –preguntas y respuestas sobre Naturaleza, Representación, Tecnología, Discontinuidad y Proyecto Artístico– apoyado en fondos referenciales. El concurso secuencial de las imágenes integra los sucesos ocasionales en relación a los significantes previos.

En una segunda estrategia el espectador asiduo al discurso estético y conocedor de la composición de los objetos artísticos y el montaje audiovisual, así como el experto en arte contemporáneo, identificarán a Lothar Baumgarten y las referencias a su obra según los signos, discurso y tratamiento de aquellos conceptos en el vídeo y su aparición progresiva (y las discontinuidades entre el diálogo, la acción, el suceso y la propia obra de Baumgarten). En una tercera estrategia distinguirán entre el discurso general, como documento y la acción de Baumgarten con la arena cayendo de su mano, como situación construida desde la intencionalidad artística y la experiencia fragmentaria con la realidad del tiempo, y la captura (en imagen) o aprehensión (en Sentido) de un signo y sus significados.

En una cuarta estrategia observarán todo lo referido como un final, una conclusión del vídeo en el que los significados transferidos quedan encerrados en sí mismos y en sus lenguajes. Una constatación de la imagen y sus significados como objeto formal y cerrado, cuyo despliegue y apertura ocurre en aquello que está fuera del marco, y que lleva a este objeto visual a su movimiento como *Opsign* (formalizado y construido con todas sus discontinuidades en cuanto a visualidad y signo) en una temporalidad mayor y a otro orden de relaciones entre signos y significados con lo inaprehensible, a su movimiento en un proyecto artístico.



Esta es la estrategia original del proyecto que incluye todas las discontinuidades configurativas 2 (interpretaciones alternativas y secuencialidad discontinua) de las estrategias anteriores, para mover los objetos artísticos (la acción performativa de Baumgarten y el objeto visual filmado) a un proyecto en el que podamos manifestar esas discontinuidades configurativas 1 y 2 de su representación de la naturaleza del Sentido a que aspiran y la discontinuidad artística desde ese Sentido con lo Sin-sentido.

El movimiento del objeto arte en la situación construida de Pierre Huyghe, que la crítica actual define como arte *post-conceptual* <sup>260</sup>, se produce sin la presencia directa de dispositivos o formatos

---

<sup>260</sup> “Post-conceptual (Postconceptual, Post-conceptualism or Postconceptualism) is an art theory that builds upon the legacy of conceptual art in contemporary art, where the concept(s) or idea(s) involved in the work takes some precedence over traditional aesthetic and material concerns. The term first came into art school parlance through the influence of John Baldessari at the California Institute of the Arts in the early 1970s. The writer eldritch Priest, specifically ties John Baldessari's piece *Throwing four balls in the air to get a square (best of 36 tries)* from 1973 (in which the artist attempted to do just that, photographing the results, and eventually selecting the best out of 36 tries, with 36 being the determining number as that is the standard number of shots on a roll of 35mm film) as an early example of post-conceptual art. It is now often connected to generative art and digital art production. (connected to the work of Robert C. Morgan, Robert Smithson, Robert Barry, Yves Klein, Piero Manzoni, Manfred Mohr, Lygia Clark, Roy Ascott, Allan McCollum, Mary Kelly, Matt Mullican, and the intermedia concept employed in the mid-sixties by Fluxus artist Dick Higgins.) “

Osborne, Peter. *Anywhere Or Not At All : Philosophy of Contemporary Art*, Verso Books, London, 2013. pp. 99-116

La descripción premonitoria que Navarro Baldeweg hacía del arte postconceptual vinculándolo a la expresión pictórica de gesto corporal en el Action Painting (Pollock), y que hoy se relaciona, entre otros, con el arte generativo o con el trabajo pictorialista y postconceptual de Matt Mullican [El trabajo de Mullican (1951) desarrolla un atlas enciclopédico de signos gráficos que contesta la traducción visual del mundo y analiza los distintos mecanismos de conocimiento a través de la imagen. En una década como la de 1980, en la que el debate en torno a la representación se convierte en

tecnológicos (su ausencia representa el aplazamiento de nuestras lógicas contemporáneas, y lo indefinido de la imagen-tiempo o de la imagen electrónica –data– y su referencialidad), desarrollando desde lo real y lo óptico (nada de lo informe, sino todos aquellos elementos que desde lo físico intercambian directamente –generan co-agencia y *Umwelt*–, sin aplazamientos) una totalidad de la discontinuidad configurativa que impide cualquier continuidad de los significados –incluso de los corporeizados o materializados–. La mediación se ha de producir más allá de las lógicas de la técnica y la funcionalidad o aplicabilidad de lo semántico y lo semiótico. Una discontinuidad entre todo lo artístico y su principio simbólico que mueve al objeto arte a la co-presencia natural y no ontológica con lo Sin-sentido.

El objeto artístico propuesto desde su experimentación directa para esta investigación, instaura los significados y comportamientos esenciales: la naturaleza, la referencialidad y las lógicas del actual conocimiento técnico, y los posiciona en una configuración que reproduzca toda su representacionalidad y aplazamiento del Sentido, para posibilitarlos desde ese marco hacia lo Sin-sentido.

Ambos ejemplos plantean las dinámicas que constituyen desde las discontinuidades configurativas al objeto arte (desde lo técnico –discontinuidad configurativa 1– y desde lo estratégico –discontinuidad configurativa 2–./ *Tecno-logías*) como discontinuidades lineales al Sentido, para manifestar desde el aplazamiento de este objeto, en lo simbólico y respecto a lo Real y, su nueva posibilidad con lo inaplazado (lo óptico e inmanipulado).

El proyecto artístico inscribe la realidad con el objeto arte, y emplaza desde la discontinuidad configurativa de éste a la discontinuidad artística (no-lineal) del Sentido con lo Sin-sentido. El proyecto

---

uno de los principales campos de batalla, la brecha entre sujeto y objeto o entre signo y significado de las cosmologías de Mullican cobra una especial relevancia. A partir de 1978, el artista comienza a realizar una serie de dibujos en performances públicas bajo hipnosis, en las que su comportamiento autista y esquizofrénico alude a cierto estado nervioso del sujeto contemporáneo. Estas performances no solo investigan el comportamiento y proyectan una identidad determinada, sino que también se revelan como una manera de “vivir” dentro de la imagen, de penetrar en el inabarcable mundo iconográfico diseñado por el artista. Mullican, a diferencia de otros artistas de la llamada generación “Pictures”, con los que a menudo es relacionado, no muestra la imagen como un teatro de mera superficie. Sus pictogramas, iconos y mapas, vinculados a discursos y lenguajes muy diversos, desde las matemáticas a la literatura, buscan responder a la cuestión de qué existe más allá de la imagen. Es decir, son símbolos pero también experiencias, son objetos, pero también parte del sujeto. En ese sentido, todo el trabajo de Mullican gira en torno a la idea de cómo volver a pensar la imagen cuando todo lo que nos rodea son imágenes.

Página Web del MNCARS: <http://www.museoreinasofia.es/actividades/matt-mullican>],

La podemos leer a su vez según otra actualización vinculada al mundo contemporáneo, universo-data, metafórico y virtualizado: “Frente al arte conceptual para el cual la obra tiene –y hablo un poco en general– una descripción lingüística correlativa, me interesa una postura como la del último Mel Bochner, enclavada en una fase que llamaríamos posconceptual: la obra tiende a la interacción directa, a una comunicación no verbal. La experiencia visual es presentada como una clase de conocimiento irreductible. Bochner diría: resistencia a la domesticación. En un universo dominado por las metáforas, es decir, por las traducciones informales (esto ha sido expresado por Kosuth en «Tres y una silla»), me interesa en cierto sentido lo contrario: bloquear el puente entre universos simbólicos diferentes. Me interesa el hecho de que estos fenómenos son de algún modo mensajes para nadie. En todo ámbito y en todo momento se están registrando mensajes para nadie.”

Navarro Baldeweg, Juan. Arte postconceptual (1976) Entrevista, P. Bulnes. El País, 17 de Junio de 1976. Pág. 20.

artístico no es por tanto solamente el objeto arte, sino la posibilidad del objeto artístico por desplegarse como fuerza y tecnología del Sentido en un movimiento con la fuerza de lo natural.

Si bien el trabajo de Huyghe es calificado por algunos teóricos como postconceptual, en este caso el sentido último del término no sería el de la materialización de la representación en oposición al concepto, ni siquiera la presentación (presentación en tanto presencia en el presente, siendo este presente o instante de lo contemporáneo una unidad ficticia que se produce entre el tiempo pasado y su continuidad hacia el futuro), como una fragmentación que indica Peter Osborne en relación al arte postconceptual:

“ The concept of the contemporary thus projects into presence a temporal unity that is in principle futural or horizontal and hence *speculative*. (...) More specifically, the contemporary is an *operative* fiction: it *regulates the division* between the past and the present (via its sense of the future) within the present. (...) the disjunctive unity of the historical present and the existential disjunctiveness (o discontinued natural –N. del A.–) of presentness itself.(...); y así mismo contemplando esta fragmentariedad o discontinuidad del presente en relación a la globalización tecnológica y la transformación de la ontología del objeto arte: “But how is this geo-politically complex contemporaneity to be experienced or represented? And in particular, how is it to be experienced through or as art? The issue is less ‘representation’ than ‘presentation’ (less *Vorstellung* than *Darstellung*): the interpretation of what is through the construction of new wholes out of its fragments and modalities of existence. This is as much a manifestation of the *will* to contemporaneity – to forcing the multiplicity of coeval social times together – as it is a question of representation. (...) If art is to function critically within these institutions, as a construction/expression of the contemporary – that is, if it is to appropriate the detemporalizing power of the image as the basis for new historical temporalizations – it must relate directly to the socio-spatial ontology of its own international and transnational sites and relations. It is at this point that the critical historical significance of the transformation of the ontology of the artwork, effected in the course of the last 50 years, from a craft-based ontology of mediums to a postconceptual, transcategorical ontology of materializations, comes into its own.”

De ese objeto arte basado en la ontología de los medios y la mediación, a través de una supuesta autonomía de las imágenes que genera y de un sentido crítico de su discurso (soberano), a una materialización postconceptual y transcategorical que Osborne define, en seis rasgos característicos del arte postconceptual contemporáneo, en base al instanciamiento (puesta en copresencia que señalamos aquí) del objeto ontológico del arte (reducido según él de la conceptualidad, y escindido de ella según nuestra proposición) en prácticas de discriminación del arte con el no-arte, es decir, de las formas del pensamiento estético y de identificación del sujeto que componen el objeto artístico y su expansión infinita de los posibles significados de aquello que materializa (esto es, el Sentido de tal materialización y su aplazamiento significativo), dispuestos a la co-presencia de lo Sin-sentido, la discontinuidad entre lo ontológico y lo óptico:

“ 1. A necessary – but insufficient – conceptuality. (Art is constituted by concepts, their

relations and their instantiation in practices of discrimination: art/non-art.)

2. A necessary – but insufficient – aesthetic dimension. (All art requires *some* form of materialization; that is to say, aesthetic [= spatio-temporal] presentation.)

3. An anti-aestheticist use of aesthetic materials. (This is a critical requirement of art's necessary conceptuality.)

4. An expansion to infinity of the possible material means of art. (Transcategoriality). This is the liberating significance of the 'post-medium' condition."<sup>261</sup>

(ver condición postmedia –Rosalind Krauss y Peter Osborne– en el Apartado 9.2. REPRESENTACIÓN Y POST-DISCIPLINARIEDAD. Pág. 815).

En base a estos aspectos la *presentación* ciertamente postconceptual del objeto estético radicaría en su corte, en la discontinuidad al Sentido que produce, corte que desaloja tanto al concepto como despeja la configuración estética y la reproducción o expresión artística delegando parte del acto creativo (es decir, un acto de influencia y co-agencia por contacto copresencial), en la propia naturaleza Sin-sentido.

Previamente a definir el Procedimiento metodológico base: De la discontinuidad configurativa del objeto de Sentido a la discontinuidad artística por lo Sin-sentido, con los pasos y movimientos del objeto artístico al proyecto contemporáneo; describimos a continuación los procesos del arte en –la discontinuidad entre Naturaleza y Sentido, la discontinuidad configurativa en la Representación y la discontinuidad Tecnológica–.

---

<sup>261</sup> 5. A radically distributive – that is, irreducibly relational – unity of the individual artwork across the totality of its multiple material instantiations, at any particular time. (An ontology of materializations.)

6. A historical malleability of the borders of this unity.

It is the conjunction of the first two of these features that leads to the third and fourth, while the fifth and sixth are expressions of their logical and temporal consequences, respectively.

In sum, contemporary art is 'post'-conceptual to the extent that it registers the historical experience of conceptual art, as a self-conscious movement, as the experience of the impossibility/fallacy of the *absolutization* of anti-aesthetic, in conjunction with a recognition of an ineliminably conceptual *aspect* to *all* art. In this respect, art is postconceptual to the extent to which it reflectively incorporates the *truth* (which itself incorporates the untruth) of 'conceptual art': namely, art is necessarily *both* aesthetic and conceptual.

Osborne, Peter. *Contemporary art is post-conceptual art*. Conferencia impartida en la Fondazione Antonio Ratti, Villa Sucota, Como, 9 July 2010. pp. 1-11. >Publicada en el libro, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*; Capítulo 'The Fiction of the Contemporary' A. Avanesian and L. Skrebowski, eds, *Aesthetics and Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin and NewYork, 2011.





Pierre Huyghe. *Untilled*. 2011-2012 (detalle. Roble muerto / J. Beuys : 7.000 robles) situación construida.  
DOCUMENTA (13)

## CAPITULO 8. EL CORTE Y LA DISCONTINUIDAD ENTRE NATURALEZA Y SENTIDO.

*Nulla prova, in vero, che le conclusioni dei diversi filosofi debbano comporsi le une con le altre, che possano confermarsi o contraddirsi altrimenti che sulla carta. È chiaro, d'altronde, che legare la filosofia alla scienza vale asservirla ad un progresso che dipende in massima da circostanze fortuite e materiali, –come il perfezionamento d'un cannochiale, la scoperta d'un elemento, di un'influenza o di una radiazione fino allora insospettate. Per giunta, di un metafisico si può accertare che ha parlato sempre con troppa sollecitudine. Se si è compiaciuto, ad esempio, su un'idea della continuità, chi sa che il discontinuo non gli tiri il brutto scherzo d'imporsi alla Fisica del domani.*

Paul Valéry. *Eupalino o l'architetto*. Nota del autor a la traducción de su original al Italiano. Edizioni Biblioteca dell'Immagine. 1991. Padova, Italia. Págs. XIV, XV

Considerando, desde lo expuesto en –El estado de la cuestión de la discontinuidad general y la discontinuidad artística– (Parte I), a la Naturaleza como realidad discontinua, hemos de ver la relación del sistema del arte con la dimensión de lo Natural para establecer como la propia discontinuidad de la realidad (en su orden óptico, fáctico y de representación) vincula al Sentido con lo Sin-sentido, en tanto en cuanto el Sentido se articula según los cortes no-sentido que le son inherentes, las

singularidades que le infieren su infinito aplazamiento, como nos señalaba Deleuze:

“ El sentido no es, pues, separable de un Nuevo género de paradojas, que señalan la presencia del sinsentido en el sentido, como las paradojas precedentes señalaban la presencia del sinsentido en la significación. Se trata ahora de las paradojas de la subdivisión al infinito por una parte, y por otra de la distribución de singularidades.

En las series, cada término no tiene sentido sino por su posición relativa a todos los otros términos; pero esta posición relativa depende a su vez de la posición absoluta de cada término en función de la instancia = x determinada como sinsentido, y que circula sin cesar a través de las series. El sentido resulta efectivamente *producido* por esta circulación, como sentido que remite al significante, pero también sentido que remite a lo significado. En una palabra, el sentido es siempre un *efecto*. No solamente un efecto en el sentido causal; sino un efecto en el sentido de «efecto óptico», «efecto sonoro» o, mejor aún, efecto de superficie, efecto de posición, efecto de lenguaje.” <sup>262</sup>

Y a su vez dichos cortes posibilitan la co-presencia exterior del Sentido con la Naturaleza óptica del Sin-sentido como realidad universal e indecible (ajena a todo significado, realidad *–per se–* sin el Sentido antropológico); y que tales cortes los produce el arte como disruptor del significado, siendo el sistema que más allá de la causalidad del Ser, en su producción de Sentido, puede interrumpir lo simbólico desde lo sensible, y puede generar, desde la discontinuidad configurativa y el corte en el Sentido, la discontinuidad artística por lo Sin-sentido, estableciendo una co-presencia y co-participación entre el Sentido del hombre y la Naturaleza.

De la idea ontológica que el Arte (como experiencia simbólica y lenguaje) tiene de la Naturaleza, y del *–realismo–* que la interpreta *literalmente* (literal en su sentido de referencia directa y en el de literalización *–forma de la representación–*, siguiendo las distintas aproximaciones en la Historia del Arte desde su representación naturalista por los diferentes lenguajes artísticos <sup>263</sup>, del realismo

---

<sup>262</sup> Deleuze, Gilles. Lógica del Sentido. *Undécima Serie, Del Sinsentido*. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Pág. 57.

<sup>263</sup> En su texto *– Indifférance–* Juan Luís Moraza describe las diferentes formas de naturalismo artístico de acuerdo a la conciencia de las vanguardias históricas frente al naturalismo del XIX, de una irrevocable falta de naturalidad del naturalismo, que las conducen a un naturalismo sumergido en el que la *–naturalidad–* del realismo debe ser sensiblemente artificiosa, una nueva representación:

–NATURALISMO PSICOMOTRÍZ: Los expresionismos. La verdad de la expresión del sujeto, del *–yo–*. Paisajismo del clima interno.

–NATURALISMO SENSORIAL: El impresionismo. Refleja imágenes de sensaciones instantáneas, verdades perceptivas. Diferente al Realismo figurativo de imágenes fenoménicas, apariencias, y diferente del naturalismo expresionista que proyecta la verdad de imaginaciones interiores.

–NATURALISMO GEOMÉTRICO: El cubo-futurismo. Denuncia la artificiosidad del naturalismo. Parte de la objetualidad del cuadro hasta llegar al collage donde la ambigüedad de la representación queda suspendida por la evidencia material de lo que se muestra simultáneamente como real y como representación. Malevitch denomina Nuevo Realismo Plástico al Suprematismo. Gavo y Pevsner firman su manifiesto Constructivista como Realismo.



figurativo a la concepción de la representación como realidad autónoma por las vanguardias históricas, las post-vanguardias y la postmodernidad en el arte del S. XX):

“ Es en este sentido en el que puede considerarse que el arte del siglo XX -en su inmensa diversidad- a extremado algunos de los designios sugeridos por el naturalismo del XIX (y sus dispositivos de discontinuidad). Y lo ha hecho de un modo sumergido, esto es, delatando sistemáticamente el carácter ficticio, convencional o arbitrario del hábito lingüístico inmediatamente anterior o ajeno.” <sup>264</sup>

hasta la ‘presentación’ más allá del readymade, no intermediada por la representación formal o conceptual, que este arte post-conceptual desarrolla desde el situacionismo a lo post-readymedial (el mundo entero ya no es un readymade, no es solamente signo desde la conciencia) desalojando al lenguaje de la situación construida para que sus signos no sean articulables desde la lógica antropológica (Pierre Huyghe), y el mundo y su naturaleza pasen desde nuestra -Voz- y nuestro -Ver-

---

-NATURALISMO SUSPENSIVO: El readymade, - ya hecho-, presentación directa de un objeto no modificado, desde el que como-readymade latente- el mundo entero puede considerarse un readymade.

-NATURALISMO LITERALISTA: La noción de objeto específico del minimalismo que como arte se define así mismo como antitrascendentalista, antiilusionista, antinaturalista, antoexpresionista. Para ello ejecuta un arte literalista dotado de la especificidad y del poder de los materiales, de los colores, de los espacios reales, de elementos de la vida cotidiana... las características de -neutralidad intelectual, claridad cartesiana, integridad marxista- se relacionan con un doble criterio de continuidad (aquí diríamos discontinuidades configurativas 1 y 2. N. del A.): una indiferencia formativa en la elección, y una indiferencia formal en el objeto. La indiferencia enunciativa de un -objeto que se revela solamente así mismo-.

-NATURALISMO CONCEPTUAL: ...la tautología conceptual formulada en la obra de Kosuth -Una y tres sillas (1968)-. La evidencia del objeto se somete al eventual corotcircuito semiótico de las correspondencias, identidades y diferencias, convertido en comentario metalingüístico sobre las relaciones entre el lenguaje y la realidad.

-NATURALISMO SURREAL: Una frontera entre los objetos y la realidad (consciente e inconsciente. N. del A.) denegación del postulado naturalista de una conexión directa. La -conciencia residual- en el fondo de la mente de que el control de la razón y de la voluntad se ha suspendido. -Trompe l'esprit- engaño al espíritu (René Magritte) o - ensueño supernaturalista- (Foucault). Si en la episteme clásica la carga de afirmación es efectiva mediante la argucia de una semejanza (-es lo que parece-), en la nueva episteme crítica, la carga de afirmación es efectiva mediante la argucia de una denuncia, de una diferencia, de una discontinuidad: la denegación de la semejanza - la delación de su artificiosidad y de su arbitrariedad - se ofrece como una -lucidez- afirmativa.

-NATURALISMO EXPERIENCIAL: Happening / Situacionismo. La representación de la realidad por la realidad -Todo es arte y el arte es vida-. Todos los detalles de la realidad son espectáculo. Una versión existencial de aquello que el ready-made realizaba con el objeto.

-NATURALISMO HIPERREALISTA: En el hiperrealismo, -no estamos lejos de la apariencia engañosa, del efecto-, sino lo suficientemente cerca como para que el engaño se auto-evidente, al producir simulaciones consistentes, congruentes con nuestra capacidad de discernimiento sensible.

-NATURALISMO SIMULACIONISTA. Con objetivos más o menos críticos, numerosos artistas actuales utilizan elementos extraídos de la realidad, en espacial aquellos ligados al cosmos publicitario: logotipos, anagramas empresariales, fotografías y textos propagandísticos, etc. Pueden llegar a ser indiscernibles de sus referentes: carteles publicitarios, seductores stands o pabellones para el estímulo del consumo. El efecto es el de dos (o más) espejos enfrentados que constantemente reflejan, distorsionan, y vuelven caóticas las expectativas del espectador. Efecto de simulación más utilizado por todos los poderes. Lo -Real- el instrumento del poder (Baudrillard), no es más que un efecto de la trama naturalista, simuladora. El efecto naturalista se realiza al convencer al espectador de que es con la realidad con quien está.

J.L. Moraza. Indifférance. Naturalismo sumergido/ En tiempo Real. El arte mientras tiene lugar. Ed. Fundación Luis Seoane. La Coruña, 2001. Págs.153-162.

<sup>264</sup> Moraza, Juan Luís. Op. Cit. Pág.163.

(desde nuestra existencia ontológica en la que el mundo es, indisociablemente a nuestra experiencia, *mundo-representación*) a una copresencia y co-agencia de la realidad en su corte óptico, a su inmanencia, que rompe la continuidad de nuestros significados.

Pasamos del arte como productor de Sentido, y del Sentido como intérprete de la Naturaleza, a una nueva relación co-agencial, no ontológico-céntrica con el mundo y con lo Sin-sentido, en la que la Naturaleza, no-voz, no-imagen (humanas) como *Ser* (vida-materia-energía), replantee como corte al Sentido la naturaleza misma del Sentido, la brecha de lo óptico en lo ontológico.

La discontinuidad esencial propia de la Naturaleza la reproduce el hombre a su vez en su concepción aplazada del Sentido, siendo este articulado por sus propios *-cortes-*, término análogo con el que Foucault identificaba (en su desarrollo desde Adorno) la discontinuidad inherente al Sentido:

“ ... Así, pues, no habrá una teoría de los signos diferente a un análisis del sentido. Sin embargo, el sistema otorga cierto privilegio a la primera por encima de la segunda; puesto que no da a lo que se significa una naturaleza diferente de la que le otorga el signo, el sentido no podrá ser más que la totalidad de los signos desplegada en su encadenamiento; se dará en el cuadro completo de los signos. Pero, por otra parte, la red completa de signos se liga y se articula según los cortes propios del sentido.”<sup>265</sup>

Este corte, ruptura o intervalo discontinuo en el significado para que se produzca efectivamente el Sentido, es actualizado hoy, en relación a la mediación artística, por la *-Escuela del psicoanálisis de Ljubljana-* de la que son fundadores Slavoj Žižek, Alenka Zupančič, Rastko Močnik y Mladen Dolar, quien afirma:

*“I think to make art is to make a break. And to make a cut. There’s a cut in the continuity of being, in the continuity of survival. (...)*

I have this conception of art, which is that art has to do with universality and infinity. It introduces something into the continuity of being, into the continuity of our survival. A break. Which is a universal break. A break to universality. It can speak universally.

I think that the break is such that it makes the universal out of particularities.

(...) You have various proposals for the definitions of man, one is the *thinking animal*, another one is the *tool-making animal*, which goes back to Benjamin Franklin. Marx takes this up that one can define the man through the tool which conditions his capacity for work. And then you have Aristotle’s suggestion: Man is a *laughing animal*. The only animal that can laugh – laugh at what? To laugh, precisely, at being able to produce a certain break. The break in meaning, in the very parameters of

---

<sup>265</sup> Foucault, M. Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Siglo Veintiuno editores. Madrid. P. 214.

making sense. One way of describing this could be where I started – to make a break, to make a cut – which is also to make a break in meaning in order to produce sense, if I may use this Deleuzian opposition between meaning and sense. And sense is the sort of unexpected thing which emerges. In order to produce this you have to cut down the usual expectation of meaning. The very horizon of meaning in which you move, in which you live your life. And this is the capacity of art. “<sup>266</sup>

Este corte en la continuidad del Ser, en nuestra pervivencia, es así mismo la ruptura de la continuidad del significado que corresponde al Sentido como la singularidad propia que lo caracteriza en su infinito aplazamiento e inaprehensibilidad definitiva.

El arte como productor de Sentido genera ese corte (tanto simbólico –negatividad estética– como fáctico, creación y presentación material) en los significados, y es desde ahí donde el Sentido y lo Sin-sentido reflejan su intrínseca naturaleza, el Ser discontinuo y la *entidad*, realidades ambas, universales, en la vida discontinua del hombre y en el corte de significado: natural del Sin-sentido (la ausencia de significado en sus entidades, la brecha óptica respecto a lo ontológico) y necesario e inevitable en el Sentido (infinito, incluyente de lo completo y de lo incompleto), cuyos cortes posibilitan el –*tacto*– co-agencial con lo Sin-sentido –que nos señalaba Nancy<sup>267</sup>–, siendo en este caso no rupturas puras y permanentes, sino la discontinuidad temporal, sensible, immanente e indefinida (indecible) que produce ese intervalo en el que el Sentido aplaza los significados para ser en copresencia y co-agencia con lo Sin-sentido.

Es por tanto la discontinuidad artística la que copresenta, en un corte dado, al Sin-sentido con el Sentido.

Lo que nos interesa en esta investigación es ir desde ese –naturalismo sumergido– en todo arte, como conciencia de sí (en cuanto Sentido) en discontinuidad con la Naturaleza, a una constatación en la que en el Sentido infinito, de forma práctica, solo podemos articular sus cortes mediante la copresentación a lo Sin-sentido; y es en el espacio real de lo óptico, en el emplazamiento no ontológico en la Naturaleza y en sus condiciones indecibles (límites físicos y fisiológicos a lo humano, relatividad espacio-tiempo universal, transformación de energía, materia y energía oscuras) donde el no-lugar (antropológico) es desde sí presencia para copresentar en la realidad al Sentido.

---

<sup>266</sup> Dolar, Mladen. *Wie geht Kunst?* [www.wiegehtkunst.com](http://www.wiegehtkunst.com) / Conny Habbel & Marlene Haderer, 2009 entrevista realizada por Conny Habbel y publicada en la página Web en 2010 y 2013.

<sup>267</sup> Esta circularidad de la realidad y de la materialidad que constituye ella misma la condición de posibilidad de la distinción de alguna cosa en cuanto una 'forma' en general, y en tanto una 'articulación' en general, esa circularidad no se deja tocar y presentar a sí misma como una cosa material. Pero es la condición misma de todo *tacto*, de todo *contacto*, es decir, de todo agenciamiento de un mundo (ni continuidad ni discontinuidad puras: *tacto*).// En un sentido, pero qué sentido, *el* sentido es el *tacto*. El *ser-aquí*, lado a lado, de todos los *seres-allá* (seres arrojados, enviados, abandonados en el allá). Sentido, materia formándose, forma haciéndose firme; exactamente el desvío de un *tacto*.

Nancy, Jean-Luc. *El Sentido del mundo. Le sens du monde*, Paris, Editions Galilée, 1993. Traducción Jorge Manuel Casas. la marca editora [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com) 2003. Págs. 53, 58.



Janet Cardiff & George Bures Mille. *Forest (For A Thousand Years)*, 2012. dOCUMENTA (13)

Thirty speakers hidden in the forest move the audience.

'Section 1

J: You can hear the ocean today.

G: The tide must be coming in, or maybe it's just the wind or the highway.

J: How long are we going to wait?

G: I don't know.

Section 2

J: Once upon a time, in a land far, far away, lived a very normal woman in an apartment surrounded by many other apartments and no trees. One day she fell asleep and never woke up.

A: Maybe she slept for a thousand years and a prince came and found her and woke her up.

J: She just lay in bed. Nothing happened. She just slept and slept. That's the end. [...]

## **8.1. De la Naturaleza representada – Discontinuidad configurativa 1 – 2 –, a la copresencia de lo natural en el arte actual.**

Habiendo instruido el objeto artístico realizado con Lothar Baumgarten para esta investigación como – Opsign– en el que delimitar las respectivas discontinuidades configurativas 1 y 2, previamente a su movimiento al proyecto artístico, en el cual:

–desde los cortes en el Sentido producidos en dicho objeto, bien a nivel de composición y configuración (Representación), como en sus estrategias en cuanto a la continuidad y discontinuidad de significado respecto a los conceptos de Naturaleza, Representación, Tecnología, Proyecto Artístico y Discontinuidad, que en su intencionalidad artística proyecta, así como la estrategia no definida en el objeto en tanto en cuanto se desarrollará en el proyecto que lo contiene y sobre el que ha de desplazarse–;

definiremos, desde los cortes al Sentido de aquellas discontinuidades configurativas, el corte con el que la discontinuidad artística copresenta los sentidos y no-sentidos del objeto causal con lo Sin-sentido de la Naturaleza. En una copresencia en la que lo óptico, en su indecidibilidad, se infiera en lo ontológico interrumpiendo su Sentido, al mismo tiempo en que el dispositivo completo del proyecto, en cuanto a sistema de representación, de mediación y de performatividad sea presente, reproduciendo óptica (Naturaleza, corte) y ontológicamente (Representación, Tecnología, Significado, Proyecto Artístico) la discontinuidad artística. (PARTE III. LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA DE LO SIN-SENTIDO EN EL PROYECTO ARTE –LIBERADO Y ABIERTO– DE LA INVESTIGACIÓN. PRESENTE. Capítulo 10. Proyectos artísticos (experimentales) realizados en el curso de la investigación. 10.2 – Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe).

Comenzamos desde el análisis de la obra de Lothar Baumgarten como referente artístico en el tratamiento del proceso de representación y presentación de la Naturaleza respecto a la discontinuidad simbólica entre el estructuralismo cultural y la identidad fáctica, y la discontinuidad configurativa entre Historia, Acontecimiento, Signo, Significado y realidad.

De modo que desde su aproximación y experiencia real con la Naturaleza veamos su forma de realización –natural– en un proyecto artístico no restringido a la captación representativa sino a al proceso de co-agencia con lo Real imbuido en la experiencia originaria, y podamos observar la trayectoria de la discontinuidad entre representación y presentación y el modo en que las tecnologías de lo simbólico y lo técnico construyen una codificación de los significados que Baumgarten post-estructuraliza en su acto artístico.



Lothar Baumgarten. **MAKUNAIMA (RIVER-CROSSING) 2**, 1979. Black-and-white photograph. s/w Print.  
MARIAN GOODMAN GALLERY, NY.

## 8. 2. Lothar Baumgarten

### De la representación a la (co)presencia.

*Upon re-examination, the photographs [ taken on a 1930s  
research trip to Brazil ] leave me with the impresión of a void, a  
lack of something the lens is inherently unable to capture.*

Claude Lévi-Strauss

En el orden mental somos la imagen de nosotros –que vemos–<sup>268</sup> y todo es imagen o sensorialidad  
aprehendida, concepción del mundo como representación. La Naturaleza, en cuanto término

---

<sup>268</sup> The doubling within the images has an analogy in verbal oppositions such as ‘local and remote’ or ‘raw and cooked’. It’s the ambiguity and critical irony surrounding the discourse of nature within culture, of nature progressing to become culture, which creates for us an image of ourselves.  
Baumgarten, Lothar. En –Conversación– con Christian Rattenmeyer. Catálogo Seven Sounds / Seven Circles.  
Kunsthau Bregenz. Viena, Austria 2009. Pág. 132.



MAKUNAIMA (RIVER-CROSSING) 7, 1979

lingüístico, es una imagen - nominación (noema) generada por la cultura como sistema estructural del pensamiento, constituyendo lo esencial desde su concepto como nombre *idea-forma* de la realidad (entidad-signo), en ideario *lenguaje-ideología* (etimología-etnocentrismo). La idea del arte como sistema de interpretación de lo Real y su autoanálisis en tanto medio principal de la representación y canal de relación simbólico-fáctica con el mundo, se transforma desde los años 60 y 70 al mismo tiempo en que las estructuras de la episteme antropológica y la semiología de la imagen fotográfica revisan sus propias condiciones de otredad y su relación con lo –Otro–, su discontinuidad configurativa como aparatos de la representación y medios culturales del lenguaje, su inferencia en la interpretación, y su discontinuidad como corte entre el Sentido que desplazan mientras observan y participan, con lo Sin-sentido de una realidad ajena incluso a la palabra e imagen de la –Naturaleza–. No es solo una revisión sino una refundación del principio de otredad del arte y de su autonomía, la que realiza Lothar Baumgarten desde su reenfoque del postestructuralismo y de las formas de visualización del arte en la modernidad y la postmodernidad, replanteando la intermediación artística como tecnología de lo visual y lo sensible, al mismo tiempo en que la relación entre la experiencia artística con el otro y con lo Otro deja de estar codificada por una concepción antropologicocéntrica con el mundo.

En el tránsito que va desde de la visión y asignación naturalista del mundo (la Naturaleza como imagen-jardín, el paisaje panorámico de lo natural en la representación desde la Edad Media tardía y

el Renacimiento hasta el S. XIX) y la catalogación figurativa y simbólica de las identidades primitivas, – común a las ciencias sociales y a la referencialidad artística hasta la segunda mitad del S. XX–; hacia una consideración del Otro *oblicua* a la representación (en tanto se pasa del retrato frontal e indexativo al indígena, característicos de la etnografía colonial y moderna, a una imagen documental que se interroga ya acerca de su propia presencia como sujeto y artefacto, y sobre el ángulo de su mirada –imágenes en diagonal a los protagonistas–), distinguimos en las obras más reconocidas de Baumgarten una alternativa que reforma el proyecto de visualizar al Otro:

–*Makunaíma*– (1987) quince fotografías publicadas en un libro, tomadas en un contexto temporal de dos minutos y medio que documentan a un grupo de Yãnomãmi de Kashorawëtheri (Venezuela), que cruza un río y después trepa a la orilla:

“Al haber sido fotografiados en un momento de tránsito apresurado desde un lugar vulnerable (el río) hasta un refugio protector (el bosque), el hecho de que las imágenes estén desenfocadas, unido a los efectos de luces y sombras, desvía la atención desde el sujeto hacia el contexto, desde el cuerpo hacia el paisaje, desde lo visto hacia la *escena*. En *Makunaíma*, Baumgarten encuadra perspectivas de los Yanomami vistos de tres cuartos, de lado y desde atrás, pero nunca con las imágenes de primeros planos frontales del rostro y cuerpo que dominan el archivo visual de la antropología, en las que los individuos son tratados como especímenes genéricos.”<sup>269</sup>

“ La presentación de fotografías en una serie amplía las posibilidades críticas de la fotografía, no solo en relación al proyecto etnográfico de visualización del otro, sino también en lo que se refiere a la promoción de la fotografía documental como arte «de élite». A mediados de los años sesenta la fotografía ya formaba parte del canon del arte moderno, defendida en su condición de medio autónomo ideológicamente neutral. *Los pasos perdidos* y *Makunaíma* experimentan con la relación híbrida entre la imagen y el texto, la fotografía y el pié de foto, a fin de cuestionar el mito de la autonomía y la objetividad del medio fotográfico. El desafío semiótico de Baumgarten confunde el hecho y la ficción (por la relación de estas imágenes con los textos y pies de foto extraídos de las obras literarias de Alejo Carpentier –N. del A.–), la naturaleza y la cultura, con lo cual evita cualquier aspiración a lograr una representación totalizadora o el realismo empírico. Y al hacerlo, la obra impresa de Baumgarten subraya la imposibilidad de que la representación visual y verbal sea equivalente a la experiencia vivida o a la «verdad» etnográfica.”<sup>270</sup>

Esta discontinuidad configurativa entre el pié de foto como adscripción del lenguaje a la realidad textualizada en la imagen –fijada como signo– (que hemos analizado previamente a su vez en el título

---

<sup>269</sup> Este encuadre oblicuo ha sido el utilizado en la fotografía –DRAMA–, making-of del objeto visual que conforma el vídeo *Lothar Baumgarten: Discontinuity*, cuya secuencia inicial comienza con una aproximación diagonal al artista y a su discurso (posición de cámara indicada por L. Baumgarten), y en cuya secuencia final se le retrata de espaldas en contraposición a los planos centrales en los que su diálogo es enmarcado en su retrato frontal en primerísimo plano, indexando el discurso en contraplano al fondo con panorámicas de paisajes y situaciones que lo contextualizan y abren sus significados –ver Págs. 406-416).

<sup>270</sup> Cabañas, Kaira M. –Perspectivas parciales–. Catálogo Auto-focus retina. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MACBA. 2008. Págs. 31, 32.



–DRAMA– *Thinking about Nature, Representation and Technology*– a pié de la fotografía realizada en el making-of del objeto visual generado en esta investigación –Pág. 396– y en los títulos y rótulos gráficos insertados en el vídeo *Lothar Baumgarten: Discontinuity* –Págs. 405-410–), la reproduce Baumgarten en sus grandes obras con texto tipográfico que insertan en los muros del espacio expositivo tensión entre lo nominal, la lectura –cultural y fónica– y la discontinuidad dialéctica entre lo nombrado y su ausencia, el mapeado textual del significado en toda representación, la diferencia entre el nombre como signo y la pronunciación de una identidad, como en la instalación completa en la arquitectura del Museo Guggenheim de NY, –AMERICA *Invention*–:



AMERICA invention 1985 – 1988, 1993. Solomon R. Guggenheim, New York, 1993. © Lothar Baumgarten.

“ En la rotonda del Guggenheim Baumgarten ha inscrito los nombres de los pueblos indígenas de Norteamérica en un orden Geográfico aproximado, desde Alaska (arriba) hasta México (abajo), y en los declives de las paredes interiores ha escrito los nombres de los pueblos indígenas de Suramérica, desde Tierra del Fuego (arriba) hasta Guatemala (abajo). Estos pueblos quedan divididos en dos bloques, este y oeste, por la caja del ascensor, que, situada al norte, atraviesa la espiral del museo como una línea longitudinal. En cada una de las plantas de esta caja Baumgarten ha restablecido un horizonte, un terreno pintado en arenisca (el color que quiso dar Frank Lloyd Wright a las paredes). Cuando los nombres norteros llegan a este meridiano saltan de orientación, del lado superior derecho al lado inferior izquierdo, y viceversa. Entretanto, la orientación de los nombres sureños se alterna de este modo entre un rellano y el siguiente. Por lo demás, la hélice continental de los nombres se encuentra puntuada por una línea inserta

en el muro que forman las palabras: participios que evocan la violencia que ha visitado a estos pueblos (– abandonada..., bautizada..., clasificada..., diezmada...–).

Efectivamente: AMERICA *Invention* convierte el Guggenheim en un globo terráqueo. Y a primera vista mantiene la oposición de costumbre entre Norteamérica y Suramérica, que a la vez sugiere la jerarquía hemisférica del Primer y Tercer Mundo. Por eso mismo también parece colocar al espectador en una posición convencional: como soberano agrimensor del planeta, dueño y señor y recaudador de estos nombres. Sin embargo, Baumgarten vuelve a provocar extrañeza en las cartografías museológicas al uso. No se oponen Norteamérica y Suramérica; se duplican una en la otra, se interpretan de un modo que alude a la interdependencia, tal vez a la solidaridad, nunca a la jerarquía. Y más que una mirada distanciada sobre el mapa, el espectador se ve corpóreamente arrojado a él como si fuera un laberinto, interrogado por sus nombres y por tantos *genii loci*. Enmarcado como se suele enmarcar, de modo que todas las perspectivas solo sean parciales, el espectador se encuentra en un estado de paralaje que desactiva toda oposición entre el nosotros y el aquí y el ahora frente a ellos, allá, entonces.”<sup>271</sup>

De la discontinuidad configurativa 1 en la composición de inversión taxonómica de los nombres asignados en una distribución desjerarquizada respecto al canon occidental, asistimos a las diferentes discontinuidades configurativas 2 en cuanto a las estrategias de desplazamiento desde el ritmo y secuenciamiento espacial a la interpretación simbólica de la Historia, la etnografía, la política y el arte:

“ El mayor de los desplazamientos es el más simple: en lugar de los mapas oficiales, con los nombres de las naciones-Estado, Baumgarten propone un mapa de –sociedades contra el Estado–, sociedades asediadas por los Estados coloniales extranjeros y por los Estados neocoloniales en su propio territorio. Además, en lugar de las famosas figuras del arte moderno, Baumgarten invoca distintos nombres, nombres que son representativos de las culturas que a menudo se ha apropiado ese mismo arte. Implícitamente plantea estos mapas alternativos en contra de los mapas oficiales, aunque la relación entre ambos es más de imbricación que de oposición. Una vez más esta imbricación, esta negativa de la negativa de la coexistencia, es clave en todo su arte”<sup>272</sup>

Aquí incide la estética de la negatividad en cuanto a la imposibilidad de una interpretación completa del signo en su construcción oratoria, y en cuanto al corte en la continuidad del significado, una discontinuidad configurativa que señala ya a la discontinuidad inherente al corte en el Sentido que produce la localización nominal en relación al espacio real físico-geográfico fuera de la representación figurativo-arquitectónica y estructural. La relación entre identidad (cultura) y origen (naturaleza) emplaza en esta re-escenificación a la discontinuidad sumida entre la autenticidad de lo óptico respecto a la calificación y clasificación de lo ontológico, una reformulación de la coexistencia que

---

<sup>271</sup> Foster, Hal. –Escrito en la pared–. Catálogo Auto-focus retina. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MACBA. 2008. Págs. 86, 87.

<sup>272</sup> Foster, Hal. Op. Cit. Pág. 87.

tiene que ver con la coparticipación de lo natural (óptico-orgánico) como corte configurativo en el Sentido mismo (ontológico-inorgánico), y con la co-presencia de este Sentido con lo Sin-sentido cuyo origen reside fuera de su representación.

Un discontinuidad inscrita en la simbología dialéctica del espacio-tiempo como espiral, el *corso* y el *ricorso* (curso y recurso) característicos de esa relatividad que se da a su vez entre lo apocalíptico (Natural) y lo integrado (Lenguaje):

“En el Guggenheim, Baumgarten plasma esta imbricación figurada de manera económica: por medio de una reinscripción de la espiral, el ideal orgánico de Frank Lloyd Wright. Esta espiral evoca a su vez otras figuras: el ónfalos mítico de James Joyce, el giro apocalíptico de William Butler Yeats, el materialista Monumento a la Tercera Internacional de Vladimir Tatlin, el entrópico Spiral Jetty de Robert Smithson. De un modo más pertinente recuerda también un tropo común en la historiografía occidental: la espiral como figura espacial del tiempo dialéctico. Para Giambattista Vico, filósofo italiano del siglo XVIII que propuso ese tropo, la historia era algo humano, no divino: así pues, para que la comprendieran sus hacedores era preciso remitirse no a los patrones bíblicos, ni tampoco a los ritmos naturales del ascenso y el descenso, sino a las progresiones culturales del *corso* y el *ricorso*, según figuran en la espiral. (...)”

Si la espiral es una figura empleada a menudo para recorrer y dejar registro del desarrollo de una historia cultural, esto es, para mantener la trayectoria de una identidad apropiada frente a frente con otros que le son extraños, y si esa espiral de algún modo es la que se evoca en la espiral del Guggenheim, ¿qué es lo que hace Baumgarten en ella? En relación con la espiral oficial de la historia de América, la abre, la vuelve del revés, revela algunos de los nombres escritos fuera de su narración. El resultado es que la espiral se convierte en un mapa de muchas culturas y no en una secuencia de una única historia. Y más que un listado de naciones-Estado, pasa a ser testimonio de las sociedades ausentes, algunas sumergidas ya por siempre, otras emergentes de nuevo.“<sup>273</sup>

Esta discontinuidad espiral entre las formas de visualización de lo Otro y la diferencia de la textualidad en cuanto a espacio-tiempo del signo y la pronunciación e interpretación de sus significados e identidades, tiene que ver con la discontinuidad configurativa 2 de las estrategias retóricas del discurso etnográfico, que el postestructuralismo antropológico dibujó en una representación de lo Otro mediante un instanciamiento atemporal desde el presente (una lectura del Otro-cuando desde mi Yo-ahora), operación que Baumgarten –del mismo modo que la crítica actual a la antropología precedente–, desmitifica, imbricando en la espiral discontinua del pasado-presente y del presente-pasado la relación parcial de toda perspectiva:

“Ciertamente, Baumgarten dirige su crítica hacia los significados en apariencia evidentes de las representaciones, y hacia las exclusiones concretas y las asunciones naturalizadas que dichas

---

<sup>273</sup> Foster, Hal. Op. Cit. Págs. 87, 88.

representaciones esconden. Al adoptar la insistencia metodológica de Lévi-Strauss en hacer visibles los modelos mediante los cuales las culturas construyen y a la vez describen el mundo, Baumgarten no pretendía centrarse en un presente atemporal (por el cual el estructuralismo sería posteriormente criticado), sino precisamente comprender las formas del pasado a través del presente y las formas del presente a través del pasado. Esta reduplicación temporal, sin duda, resulta fundamental en su obra, tanto si se realiza mediante la superposición topográfica como si lo hace yuxtaponiendo imágenes de salvajes a las fotografías contemporáneas de los Yanomami. (...) de Ahí la lección de Baumgarten para Lévi-Strauss, y también la lección del anamorfismo conceptual de este artista: las perspectivas siempre son parciales.”<sup>274</sup>

Esa parcialidad y fragmentariedad de la visión del Otro y de lo Otro se halla implícita en la construcción del –ojo colectivo–, una mirada global desde lo cultural que pincela el paisaje mediante el verbo, una panorámica de signos y discontinuidades significativas que configura el artificio semiótico de la representación y que parte de la reduplicación de esa fragmentación entre el Yo y el Otro como signos, en este caso clasificando al Otro de forma separada, anexa al contexto en que se describe y cuya documentalidad lo representa como lo Otro, el paisaje despoblado cuya naturaleza no pertenece al verbo ni a identidad original alguna, pero cuya descripción inmaterial es un visualismo ideológico que constata la discontinuidad de la antropología como medio de investigación y conocimiento al Sentido, con el que coloniza hegemonícamente el espacio intersticial entre el sujeto agente, el sujeto referente y el medio-campo:

“ Cuando Baumgarten hace despliegue de los nombres indios, obviamente restaura la memoria de algo que se ha borrado o se ha obliterado. Pero al mismo tiempo desafía una tendencia europea que aún hoy tiene continuidad, consistente en tratar tanto al paisaje de Suramérica como a sus habitantes sobre todo como meras visiones exóticas. Baumgarten no emplea los nombres para conjurar una visión, sino más bien con el fin de proporcionar una alternativa al proyecto etnográfico de –visualizar–al Otro. De este modo, su obra se puede alinear con la de algunos antropólogos contemporáneos, como Johannes Fabian, quien ha puesto en marcha una crítica incisiva e incluso mordaz del visualismo implícito en la práctica etnográfica. Visualismo es precisamente el término que emplea Fabian para designar –un sesgo cultural e ideológico que deforma la visión, entendida como “el más noble de los sentidos”, inclinándola hacia una conceptualización geométrica, en la que lo gráfico se corresponde casi al cien por cien con lo espacial, y enaltecida así como la forma más “exacta” de comunicar el conocimiento–. Para la antropología, enraizada como está en la observación directa del Otro (trabajo de campo), –la capacidad de visualizar una cultura [es] prácticamente... sinónimo de entenderla.”<sup>275</sup>

---

<sup>274</sup> Cabañas, Kaira M. –Perspectivas parciales–. Catálogo Auto-focus retina. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MACBA. 2008. P. 40.

<sup>275</sup> Fabian es uno entre algunos antropólogos, sobre todo jóvenes, a los que hay que sumar algunos críticos literarios, que han comenzado recientemente a examinar de nuevo y críticamente las estrategias retóricas del discurso etnográfico. La mayoría de sus críticas se concentra en la borrada del concepto de antropólogo en cuanto

Ese espacio intersticial entre el Yo, el Otro y lo Otro es el hueco que produce el aplazamiento infinito del Sentido, lugares en los que la ausencia se canoniza suplantando como significante-significado latente al Sin-sentido de la interrupción, por un símbolo inasible en el que el Yo, el Otro y lo Otro son identificables solo en función de la representación que produce una realidad imaginaria, una antropología (o arte) de poder simbólica.

En relación a esa ausencia, en la que reside la autonomía del arte como productor simbólico del Sentido aplazado, en su práctica ambivalente como representación, signo-forma, y lenguaje de la discontinuidad configurativa, corte cuya configuración es la anestesia del Sentido; conviene recordar – desde lo que nos señala Hal Foster–, que nos servimos de la ausencia y el aplazamiento simbólico para reparar lo salvaje radical del no-signo en lo Real Sin-sentido, instalando mediante la representación, el discurso y el significado, una posibilidad de relación con aquello realmente inasible (lo óptico), imposible desde el Sentido sin la figura que lo representa como lo Otro, imposible dejar la dependencia de la droga relacional que es nuestra visualización, inviable presenciar lo Otro sin su imagen. El mundo-signo, el Sentido *pharmakon*–:

“ De hecho, antes de arrogarse los nombres de los otros, Baumgarten los emplea para cuestionar el espacio-tiempo de la representación en su propia cultura. No pretendo con esto dar a entender que la crítica de la autoridad etnográfica carezca ya de importancia, sino todo lo contrario. Aun así, en este punto del tiempo precisa de una crítica a su vez, de tan dóxicas como han llegado a ser sus versiones más toscas. ¿Desplaza una representación a su referente? ¿Debe ser uno una identidad con el fin de representarla? En tal caso, una crítica como esa propone una idea más bien simplista tanto de la identidad como de la representación, idea que Baumgarten desde luego no avala.

Así pues, una vez más, ¿qué es la escritura? ¿podría ser la ambigüedad su característica más sobresaliente? La ambivalencia en torno a lo escrito es tan antigua como la escritura misma. En el *Fedro*,

---

observador y a lograr su desaparición del texto etnográfico, suprimiendo toda huella del encuentro en el cual tiene lugar el contacto con el Otro. (las –crónicas de índole personal– como podrían ser los Tristes Trópicos de Lévi-Strauss o el *Diario en el sentido más estricto del término*, de Malinowsky, siguen siendo periféricas en el canon de la antropología.) Sin embargo, si bien es importante reconocer la posición del antropólogo observador, también es esencial poner en tela de juicio la constitución del antropólogo como observador en primer lugar, y del Otro como observado. Una vez se hallan en su debido sitio estas posiciones, el Otro queda efectivamente reducido no a un mero objeto, sino a un icono. La borradura del antropólogo y su supresión de los textos etnográficos se puede remontar al corpus descomunal de la literatura colonial de viajes que se produjo en los siglos XVIII y XIX, a partir del cual se desarrolló la disciplina de la antropología. Como ha comentado Mary Louise Pratt en un artículo reciente de gran importancia, esa literatura –produce textualmente al Otro sin un anclaje explícito en el yo que observa, y sin apoyarse tampoco en un encuentro en particular dentro del cual tiene lugar el contacto con Otro–. Esas crónicas no se componen de narraciones o campañas heroicas (...) son por lo general extensas presentaciones, a menudo extremadamente tediosas, del paisaje contemplado. El efecto que suscita esta escritura no es otro que minimizar toda presencia humana, incluyendo la del propio viajero. En conjunto –escribe Pratt–, lo que se narra demuestra ser una secuencia descriptiva de visiones/lugares, en la que los viajeros están presentes sobre todo como una suerte de ojo colectivo que se desplaza y registra esas visiones.– De ese modo, el paisaje verbalmente se despuebla, y las –poblaciones indígenas se reeditúan en capítulos aparte, dedicados a las costumbres y los usos, como si se hallasen en aquellos parajes o reservas textuales en donde se encuentran arrancados del fluir del tiempo con la intención de ser preservados, contenidos, estudiados, admirados, detestados, compadecidos, lamentados–.

Owens, Craig. –Nombres improprios– Catálogo Auto-focus retina. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA. 2008. P. 111.

Platón vio en la escritura un instrumento menmotécnico crucial, sino un catastrófico medio para el olvido. En *De la gramatología*, Derrida glosa esta famosa ambivalencia en términos de la escritura como *pharmakon*, vocablo que empleó Platón y que significa a un tiempo veneno y remedio. Es esta ambigüedad de la escritura como droga de la memoria y droga del olvido, de la escritura como instrumento de la violencia y de la reparación, lo que veo en *AMERICA Invention*.”<sup>276</sup>

De la dialéctica de la imagen (la escritura...) con lo Real, y la ausencia que esta imagen genera y glosa como corte en el Sentido, determinamos el enfoque entre la investigación de la representación y la investigación de la *presencia*, hasta llegar a la experiencia –experimentable– de la co-presencia con el otro y con lo *Otro* (Sin-sentido).

Es importante aquí fijar primero el distanciamiento que enmudece al Otro a través del aparato de la representación, e ir desde la articulación discontinua de esos nombres ausentados<sup>277</sup> al contexto desde el que se produce esa dialéctica de la imagen – desde Walter Benjamin, quién a su vez instaura los criterios de *research and presentation*–, para ir posteriormente desde el registro agresivo de la Naturaleza que realiza la cultura mediante la imagen fotográfica antropocéntrica, a otra manipulación con la realidad en la que el material –crudo– (raw material) pase de su presentación *Cocido* (Lévi-Strauss), de su *aroma* (L. Baumgarten), a un estado natural de copresencia no indexativa, ni desde la representación ni desde sus tecnologías.

Una arqueología que desde el saber (Foucault, Deleuze) nos desplace desde la memoria a lo fáctico. Desde la imagen como registro y doble, a la luz real que la genera.

En primer lugar nos recuerda Craig Owens:

“ Baumgarten insiste en que sus fotografías de los Yanomami difieren de los retratos etnográficos al uso porque en ellas su posición como participante y/u observador está reconocida abiertamente: «Se ve perfectamente cómo viví entre ellos.» No obstante, teniendo en cuenta el hecho de que la supresión del observador y la reclamación de objetividad que esta borradora comporta no son específicas del discurso etnográfico, sino que son también algo construido por añadidura en el propio aparato fotográfico, es difícil aceptar la reclamación, por honorables que puedan ser las intenciones de Baumgarten. Y es que cada

---

<sup>276</sup> Foster, Hal. –Escrito en la pared–. Catálogo Auto-focus retina. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MACBA. 2008. pp. 90, 91.

<sup>277</sup> “Michel de Certeau sostiene que, para los habitates de una ciudad, los nombres de los lugares constituyen «una extraña toponimia que se desgaja de los lugares reales y que sobrevuela la ciudad como una geografía brumosa de ‘significados’ en suspensión, que dirige los movimientos ambulatorios que se trazan por la superficie... Aportan los patrones de movimiento de la circulación rodada, son estrellas que sirven de guía a los itinerarios» Discontinuos, fragmentarios...”  
Owens, Craig. –Nombres improprios– Catálogo Auto-focus retina. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MACBA. 2008. P. 117.

fotografía del Otro es una reducción visual del Otro: es a un tiempo distanciamiento y enmudecimiento del Otro.”<sup>278</sup>

Aquí quizás se olvida que la imagen en sí es una realidad artificial (y mental) construida, pero realidad en tanto forma en un presente (más allá del instante que registra y reproduce es también presencia), una realidad tangible en un formato dado, cuya figura es fija (y permanece gráficamente en el tiempo de su existencia...), siendo su lectura la que corresponde a la memoria, a la secuencia del discurso y a la ausencia. No es la identidad ni la identificación o indexación (del Yo al Otro se habla desde la identidad, de lo Real a lo humano se trata de una copresencia), sino la cualidad temporal del noema con el Otro, nuestro principio noemático con la existencia, el que opera Baumgarten desde la vida de un objeto lingüístico con otra vida arepresentacional. El instanciamiento de esa diferencia mediante la discontinuidad, no la *diferancia*, en este caso, sino la condición misma de lo distinto en la copresencia. Así señala Thomas Bartscherer la dialéctica entre el hacer ('the make') y la memoria ('the memory') ligándolos a los conceptos benjaminianos de investigación (research / Forschung) y presentación (presentation / Darstellung):

“ In much of Baumgarten’s work one may identify two distinct aspects, which I shall refer to as ‘the make’ and ‘the memory’ of the work. The former encompasses both the design and the physical execution of an individual piece or an installation. Memory, by contrast, I use to refer to the dense, allusive network of cultural and personal history, including the history of previous iterations of the work in question, that constitutes its backstory.

Baumgarten’s art is steeped in this kind of history –minutely detailed stories about the origin and life cycle of an object or a system or a place or a people and their culture– and these are in turn intertwined with the artist’s own history. And yet so much of this detail is below the surface or behind the scenes. What I have called the make is in Baumgarten’s work typically precise, distilled, discrete, simple; the memory, meanwhile, is complex, labyrinthine, and often recondite. There is also, crucially, a temporal dimension to this distinction: the memory is of the past; the make is of the present.”<sup>279</sup>

Esta relación del hacer como presente y su dialéctica como imagen en la memoria de aquél presente y hacer que despliega, se reconoce en la obra de Baumgarten a través de la influencia en su trabajo de la –Obra de los pasajes– de W. Benjamin (Passagen-Werk), de la cual parte Bartscherer en la citación que hace Benjamin a Marx para articular su posterior concepción de investigación y presencia en base al materialismo dialéctico:

“Marx, in the afterword to the second edition of Das Capital: ‘Research has to appropriate the material in detail, to analyze its various forms of development, to trace out their inner connection. Only alter this work

---

<sup>278</sup> Owens, Craig. Op.Cit. P. 114.

<sup>279</sup> Bartscherer, Thomas. –To Read What Has Never Been Written– Catálogo Seven Sounds / Seven Circles. Kunsthau Bregenz. Viena, Austria 2009. P. 14.

is done can the actual movement be presented in corresponding fashion. If this is done successfully, if the life of the material is reflected back as ideal, then it may appear as if we had before us an a priori construction’.

Benjamin takes this injunction radically to heart. The *Passagen-Werk* is a massive experiment in attempting to fully satisfy the imperatives of both research and presentation. (...)

At the core of Benjamin’s *Passagen-Werk*, the key to his theory and practice, is the ‘dialectical image’. In plainest terms, the phrase signifies an object from the historical past that is selected and presented –in a root sense, ‘made present’– in the particular time and place of the one who selects it. The object is thus ‘actualized’ and the past is made present in a moment of illumination that Benjamin refers to as the ‘now of recognizability’ (*Jetzt der Erkennbarkeit*). It is the task of the historian, in Benjamin’s rather specialized sense of that occupation, to constitute such objects by first ‘blasting’ them out of ‘historical continuity’ and then presenting them in a new context in which they can be ‘recognized’. It is to this end that Benjamin develops the defining stylistic characteristic of the *Passagen-Werk*: ‘This work has to develop to the highest degree the art of citing without quotation marks. Its theory is intimately related to that of montage.’<sup>280</sup>

El ‘ahora de la reconocibilidad’ es ese instante (*–momentum–* en el término habitual que emplea Baumgarten) que se traza en la discontinuidad de lo histórico y del pasado traídos al presente cual suspenso de aquellos y posibilidad a un futuro abierto, un reconocimiento de la memoria y lo mnemónico que no los recuerda, sino los recupera en una reconocibilidad que opera en el presente, los activa nuevamente, latiendo en su discontinuidad el hacer presente y la presencia (con lo que provenga de cualquier tiempo). Un movimiento que en primer lugar despeja al objeto de sus precedencias, sus anteriores significados impuestos, y lo presenta de nuevo en un contexto distinto en el que pueda reconocerse en su naturaleza. Este desplazamiento del objeto ocupado por la significación y movido como fuerza coetánea hacia un proyecto en el que, siendo convocado sin sus marcas, pueda manifestarse en una nueva posibilidad de copresencia con aquello que así mismo no esté significado, es una de las dinámicas del tratamiento del objeto arte en el proyecto artístico contemporáneo que desarrollaremos en la parte final de esta investigación, y que introducimos a continuación en el análisis final de *AMERICA Invention*. Para establecer dicha relación entre el objeto artístico como objeto presente e instancia de presencia y su movimiento al proyecto artístico *–contemporáneo–*, hemos de ver primeramente la relación de ‘hacer’ y ‘memoria’ de Bartscherer con la ‘investigación’ y ‘presentación’ de Benjamin y Baumgarten, y el sentido en que esta investigación con la presencia tiene a su vez que ver con la actualización que Chus Martínez hace sobre la ‘investigación artística’, alumbrando a partir de aquí esa idea de investigación con el movimiento de un objeto desocupado de su función simbólica fundamental –y de su dialéctica entre el funcionalismo de esa simbología mediante el empirismo significacional de la política y poder recientes, con su esencia de obra autónoma–, de modo que desde su viva materialidad entre en posición (y no contraposición) con

---

<sup>280</sup> Bartscherer, Thomas. *To Read What Has Never Been Written*. Op. Cit. P. 15.



lo no deliberativo, emplazando el –quizá– (pasado-presente-futuro) de un objeto o entidad, a la copresencia con aquello cuyo ser no corresponde a nuestro significado del tiempo.

La paradoja conceptual entre el tiempo del hacer y el de la memoria, la dialéctica de una ‘presentación’ que contrae al objeto observado en el index detallado de su cartografía, en una descripción ausente de juicio y exhaustiva en su reproducción taxonómica, topológica y cronológica;

–“To draw on ‘innumerable sources’, whether as historian or artist, means to face certain difficulties and to run certain risks, and the more voluminous the memory, the greater the risk. From the point of view of praxis, the hazard is that the research (Forschung) may overwhelm the presentation (Darstellung), or, in the terms we have been applying to Baumgarten’s work, that the memory Hill overshadow or overburden the make. (...) Thus can history and memory become hazardous to life. For Benjamin, the theoretical and practical cure for this malady is the dialectical image. The same is true, I propose, for Baumgarten. Benjamin’s notion of the dialectical images captures precisely that great tension between make and memory, the conceptual dynamo at the heart of so much of Baumgarten’s work.”<sup>281</sup>

requiere situar al facto artístico más allá de su conceptualización. Para despojarlo del lenguaje y de la interpretabilidad de los significados y traerlo a la reconocibilidad de sí como Sentido –más amplia y desplegado que como signo– y como corte no-sentido inherente; son necesarios los no conceptos, el ‘Maybe’ (tal vez) que Chus Martínez incluye como –modificador– en la investigación artística que mencionamos (desde el estado de la cuestión de la discontinuidad general y artística) como *movimiento* desde el objeto arte (y del no-arte) al proyecto<sup>282</sup>.

---

<sup>281</sup> Bartscherer, Thomas. Op. Cit. P. 18.

<sup>282</sup> “Artistic research” names the effort, a force, a movement, rather than a method. When I speak of artistic research, I am not speaking of the exhaustive research undertaken by artists before making a work. Nor should one confuse artistic research with contemporary art’s proximity to the social sciences and their methods.” (...) Art has retained this inversion of the relationship between meaning and saying as a way to overcome the traps of consciousness, that transcendental principle that rules the modern conception of the individual, that defines the political as an unambiguous text marked by intention of meaning and able to produce and reproduce a very definite sense of empathy. This exercise of accepting the riddle of ambiguity, the constant alteration of the relations between matter and words, time and meaning, defines a research manner that calls for a radical reconsideration of the role of the language, of straightforward conceptions of how things interact, as well as the inventory of monologues produced by serious forms of meaning. And this is how the “maybe” comes into play. The “Maybe” is a non-concept; it is a modifier. It denotes the attempt to introduce a difference into the relations that define knowledge, the limits of language and the event of thinking in art. At first sight, it could be mistaken for a noun, indicating disenchantment, a relativist position. Yet soon, positivity creeps back in; the “maybe” is the vertebral expression of a movement. It names a tension, a state of imagination aiming toward the potential reorganization of the structure of the known and those who think they know. The “Maybe” is the emblem of attention, a positive form of privation -the privation of certainty, of the statement that forms a conclusion- that introduces not only fiction but a dimension of theatricality, since it puts all elements into play. So rather than a quest for the void, the dance introduced by the “maybe” can be taken as a journey that introduces us into the realm of artistic research as an active reconsideration of certain representations of knowledge in the context of art. By asking, “What is the reverse of the known?” the form of inquiry that takes place in art amounts to an intuitive grasp of a philosophical and political problematic that defines not only what culture is but what it may be in the future. “Artistic research” is an awful term; it is confusing in its similitude to “research” as we know in the academia fields. However, this misunderstanding produces an interesting awareness of what is proposed by utterance. This conceptual diptych does not compromise any of its particulars. More than anything, it “entertains” a paradox: the possibility of a

Este –Quizá– desaloja al objeto arte de su retención memorística y de su descriptividad -su (a)signación-.

La ficción documental que representa el autor figurando su *impresencia* (intervención colateral) a través del ojo de la cámara, reproduce la misma teatralización de un objeto (el soporte técnico y el medio tecnológico, el dispositivo semiótico) en presencia ante otros medios y otros dispositivos ajenos (que no reconocen a los artilugios anteriores). El autor no es un personaje extraño a la función simbólica que se construye, sino un actor invitado en el teatro de la realidad, un agente en atención. Su movimiento es de –tal vez– y la relatividad de su inmersión la misma que la de nuestra contemplación. Asistir a esta imagen es observar la naturaleza del objeto, su *quizá* fuera del concepto y su movimiento como investigación en la que tal objeto es relativo (el Otro lo relativiza y nos relativiza, así como lo Otro los ignora).

Es evidente hablar de la naturaleza de un objeto *crudo* y de lo artificial de un dispositivo, medio o intermediación –así como no hay actuación o presencia inocua (sólo, y salvo excepción, cuando los *Otros* determinan un acto ajeno, extranjero, como insignificante o sin influjo)–, la pluralidad de esas naturalezas y artificios habla de sus reales, y ese *quizá* de su ambivalencia *tal vez* permita al objeto ser crudo y a su realidad ser manipulada desde la coparticipación (indiferente y así aceptativa) con lo Real.

“ A finales de los sesenta y comienzos de los setenta Baumgarten creó muchas otras esculturas que responden a su acuñación de «realidad manipulada». Debido a que es sencillamente inviable preservarlas de ninguna manera, las documentó fotográficamente para congelarlas en el tiempo. Las obras de este jaez, que hoy solo existen en fotografías, yuxtaponen lo artificial, lo que es producto de la intervención del hombre, con lo natural, y de este modo generan imágenes que, (con)fundiendo ambas, proponen otra realidad distinta. (...) las esculturas efímeras y el concepto de sus características específicas de modelo se convirtieron en un borrador para una gramática, creando una interacción entre lenguaje y forma. Pertenecen a una crítica cultural que se halla enraizada en la naturaleza limitada por el tiempo y en la manipulación silenciosa de las circunstancias y las cosas.” <sup>283</sup>

---

non-deliberate system or discipline at the core of the deliberate ones. “research” here does not name the embodiment of any particular form of academia training, but the gesture of placing the “maybe” at the core of the real. And this causes something very simple to occur: knowledge vacillates. This permanent oscilation between positioning here – isolating some features of the real, performing representation, living form to matter– and, at the same time, taking us faraway form the present time, is what I understand by “artistic research”.”

Martínez, Chus. *How a Tadpole Becomes a Frog*. Documenta (13) CATALOG 1/3. The Book of the Books. Alemania 2012, pp. 46, 47.

<sup>283</sup> Rorimer, Anne. *–lo que se ve y lo que no se ve–* Catálogo Auto-focus retina. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MACBA. 2008. Pág. 56.



Henrik Håkansson, *Out of the Black into the Blue*, Nordic Pavilion, 47-. Venice Biennale, Italy. 1997

Esta gramática senso-lingüística, desde un comportamiento realizativo con lo fáctico y lo óptico, fue el germen de un proceso artístico cuya influencia es notoria en varios de los movimientos recientes en el proyecto artístico contemporáneo (como en la obra de Henrik Håkansson) , que emplazan el acto artístico en el *-nonsite-* specific <sup>284</sup> vinculándolo a una posición coparticipativa entre el artista como mediador y la naturaleza como desarrollo.

“ *Flora* es una de las diversas instalaciones de Baumgarten en las que se incorporaban mariposas que habían salido de sus crisálidas. Almacenadas en el entorno gélido, cristalino que proporcionaba el

---

<sup>284</sup> “A mediados de los años noventa, la política de identidad se fue alineando cada vez más con la idea del «artista como etnógrafo» tomada como paradigma del arte contemporáneo. La etnografía y los modos de «observación participativa» se habían convertido en una metodología escogida voluntariamente para la práctica artística y, al mismo tiempo, la figura del artista «nómada» se fue volviendo cada vez más habitual: los artistas se movían de un lugar a otro implicando en su trabajo a las comunidades locales y realizaban obras vinculadas a esos lugares (*sites*). En este sentido, el *site* no estaba condicionado por las circunstancias físicas y empíricas dadas de un lugar, sino que más bien era el resultado de un «campo de conocimiento, intercambio intelectual o debate cultural». Este desplazamiento en la práctica artística originó un alejamiento de la producción de objetos de arte para orientarse hacia la instigación de un proceso cultural.”

Cabañas, Kaira M. *-Perspectivas parciales-*. Catálogo Auto-focus retina. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA. 2008. Pág. 32.

‘Robert Smithson introduced the notion of the "nonsite," natural elements presented in an unnatural setting like a gallery or museum, as differentiated from the "site" —the actual work. This side bar clarifies how Smithson distinguished sites from nonsites.’ <http://greenmuseum.org/c/econvention/sect3.html#sites>

frigorífico –que en este caso contenía además un paquete de margarina de la marca Flora–, las mariposas cobraron vida al abrirse la puerta y entrar al aire cálido, para «volar por toda la sala.»<sup>285</sup>

*For the Venice Biennale of 1997, –Out of the Black into the Blue (1997)– Håkansson created an ideal biotope for local butterflies, where security cameras recorded every movement. / Así mismo es reconocido el trabajo de Damien Hirst con mariposas vivas y muertas, tanto en pintura como en instalaciones en vivo. O la más reciente intervención de Kristina Buch en la instalación natural *The Lover* en documenta 13, donde produce un espacio jardín para la cría de mariposas, una relación co-agencial entre insectos y plantas cuyo título *The Lover* nos introducirá en la parte final del video de Abraham Cruzvillegas producido para la sección *Minutes* de la página Web de DOCUMENTA (13) (Cap. 9.3. A. Parte II.)*

En relación a la adaptación a un lugar como espacio estructural y profano (site / nonsite), dice Baumgarten:

“ Este es un arte que no ignora el contexto arquitectónico que halla y que, gracias a su modo de adaptarse, concibe la estructura dada y profana del lugar como un todo, y de esta manera encaja los distintos elementos de un canon (en el sentido musical) in situ. Su principio fundamental se apoya en un orden espacial elemental y en disposiciones racionales, así como en una gramática comparada que cifra su interpretación y su saber no ya en la estética, sino a través de la intuición. “<sup>286</sup>

La investigación artística del movimiento (no significacional –*Maybe*–) del objeto y su entidad a una realidad no conceptual, requiere a ese movimiento (siguiendo a Chus Martínez) como un factor –modificador– que disponiendo todos los elementos del hecho artístico (la ficción simbólica, la dimensión de teatralidad entre los actores, los objetos y el contexto, la paradoja y discontinuidad entre –*verdad*– y el reconocimiento de los signos y la representación, los límites del lenguaje en la relación que define el conocimiento), posibilite establecerlos como un sistema *no deliberativo* –desde

---

<sup>285</sup> Rorimer, Anne. Op. Cit. Pág. 58.

<sup>286</sup> Baumgarten, Lothar. Cita de la conversación con Bartomeu Marí publicada en su texto –*Instrumentos invisibles*– Catálogo Auto-focus retina. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MACBA. 2008. P. 8.

Cabe recordar aquí la cita de Lothar Baumgarten al inicio de esta segunda parte, “*Kunstler ist intuitiv*” (El artista es intuitivo) que da entrada al objeto visual experimental realizado, con la colaboración del artista, para esta investigación. La intuición es un factor en el proceso artístico que opera añadida a lo cognitivo, lo eidético, lo conceptual y lo semiótico, y tiene que ver con la probabilidad y el encuentro sensible con lo accidental y lo indefinido, el razonamiento pulsional del Deseo y la discontinuidad y ruptura en el Sentido de la función lógica. El artista la regula incorporándola desde el saber a la experiencia, la incentiva o restringe orientando su búsqueda instintiva para alumbrar lo experimental y sostener la persistencia en el procedimiento prueba-error, hasta asistir a un resultado –artístico– de encuentro, un giro anhelado y supuesto, consciente y subconscientemente (además de a la teoría psicoanalítica, conviene atender a su vez a la parte animal del cerebro, la inteligencia corporal y emocional), como acto de realización que presenta de forma conjunta el deseo, lo sensible, lo óptico, el reconocimiento y el saber. La intuición modifica y proyecta el saber para activar nuestros deseos y objetivos. El reconocimiento de la intuición implica considerar nuestro corte voluntario al Sentido, practicar el sentido neutro presubjetivo como recurso hacia la expresión simbólica del aplazamiento del Sentido.

el orden de los sistemas de deliberación de donde provienen–, un gesto que los emplace como – Quizá– en el orden de lo Real.

No es sólo una relativización, sino su actuación en cuanto a no-conceptos que les permita ser modificadores y coparticipantes más allá del lenguaje y su función. Una expresión como cortes del Sentido que los artilugie en cuanto objetos extraídos del dispositivo semiótico de lo empírico y funcional. Una potencia de su posición en el Sentido que los reconozca como Fuerza, inteligencia preverbal cuyo movimiento vertebral los haga accesibles a la Naturaleza específica del sitio (site – “*specific*”–), donde no siendo ausencia del signo al símbolo, sino presencia no-conceptual, se copresenten en el campo inasignado de lo Sin-sentido.

Este movimiento, como danza arrítmica de los no-significados, lo pone en juego Baumgarten en –*AMERICA Invention*–, desestabilizando la jerarquía estándar mente-cuerpo en la disposición diacrónica-invertida de los nombres de los pueblos indígenas como signos y su lectura evolutiva, frente a la posición transicional del espectador-lector en la secuencialidad de su giro espiral en el desplazamiento por el espacio expositivo de la rotonda del Museo Guggenheim de NY. El giro de su mirada en el ascenso y descenso por el espacio arquitectónico, y por la cartografía historiográfica (y partitura fónica del *tempo* y *timbre* de la pronunciación sonora de los nombres): la inscripción de los nombres legible en el sentido convencional convenido por el lenguaje y la historia progresiva, e invertidos alternativamente 90 grados en vertical, de modo que la inversión forzada de la mirada y el desplazamiento espacial, enunciativo e interpretacional, generen un ritmo asincopado en el que mente y cuerpo se extrañen:

“ As viewers physically and visually negotiated the installation, *AMERICA Invention* placed on their kinesthetic sense in other ways between right side up and upside down from floor to floor, flipping at the bulge of the elevator shaft, which marked the shift from East to West, and in the bays every other name was inverted, forcing viewers to read upside down and right side up almost simultaneously. The perceptual consequences of this remarkable artistic gesture included disorienting their bodies ‘neural receivers’ as well as their brains ‘sense of gravity’. If ‘everyone knows’, as neuroscientist Alain Berthoz notes, ‘that is extremely difficult to recognize a face tilted at 90 degrees or, specially, upside down’, it follows that deciphering words turned upside down challenges our usual phenomenological relationship to reading and the conventions of writing. By extension, this literally inverted naming of these native residents of the Americas also suggested a contestation of the canonical literature about indigenous people and the Columbus story, as well as modern art.

Baumgarten’s visually minimal composition thus not only drew viewers through space, both real (the double helix) and projected (North, South, East, West), but also transformed architecture into intellectually challenging choreography.

This phenomenologically intensive remapping of the Americas gave the viewer a sense of spinning and flipping through space the way acrobatic dancers might. That sensation of being in gravity-defying and even dizzying meanings’, in the words of performance scholar Barbara Browning, Baumgarten’s work validated the idea that the body can lead the mind. The artist himself has described *AMERICA Invention* ‘like a dance, not rectangular to the ground. [Viewers] were kind of flying’. This artwork evoked a vision of dance that embodies and affects theorizing and left people in a different place –intellectually and perceptually as well as physically– from where they had entered. Deleuze describes a similar experience in this way:

‘The trajectory merges not only with the subjectivity of those who travel through a milieu, but also with the subjectivity of the milieu itself, insofar as it is reflected in those who travel through it.’

– Aquí reside la propiedad del espacio-lugar-tiempo intersticial que es reconocido así mismo como *sitio in-específico* (objetivo-subjetivo) del movimiento propio, naturaleza discontinua, *non-sense* espacio-temporal, *nonsite*, no-lugar de la transición, pues distancia y espaciamiento son dinámicas de un recorrido que fuera de la medición entre un punto de origen (signo) y un objetivo de llegada (significado), ‘articulan’ una intensidad de intervalo, un corte móvil en las (su)posiciones estables. La *diferencia* entre término y pronunciación. La experiencia desarticulada del desplazamiento entre lo físico y lo sensible.–

“ While Baumgarten’s work is often aligned with Conceptual art practices, his conceptualism is not exclusively driven by ideas, independent of their material and spatial supports. It is precisely due to his attention to the latter that *AMERICA Invention* hit viscerally first, then intellectually –an effect that at once complicated and strengthened viewers’ intellectual experience of the installation. *AMERICA Invention* called upon what I have described elsewhere as ‘corporeal intelligence’ in its strategy to destabilize Standard hierarchies, starting with the mind-body hierarchy. This concept is an affirmation of the value of the body, its nonverbal and preverbal intelligence, embodied cognition, nonconceptual content, and the nonrational logic of sensation.”<sup>287</sup>

Este movimiento investigador aconceptual, eidético–simbólico y a su vez, (paradójicamente) sensible / fáctico, significado ausente...

–que en el proceso de Baumgarten reside en el viraje y rearticulación desde la representación conceptual y su densidad y sedimentación manifiesta de narrativas (signos, nombres, título y subtítulos, texto, diálogos, esquemas gráfico-semánticos, cartografías simbólicas, mapas conceptuales) al despoblamiento verbal,<sup>288</sup> la *–deconceptualización–* (más allá de la deconstrucción postestructuralista) y la incertidumbre, yendo: desde la idea y lo eidético al acto artístico de situación construida a partir de la negatividad estética sobre los conceptos e indicadores hegemónicos, de los dogmas de la historiografía, la geografía, la etnología, la antropología y la semiología (además de las ciencias políticas); disponiendo el espacio dialéctico entre la cultura (artífice de las respectivas epistemologías y lecturas ideológicas de esos campos conceptuales socio-científicos) y la naturaleza; y (anticipando parte de las estrategias que actualmente definen la discontinuidad artística en el arte postconceptual) yendo a su vez –intuitivamente–, desde la discontinuidad configurativa, o hueco transicional (aplazamiento) entre significado, interpretación y Sentido, a la discontinuidad artística entre: la disfunción de los significados y la aprehensión sensible de lo ausente en la fabricación de signos –el corte en el Sentido–; y la realidad óptica universal, situando en el orden fáctico a lo sensible mediante un copresenciamiento artístico del Sentido (y su discontinuidad configurativa) con lo

---

<sup>287</sup> Rosenblum Martin, Amy. Op. Cit. pp. 76, 77.

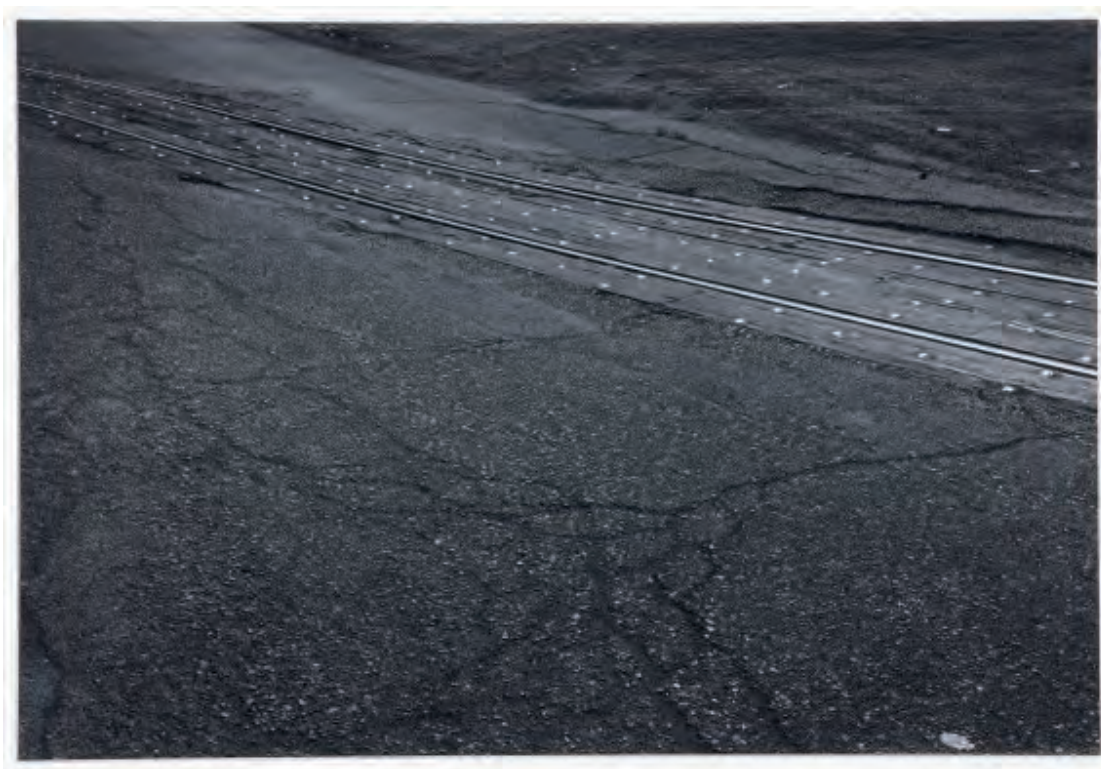
<sup>288</sup> ‘El paisaje verbalmente se despuebla’ (Mary Louise Pratt). Citada por Craig Owens.

Sin-sentido—. Parte de la obra analizada previamente –AMERICA *Invention*–, del movimiento de las palabras y su nombramiento, en la intersección entre lo material y lo fónico <sup>289</sup> (una asociación característica de J. Cage entre el fonema y el desplazamiento al Sentido –*Diferancia* en Derrida, energía en Beuys) y la composición ideal del significado abierto (Sentido); y se engrana como movimiento específico del artista –cual sujeto vital e instrumento de una pronunciación desplegada– en el proyecto de vida coparticipativa (como en –Makunaima–, año y medio de convivencia con los Yanomami en la selva de Venezuela, documentada en formas –formatos y emplazamientos expositivos–discontinuas), para definir una copresencia entre el objeto visual (la mirada, el dispositivo, lo fotográfico, lo audiovisual, su taxonomía, identificaciones e identidades), la información residente y el significado ausente; con el mapeado que la cultura asigna a la Naturaleza y al hombre que la habita, experimentando la actividad interior en la *cartografía histórica* a nivel geológico y sensible, moviéndose desde el instanciamiento e imposición geográfico (comunes a las ciencias sociales y al arte), a una relación geofísica con la materialidad y el tiempo, en la que su experiencia con lo óptico le permita transcribirlo como realidad ausente desde todos los ángulos de sus significados, impactando en la producción sensible como realidad discontinua e inasible salvo en la misma experiencia del movimiento de tránsito con lo Real.

La obra de arte como reflejo dialéctico de lo experiencial se proyecta en la obra –Carbon– (1989-1991), vinculando el proceso entre: el signo, la palabra, el nombre, el espacio y la estructura; con la ‘*de-naturalización*’ de la fotografía y las estrategias presentacionales, que derivan al medio y al acto de intermediación desde la continuidad histórica al reconocimiento del –aquí– y –ahora–, en el tiempo y lugar del artista y del espectador: “ Take the codex titled *Carbon*. One of its predominant presentational strategies is to superimpose words upon, or juxtapose the with, black-and-white images of the American railway system. The words include a) the names of old railways, many of them now defunct, such as *Elgin Joliet & Eastern RW, Missouri Pacific RR & Alton Southern RW*; b) the names of local flora and fauna, many now endangered –*bad eagle, opossum, kestrel*; and c) the names of American tribes –*Chinook, Wichita, Apache, Nez Perce*, etcetera –now largely decimated, written in the book upside-down and backward. Baumgarten has used this same Basic material many times in installations, each time adapting it to the

---

<sup>289</sup> “These words resonate with *AMERICA Invention*, which could be experienced as quasi-coreography that led Guggenheim visitors through becoming not just of social, cultural, and political sorts (e.g., the viewers’ becoming-indigenous, -colonialist, and or -anthropologist) but also through a becoming-architecture/ becoming-music. Just as Deleuze’s conception of becoming famously Works against normative modes of binary thinking, so does Baumgarten’s Project. Music and architecture are frequently perceived based on how composers and architects position each phrase and room, respectively, between such poles as harmony and dissonance, simplicity and complexity, intimacy and grandeur, highs and lows. This fourth dichotomy –so central to our understanding of physical space– is particularly questionable when transposed to the philosophy of music. Philosopher Vladimir Janlelevitch explains: Melodic lines ascend and descend –on staff paper, but not in the world of sound, which has neither ‘up’ nor ‘down’. The staff is a spatial projection of the distinction between high and low sound, between bass and soprano; the simultaneous voices in polyphony appear ‘superior’ or ‘inferior’ according to the geologist’s model of superimposed strata, and hence also the ‘stratification’ of consciousness. ... Henri Bergson definitively refuted visual myths and metaphors that confer the three dimensions of the optical and kinesthetic universe of the temporal.”  
Rosenblum Martin, Amy. Op. Cit. Pág. 79



Lothar Baumgarten. *–Carbon–*. Atchison, Topeka & Santa Fe Railway, El Paso, El Paso County, Texas. (Ferrocarril Atchison, Topeka y Santa Fe, El Paso, El Paso County, Texas).

Carbon (Carbono). Gelatinobromuro de plata sobre papel. 38,8 x 57 cm. 1989.

particular circumstances of the venue. In each case, the juxtaposition or superimposition of text on image has an emphatically indicative power. The names, out of context, step forward and announce themselves. They have been blasted out of historical continuity, as Benjamín would put it, reframed, and made present in the time and place of the artist and the viewer, thereby affording the possibility that the names might, in the instant, the ‘here and now’, be recognized.”<sup>290</sup>

Este ‘aquí y ahora’ que tapa la Historia y que al mismo tiempo nos es representada por la indexación de la fotografía y por la duplicidad de su ausenciamiento simbólico (del material crudo que reproducen directamente *–imagen–*, y de la presencia suplantada de lo aborigen y su espacio real por una moderna impostación geopolítica del territorio), nos introduce como lectores (testigos vivos de la Historia, con posibilidad de no reiteración) en un espacio y tiempo enajenados, el espacio de la transferencia entre la naturaleza y el material crudo, al acto cultural de agresión del index fotográfico;

---

<sup>290</sup> Bartscherer, Thomas. *–To Read What Has Never Been Written–* Catálogo Seven Sounds / Seven Circles. Kunsthhaus Bregenz. Viena, Austria 2009. P. 19.





Lothar Baumgarten. *–Carbon–*. Three Rolling Bascule Bridges, Chicago Sanitary & Ship Canal, Chicago, Illinois  
(Tres puentes basculantes, Chicago Sanitary & Ship Canal, Chicago, Illinois)  
Carbon (Carbono). Gelatinobromuro de plata sobre papel. 38,8 x 57 cm. 1989.

para así poder visualizar la presencia del medio (como significante) y su producción continuista de significados, estableciendo potencialmente nosotros, a partir de ahí, la discontinuidad con la mediación y la imperatividad histórica: Benjamín would put it, reframed, and made present in the time and place of the artist and the viewer, thereby affording the possibility that the names might, in the instant, the ‘here and now’, be recognized.”<sup>291</sup>

Este ‘aquí y ahora’ que tapa la Historia y que al mismo tiempo nos es representada por la indexación de la fotografía y por la duplicidad de su ausenciamiento simbólico (del material crudo que reproducen directamente *–imagen–*, y de la presencia suplantada de lo aborigen y su espacio real por una moderna impostación geopolítica del territorio), nos introduce como lectores (testigos vivos de la Historia, con posibilidad de no reiteración) en un espacio y tiempo enajenados, el espacio de la transferencia entre la naturaleza y el material crudo, al acto cultural de agresión del index fotográfico; para así poder visualizar la presencia del medio (como significante) y su producción continuista de

---

<sup>291</sup> Bartscherer, Thomas. *–To Read What Has Never Been Written–* Catálogo Seven Sounds / Seven Circles. Kunsthaus Bregenz. Viena, Austria 2009. P. 19.

significados, estableciendo potencialmente nosotros, a partir de ahí, la discontinuidad con la mediación y la imperatividad histórica:

“*Culture-Nature* reflects these intertwined histories –being at once a picture of an ethnographic sample and a photograph about phoyography. Baumgarten’s interest in photography, therefore, is co-determinate with his interest in the violent sides of Western anthropological practices. Both anthropology and photography involve a type of social alchemy– transforming raw materials, of human culture or the physical world respectively, into organized collections of data and representative samples to be studied and archived. The mythologies underpinning photography and imperialism are, then, the product of the same fundamental idea: the naturalization of cultural acts of aggression. Photography made realism, whereby the signifier (the medium) is rendered invisible and the signified (what is pictured) appears to produce itself.

Baumgarten attempts to pry apart subject and medium; he de-naturalizes photography, unmasking the medium and, in the process, the mythologies of Western reationality embebed within photography’s history.”<sup>292</sup>

En el recorrido foto-cartográfico (experiencial, geográfico, visual, secuencial y post-indexativo) que realizó desplazándose por toda la geografía del mapa norteamericano siguiendo las vías del ferrocarril, cuya fabricación y construcción significó la conquista y el remapeado del territorio aborígen indígena, desahuciando a los pueblos nativos originales; Baumgarten interpreta la propuesta cartográfica de Deleuze que compara dos conceptos del psicoanálisis, el de arqueología y el de cartografía, viendo en el primer caso una forma de excavación en la memoria y en el segundo una configuración de la *movilización*:

“ Beyond the representational mode of map-as-iconography (...) Gilles Deleuze compares two conceptions of psicoanálisis –archeological and cartographic. The former is aligned with a traditional, Freudian notion of digging down into distant memory, trying to penetrate consciousness, as one would excavate land in search of indigenous ruins. But with the cartographic , Deleuze affirms, ‘[T]he unconscious no longer deals with persons and objects, but with trajectories and becomings; it is no longer an unconscious of commemoration but one of mobilization.’<sup>293</sup>

Esta configuración de la movilización como trayectorias del inconsciente que producen un devenir, traza aquí de nuevo ese espacio-lugar-tiempo intersticial, *nonsite* que ya no corresponde a la memoria ni a la arqueología naturalizada de lo óptico desde lo ontológico, sino a la discontinuidad entre el espaciamento (del agente) y la distancia (del receptor). Un acto transitivo que intuye un espacio-tiempo dinámico, no sujeto por la Historia, que la re-memoria desde su clasificación (evidente

---

<sup>292</sup> Curley, John J. –The Aroma of Photography– Catálogo Seven Sounds / Seven Circles. Kunsthau Bregenz. Viena, Austria 2009. P. 58.

<sup>293</sup> Rosenblum Martin, Amy. –Mobilizing Intensities– Op. Cit. P. 74.

discontinuidad configurativa) para advertirla como signo en desplazamiento. Un intervalo entre el pasado y nuestro presente que se posa en la presencia (a)tendida en esas fotografías. Una realidad (los hechos artificiales de la Historia) configurada por el tiempo de los hombres sobre otra naturaleza físico-relacional de los hombres (el espacio-identidad del Ser, –El origen–), que despoja a lo simbólico para presentarnos un trayecto, el de nuestra transición en el espacio visual y en el espacio-tiempo real de nuestro presente-presencia en discontinuidad.

La contemplación de estas fotografías no es la lectura de un mapa, sino la reconocibilidad del movimiento de un objeto visual (no como producto, sino como procedimiento) en un proyecto cuya trayectoria nos corresponde.

A su vez en *Carbon* intervienen toda otra serie de discontinuidades configurativas (1) en cuanto al signo (Carbono) y asignación del título y sus significados, en relación a las estrategias (discontinuidad configurativa 2) de fotografiado en blanco y negro (objetividad formal-subjetividad lectiva: el negro representa plásticamente al carbón y el blanco a la luz / el negro es texto y lo blanco imagen suspendida), su datación documental (indexación registral de la imprimación fotográfica, así como por la calibración temporal mediante el carbono 14), y la correspondencia entre la aplicación industrial de la idea de modernidad al espacio natural primigenio (la expansión del ferrocarril por el territorio natural y la implementación de la economía basada en combustibles fósiles de carbono, energías no renovables), con el agotamiento de la cultura del Otro y de las reservas de recursos naturales, en ambos casos una sobre-producción del capital de consumo sobre lo ontológico (la cultura indígena y la naturaleza simbólica del lenguaje) y la combustión de lo óntico como producto –*Carbon* representa al elemento químico (C) y al mineral –materia cruda– (carbón)–:

“ Carbon’s title is allusive and can provide some interpretative guidance, especially in relation to photography. Carbon is a chemical element that is both a building block necessary for life and a component vital to industry. Carbon (in the form of coal) was the elemental basis for a train fuel for many years; in fact the German word *Kohle* denotes both *coal* and *carbon*. And, of course, carbon-based fuels such as gasoline still power the global economy. Carbon, however, has other referents as well. It is also the the primary element of industrial lubricants, including graphite, used to reduce friction generated between machine parts. The exhibition *Carbon* thus demonstrates ways in which carbon *transforms* – in both an intransitive and transitive sense: the element itself is transformed through various processes (natural or other wise) into fuel and lubricant; carbon is also an agent of change, catalyzing social transformations engendered by industrialization. Both processes negotiate the nature/culture divide, transforming raw materials into a product. As simultaneously a process and agent of social change that escapes binaries, then, carbon has much in common with photography.

Another important resonance of Baumgarten’s title is carbon dating, a technique for gauging the age of ancient organic matter. The process is predicated upon a measurement of loss: determining how much carbon-14 has decayed over the centuries in once-living matter.” This referent of Baumgarten’s title especially marks the work’s emphasis on

---

<sup>294</sup> El método de datación por radiocarbono es la técnica basada en isótopos más fiable para conocer la edad de muestras orgánicas de menos de 45 000 años. Está basado en la ley de decaimiento exponencial de los isótopos radiactivos. El isótopo carbono-14 (<sup>14</sup>C) es producido de forma continua en la atmósfera como consecuencia del bombardeo de átomos de nitrógeno por rayos cósmicos. Este isótopo creado es inestable, por lo que, espontáneamente, se transmuta en nitrógeno-14 (<sup>14</sup>N). Estos procesos de generación-degradación de <sup>14</sup>C se encuentran

photography, as the medium functions similarly to carbon dating. Both processes investigate the past and quantify time via a single element: carbon and light, respectively. While carbon dating explores deep history, photography is the Standard method of interrogating the recent past (since about 1839). Further more, if carbon dating calculates the relative age of an object based on the lack of an element that once was present, photography at times draws its own historical conclusions in a like fashion. A photograph can often be dated based on what is missing relative to the present, be it a person, building another object. Such comparisons are Standard way of understanding and quantifying change in the past 170 years and, like carbon dating, calculate a kind of decay.”<sup>295</sup>

El factor indicador de la fotografía en cuanto a referencia y pérdida, y el paralelismo con la datación radiométrica que utiliza el isótopo carbono-14 ( $^{14}\text{C}$ ), nos señala el carácter fósil de la imagen como dato registral, tanto en relación al decaimiento de la vigencia documental, la discontinuidad entre el pasado registrado y el ahora de la contemplación, dos realidades temporales diferentes frente a una representación residual (Arqueológica: aquí incide la noción freudiana de excavar en las ruinas de la memoria que citaba Deleuze); cuanto en lo que respecta a la materialidad presente en el soporte, una imagen fijada, detenida, suspendida y fosilizada en una superficie matérica mediante reacciones químicas que imprimen luz y sombra.

La discontinuidad configurativa 1 relativa a las sinonimias y sinestesias del término semántico *Carbon*, construye una *geo-grafía* del nombre, los significados alternos y las interpretaciones, en la cual lo material y la imagen se presentan como signos ontológicos y realidades ópticas. Este –paralaje– entre el punto de vista de la observación y el desplazamiento de una realidad, cita a la discontinuidad intrínseca en toda realidad natural, objeto del tiempo, energía en transformación; y así mismo a la discontinuidad configurativa 1 en la mutación que producen los dispositivos simbólicos y

---

prácticamente equilibrados, de manera que el isótopo se encuentra homogéneamente mezclado con los átomos no radiactivos en el dióxido de carbono de la atmósfera. El proceso de fotosíntesis incorpora el átomo radiactivo en las plantas, de manera que la proporción  $^{14}\text{C}/^{12}\text{C}$  en éstas es similar a la atmosférica. Los animales incorporan, por ingestión, el carbono de las plantas. Ahora bien, tras la muerte de un organismo vivo no se incorporan nuevos átomos de  $^{14}\text{C}$  a los tejidos, y la concentración del isótopo va decreciendo conforme va transformándose en  $^{14}\text{N}$  por decaimiento radiactivo.

La masa en isótopo  $^{14}\text{C}$  de cualquier espécimen disminuye a un ritmo exponencial, que es conocido: a los 5730 años de la muerte de un ser vivo la cantidad de  $^{14}\text{C}$  en sus restos se ha reducido a la mitad. Así pues, al medir la cantidad de radiactividad en una muestra de origen orgánico, se calcula la cantidad de  $^{14}\text{C}$  que aún queda en el material. Así puede ser datado el momento de la muerte del organismo correspondiente. Es lo que se conoce como "edad radiocarbónica" o de  $^{14}\text{C}$ , y se expresa en *años BP (Before Present)*. Esta escala equivale a los años transcurridos desde la muerte del ejemplar hasta el año 1950 de nuestro calendario. Se elige esta fecha por convenio y porque en la segunda mitad del siglo XX los ensayos nucleares provocaron severas anomalías en las curvas de concentración relativa de los isótopos radiactivos en la atmósfera.

Al comparar las concentraciones teóricas de  $^{14}\text{C}$  con las de muestras de maderas de edades conocidas mediante dendrocronología, se descubrió que existían diferencias con los resultados esperados. Esas diferencias se deben a que la concentración de carbono radiactivo en la atmósfera también ha variado respecto al tiempo. Hoy se conoce con suficiente precisión (un margen de error de entre 1 y 10 años) la evolución de la concentración de  $^{14}\text{C}$  en los últimos 15.000 años, por lo que puede corregirse esa estimación de edad comparándolo con curvas obtenidas mediante interpolación de datos conocidos. La edad así hallada se denomina "edad calibrada" y se expresa en *años Cal BP*.  
<http://es.wikipedia.org/wiki/Carbono-14>

–Es indicativo que en las técnicas contemporáneas de datación y verificación de originales artísticos antiguos (y piezas de arqueología), se emplee la medición por carbono-14, siendo un elemento químico del orden fáctico-natural el que nos atestigüe, científicamente, la procedencia histórica de una representación o una configuración ontológica en base a su decaimiento natural –discontinuidad entre el corte vital y el existencial–. (N. del A.)

<sup>295</sup> Curley, John J. –*The Aroma of Photography*– Op. Cit. pp. 64,65.

representacionales (el lenguaje y la reproducción mecánica) en sus movimientos reflexivos y fácticos – el paralaje de la óptica fotográfica– y –la *diferencia* entre el signo y el significado– sobre el objeto real y su materia, espacio, tiempo y energía naturales.

La discontinuidad paralela en el lenguaje –en la configuración de realidad– y en lo Real, y el movimiento discontinuo de una discontinuidad a otra, un corte o suspensión en el aplazamiento del Sentido de las primeras, y un intervalo en la temporalidad discontinua de lo óptico, que posibilite copresentarlos mediante ese movimiento de discontinuidad artística que suspende el paralaje de la representación (Slavoj Žižek <sup>296</sup>) y se detiene temporalmente ante el objeto óptico. El ritmo natural de una discontinuidad entre discontinuidades, una trayectoria, un movimiento del objeto a una situación intervalar –no fósil–, –no-*nonsite*–, –no-formato– en un proyecto vivo. Ahí es donde se da no sólo la presencia natural y el relato, sino también la copresencia entre el sujeto, el objeto, el medio y el espectador en tanto agente (–testigo ante una realidad indecible–, como veremos en el proyecto artístico –*Artists Working: Discontinuity* Barinatxe–[Cap.10.2], en el que se mueve el objeto visual producido para esta investigación con la participación de Lothar Baumgarten, desde su materialidad, dispositivo y discontinuidades configurativas, a una suspensión del Sentido mientras opera en las mecánicas de la representación, copresentándose en el intervalo temporal con la naturaleza óptica de lo Sin-sentido.

Por otra parte, esa sincronía que describe *Carbon* entre la historia de la modernidad –y su instauración del –*tiempo anterior*–, entre el signo presente y la ausencia de lo sido (el aura y lo original) de la imagen de reproducción mecánica –precursora de la actual tecnología visual–, y entre el pasado aún vigente de la industrialización y explotación de recursos –entonces únicamente naturales y hoy también industrias de recursos simbólicos–; anticipaba ya el colapso contemporáneo, en la era hipermoderna, del sistema –*empirialista*–, que continua depreciando lo óptico y lo no renovable en función de un hiper-consumo material y simbólico que empodera el paradigma del Sentido aplazado industrializándolo como producto y transformando lo sensible en información; proyectando una *racionalidad*, subjetividad, comunicación y relacionalidad, vehiculables mediante una hiperestructura

---

<sup>296</sup> La brecha entre apariencia y realidad significa que la realidad misma (que nos está dada inmediatamente “allí afuera”) aparece como una expresión de una esencia interior, que ya no podemos seguir tomando a la realidad por su “cara”, que sospechamos que hay en la realidad “más de lo que se ve”, es decir, que una esencia *aparece* para subsistir en alguna parte dentro de la realidad, como su núcleo oculto. Este cambio dialéctico es crucial para el significado de la apariencia: primero, la realidad inmediata queda reducida a una “mera apariencia” de una esencia interior; luego, esta misma esencia es postulada como algo que *aparece* en la realidad como un espectro de su núcleo oculto.

Y habría que llevar esta lógica hasta sus últimas consecuencias: el verdadero problema no es cómo llegar a lo Real cuando estamos restringidos al juego de la (incoherente) multitud de apariencias, sino, más radicalmente, el problema propiamente hegeliano: *¿cómo emerge la apariencia del juego de lo Real?* La tesis de que lo Real es apenas el corte, la brecha de incoherencia, entre dos apariencias debe entonces ser completada por su opuesta: la apariencia es el corte, la brecha, entre dos Reales o, más precisamente, *algo que emerge en la brecha que separa a lo Real de sí mismo*. Recordemos el estatus de la espontaneidad kantiana: a nivel fenoménico, somos un mecanismo, una parte de la cadena de causas y efectos; a nivel nouménico, volvemos a ser marionetas, mecanismos sin vida; el único lugar de libertad es, por lo tanto, la brecha entre estos dos niveles en los que emerge la apariencia como tal.

Zizek, Slavoj. *Visión de Paralaje*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2006. P. 155

de dispositivos y redes simbólicas (que a su vez funcionan mediante electricidad, en su mayor parte producida aún por la reacción energética de combustibles fósiles de carbono e hidrógeno, o por energía nuclear, cuya radiación modifica la presencia de isótopos radioactivos en la atmósfera), redes e interconexiones cuya temporalidad, siendo prácticamente instantánea, multiplica exponencialmente la fragmentación desde lo infinitesimal a lo global. Un paralelismo y reiteración entre la aplicación técnico-tecnológica al signo para germinarlo como cultura programable, y el consumo expansivo de los recursos de la realidad vinculados a una economía que con la precarización y agotamiento progresivo de una materia prima, especula su valor (el factor económico de la –obsolescencia programada– en software y dispositivos, así como la relación entre la puesta en circulación masiva de productos simbólicos con el consumo acelerado de energía y dispositivos, tanto fijos como móviles, para prolongar la red. Un consumo en el que la información se residualiza y cuya difusión mayoritaria y accesibilidad no tiene siempre relación directa con su conocimiento, reinterpretación y desarrollo, con su posibilidad; sino con la distribución fragmentaria e implosión de lo simbólico mediante la explosión y explotación de sus signos y la saturación de su discontinuidad configurativa).

La relación entre las vías de comunicación del ferrocarril como remapeado del horizonte natural desde la ingeniería económica y cultural, con los hiperenlaces y virtualización del espacio social en dominios rizomáticos, tiene efectivamente una función ideológica, una negatividad de la continuidad de significados no solamente estética (simbólica), sino económica, orientada por la economía simbólica y sus factores de producción. Esta discontinuidad configurativa (tanto de tipo 1 en relación a la configuración de la información, como de tipo 2 en cuanto a las estrategias de su difusión y colapsamiento del Sentido), acelera la movilidad únicamente de la información en trayectorias, una globalización geográfica en la que, proyectando a Deleuze, solo existe un desplazamiento inconsciente, mientras el consciente físico del sujeto permanece fijo ante la pantalla de la representación. Los dispositivos móviles facilitan el anclaje a ese no-lugar allí donde estemos, difiriendo nuestro movimiento en relación a un hipermedio cuyo espacio es adimensional (no se mueve, nos movemos en el como universo paralelo, dinámico en su conectividad y estático en su omnipresencialidad), una dialéctica entre imagen y realidad que se ha convertido en la dialéctica entre la realidad artificial –con la pérdida progresiva de desplazamiento con lo óptico– y la posibilidad de transformación efectiva en co-presencia al orden natural.

Esta consideración no es contraria al desarrollo tecnológico, sino a las lógicas que se le aplican y al distanciamiento que se origina con la alteridad de la hiperimagen y el hipersigno, frente a la posibilidad de revertir el instanciamiento de un objeto visual y crítico, para hacerlo operativo no solamente en el sistema del aplazamiento del Sentido, sino activo en la inherencia misma que el no-sentido produce como corte en aquél Sentido que lo concierne, y que le permite copresentarse, fuera del orden ontológico y su funcionalismo, con lo Real.

Se trata de resituar esas vías de inscripción cultural (en las que ‘a nivel nouménico somos marionetas’ – Žižek–), desde sus mecanismos de apariencia hacia la brecha entre lo fenomenológico y lo

nouménico, entre lo óptico y lo ontológico, constatando como surge realmente entre esos dos niveles aquella apariencia, esa discontinuidad configurativa fabricada como “reconocimiento” de lo Real, y que impide nuestra copresencia.

La importancia reside en la posibilidad de movimiento del objeto simbólico más allá de su influencia como reflejo referencial y descriptivo de la realidad y su posibilidad de Sentido, produciendo un corte en su producción y manipulación nouménica (acotamiento cultural, mediante la información hipermedial, de la función del Sentido y la difusión de su aplazamiento infinito como estrategia dispersiva) que nos permita establecerlo realmente, signo con lo Real. Verificando su presencia mediante la brecha (no-lugar, no-concepto, *nonsense*) en su discontinuidad configurativa, articulándose desde otra posibilidad de instanciamiento en la copresencia con el sitio, la materia y lo Sin-sentido, la energía transformable y una opción alternativa de experiencia desde el Yo con lo Real.

Por último en *Carbon*, la ausencia de figuras humanas en toda la serie fotográfica invoca a una falta forzada de ‘habitantes’. Los paisajes desertizados de las vías de tren y los ferrocarriles, vagones, apeaderos o estaciones retratados sin presencia de viajeros, revelan un viaje suspendido –posibles trayectorias inmovilizadas– detenidas en la fotografía como signos que duplican esas ausencias: La de la representación y la elipsis simbólica (el Sentido aplazado, el paisaje que ‘verbalmente se despuebla’ –el lenguaje impostado es el de la mecánica y la ingeniería, la economía del desarrollo industrial, el estructuralismo y el funcionalismo occidental, el surgimiento de nuestra era de combustible fósil de carbono–). Y la obliteración del reconocimiento, no podemos vernos reflejados ni representados en esas imágenes a través de algún personaje, solamente testifican el territorio artificial de un poder y la naturaleza silenciada de(l) –Otro– impoder (los indígenas desplazados y los esclavos, presidiarios e inmigrantes obreros chinos e irlandeses que construyeron las líneas del ferrocarril norteamericano).<sup>297</sup>

---

<sup>297</sup> Para la realización de *Carbon* (Carbono), Lothar Baumgarten recorrió durante meses la red ferroviaria estadounidense, ligada en sus orígenes a la colonización del continente americano. El fotógrafo hace notar cómo los nombres de las líneas de ferrocarril hablan sobre la confrontación de dos mundos: el de los habitantes nativos del continente y el de los pioneros que ocuparon el Oeste americano. En la construcción del ferrocarril participaron además numerosos obreros procedentes de China, confluyendo así un tercer continente. En palabras de Baumgarten: «Se tejió un impresionante entramado de vías y sofisticados puentes, construidos sobre los pilares de la expropiación india y la explotación china». El proyecto completo, compuesto por miles de fotografías, dibujos murales, textos, grabaciones sonoras, estudios de tipografía y diseño gráfico, tomó en 1991 forma de libro de artista, con fotografías acompañadas por once relatos. Salanova Calvo, Concha. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/atchison-topeka-santa-fe-railway-paso-paso-county-texas-ferrocarril-atchison-topeka>



Lothar Baumgarten. –Carbon–. *Union Station I*, Los Angeles, California (*Estación Unión I*, Los Ángeles, California) Carbon (Carbono). Gelatinobromuro de plata sobre papel.

La isolación que produce la fotografía en su representación escénica del –paisaje– (que la tradición fotográfica <sup>298</sup> y pictorialista del paisajismo norteamericano del XIX –romántico, naturalista, luminista <sup>299</sup>, simbólico...–, coetánea a la independencia de antropología como ciencia, introduce como formato-marco-imagen de la naturaleza) como carta de la geografía sobre un territorio en el que

---

<sup>298</sup> Baumgarten’s photographs of the American railway landscape cannot escape similar canonical examples from the nineteenth century, especially photographs made by the likes of Carleton Watkins, Alexander Gardner, and Andrew J. Russell in the decade alter the Civil War. These three men, not incidentally, were associated, Esther officially or unofficially, with railroad companies and government agencies. Such an alliance between photographers and the railroad industry at that time is hardly surprising, as both technologies facilitated the control of both land and people. Early photographs of the American West were typically not made with aesthetic pretensions (although painterly conventions of landscape informed their format), but rather for surveying future routes or advertising the views along existing railways lines. These photographers pictured the American West as land of promise and projection, crafting a narrative of progress trough the careful selection of photographs and elaborately descriptive captions that elided the destruction left in the wake of this development. As Martha A. Sandweiss has suggested, this view of a ‘West that could be’ was only posible ‘through the disappearance of the West that was.’  
Curley, John J. –The Aroma of Photography– Catálogo Seven Sounds / Seven Circles. Kunsthaus Bregenz. Viena, Austria 2009. P. 62.

<sup>299</sup> Los artistas agrupados hoy bajo el “Luminismo” fueron percibidos en su propia época como pintores dotados de un lenguaje menor, más apacible y subjetivo, es decir, “femenino”. Su actitud hacia la naturaleza comparte el mismo sentido transcendente, aunque de una espiritualidad más extrema y concentrada, basada en los valores puritanos del silencio y la desaparición del sujeto. En contraste con la retórica extrovertida y viajera de los “vaqueros”, perfilan el objetualismo de la mentalidad agraria que reitera una y otra vez los paisajes próximos, expresando la necesidad de cosas tangibles ante un continente desconocido y una nación que sufría a marchas forzadas el proceso de industrialización. Martin Johnson Heade (1819-1904), unido al primer movimiento conservacionista de la naturaleza, Fitz Hugh Lane (1804-1865) y, sobre todo, las excelentes telas de John F. Kensett (1816-1872), con sus composiciones de pulida geometría que congelan en un instante atemporal sus apacibles vistas de lagos cristalinos, iluminan la



mediante la ausencia del Otro y su des-asignación subvierte el complejo de identidad de la nueva nación norteamericana por la falta de Historia, que ha de construir sobre ese territorio nuevas representaciones generando a una velocidad de fabricación industrial trayectorias e identidades, identificaciones emergentes que hagan crecer la nueva historia al mismo tiempo que, progresivamente, se suplanta y coloniza la dimensión simbólica de la cultura originaria. Y el factor inmobiliario de la imagen estática de la fotografía, guardan relación formal con la dimensión de lo fotográfico como visión suspendida y su escala de impresión como objeto referente y medio, en relación al movimiento de observación y lectura del espectador, como indica Baumgarten en su entrevista en el vídeo de esta investigación –Lothar Baumgarten: Discontinuity–, el espacio producido entre la escala de impresión del formato fotográfico y la distancia entre el plano de la fotografía y la posición del espectador, condiciona la reacción visual y el movimiento óptico y corporal del observador ante la imagen representada, determinando el tipo de lectura y diálogo que establece con el referente, según sea este un retrato o un paisaje:

<http://inigocabo.com/works/artists-working/lothar-baumgarten-discontinuity.html>

Clave: LBdis14

(clip vídeo: Carbon ‘printing pictures’ People / Landscape –min. 7:30 - 10:0)

(Del análisis de la discontinuidad configurativa 1 en el vídeo, Págs. 413-414), Baumgarten define una relación de volúmenes entre el tamaño de la imagen representada y su motivo con el tipo de atención del espectador, reflejando este una actitud *naturalizada* a la narrativa de la imagen, según sean retratos de gente o paisajes cuya escala determine la nitidez de sus detalles.

Cuando –Baumgarten imprime fotografías de personas estas imágenes han de tener una medida no mayor que el tamaño de la propia cabeza del autor, de modo que cuando se enmarque en el muro de exposición y el espectador esté a unos 50 centímetros de la fotografía, pueda establecer, –sin moverse–, una relación natural en el diálogo formal como observador de la fotografía y las escalas intrínsecas de la imagen del personaje –naturalizada– facilitando el reconocimiento de la proporción figurativa –y el auto-reconocimiento– reflexivo.

---

herencia de una nueva versión de lo sublime que germinará en la abstracción norteamericana posterior, de Rothko a Agnes Martin.

De la Villa, Rocío. – El paisaje que forjó la identidad norteamericana–. Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Publicado en “Revista”, suplemento semanal de LA VANGUARDIA, 10/12/2000.

No tuvo gran éxito la pintura romántica estadounidense que seguía el academicismo europeo, como la pintura mitológica de Washington Allston o John Vanderlyn, suscitando escándalo este último por el desnudo de *Ariadna en Naxos* (1815). Más aceptación tenía la representación del paisaje, en todas sus formas, como los panoramas de Robert Fulton o los cosmoramas. El «recogimiento ante la naturaleza» se ha citado como uno de los rasgos de la cultura estadounidense, como se encuentra en Emerson, Thoreau o Walt Whitman.

Diccionario Larousse de Pintura, Editorial Planeta, Barcelona 1997. P. 589.



IC -Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe-. 2012 – 2013 Situación construida (-Día-)

En las impresiones de fotografía de paisaje LB indica una medida –de ‘tres veces el tamaño de mi propia cabeza’-, de modo que cuando te encuentres a una distancia aproximada de ‘un metro a la fotografía puedas ver el paisaje, pero no sus detalles, y al acercarte a unos 50 centímetros de la imagen puedas observar esos detalles pero debes mover la cabeza para ir de unos detalles a otros’, haciendo un viaje por la superficie de la foto, un desplazamiento desde tu punto de vista.

Ese desplazamiento visual transmitido y transferido –contagiado– espacialmente al espectador, conecta directamente con el movimiento que indica Baumgarten desde su aproximación a un lugar y los hechos que acontecen, en la geografía de presencia /ausencia de *Carbon*, LB –no quería ‘componer escultura industrial o estructural’ sino que para él era mucho más importante ‘capturar (agenciar) su propia condición en el sitio como persona, tratando de entender ante qué estaba enfrentado y mirando’. La dificultad de realizar un libro con esas imágenes reside en que no eran imágenes que ya estuvieran compuestas, y que permitieran imprimir un libro a partir de imágenes configuradas consecutivamente (secuenciadas de acuerdo a una narrativa de acontecimientos sucesivos) de modo que lo que se obtiene es un ‘catálogo’ de imágenes compuestas que siempre se separan unas de otras (el corte de la discontinuidad configurativa -1- de un fotograma o imagen fija – en espacio y tiempo de la toma– independiente a otra en una secuencia o en diferentes secuencias).



IC -Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe-. 2012 - 2013 Situación construida (-Noche-)

Pero si se toman fotografías que 'te muestran a ti mismo en el *-movimiento-*, entonces puedes hacer un libro que (te) incluya (en) la historia'. Un tipo de copresencia entre imágenes y de emisores con receptores.

La discontinuidad configurativa 1 entre formato y figura, y la discontinuidad configurativa 2 entre la situación de sujeto visor (actor-dispositivo) – sujeto/objeto visual (referente)– y sujeto espectador, con el movimiento estratégico del agente, en el desplazamiento del medio-contexto, ante el giro del receptor; guarda una correspondencia técnico-dinámica con el movimiento del objeto visual y experiencial del objeto artístico a un contexto procesual en el que el campo estructural y simbólico del objeto participe del movimiento principal que se produce en una realidad física y vivencial mayor, no configurada por el marco formal del objeto y su dimensión representativa o su transferencia simbólica, sino por el escenario de realidad en que aquél objeto, al ser reconfigurado desde la atención del autor y del espectador a un contexto fáctico, se desenvuelva y desarrolle desde la discontinuidad configurativa del objeto a la discontinuidad artística –en y –con lo Real.

–En la transición de este video como –objeto visual– al espacio de relación del proyecto con el espectador participante, en un escenario natural cuya dimensión es mayor –el mar-costa y su apertura de horizonte– la escala de proyección del objeto se amplía, su formato se ajusta a la proporción visual del cuerpo humano y entra en el diálogo de movimientos que el espectador introduce desde su posición a la distancia visual del objeto referente y sus representaciones paisajísticas y figurativas, con el marco configurativo del objeto dentro del cuadro del paisaje natural.



Lothar Baumgarten. Autofocus retina, instalación específica, en la fachada y la torre del Museo, de *Imago Mundi (L'autre et L'ailleurs)* (1988). Museo MACBA. Barcelona. 2008

La pantalla-soporte de la proyección únicamente se ancla al bastidor metálico en su línea superior – horizonte-, permaneciendo la tela fija o móvil según la influencia discontinua del viento. El sistema biológico y perceptivo de la visión humana forma el espectro de colores que identificamos mediante la distinción de las distintas intensidades de ondas de luz natural <sup>300</sup>

---

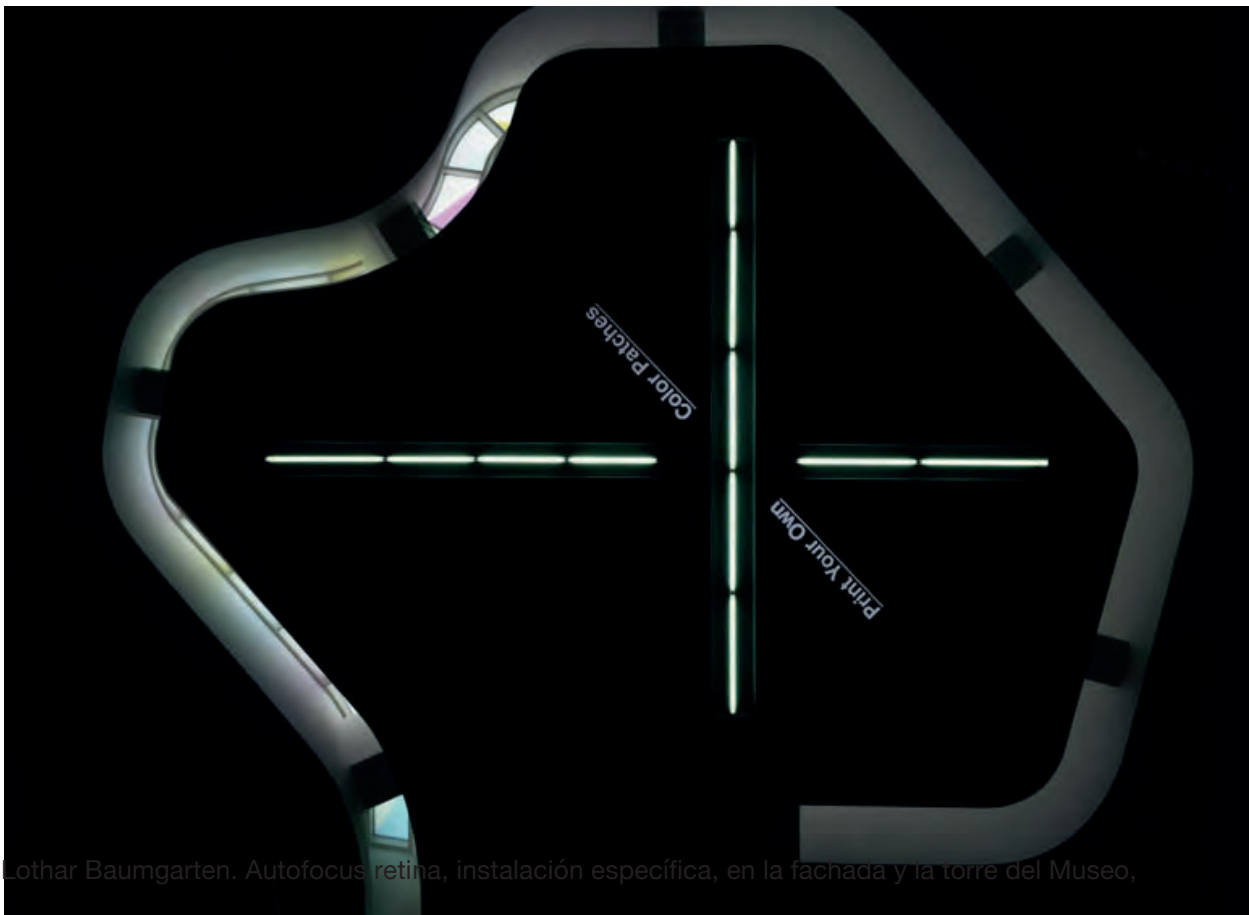
<sup>300</sup> (el color blanco resulta de la mezcla del resto de colores a su máxima intensidad, y la ausencia total de mezcla color la percibimos como negro), es decir, la luz natural produce una discontinuidad configurativa (1) – diferencia de amplitud e intensidad de ondas– que produce en la percepción óptica el efecto de color, sus gamas y su ausencia. A la hora de intentar reproducir el color natural en sistemas con fuente de luz propia (dispositivos tecnológicos visuales) partimos de tres colores primarios –**RGB (Red, Green, Blue)**, los cuales se denominan – colores aditivos– dado que mezclados mediante la suma de distintas intensidades de haz de luz, proporcionan toda la paleta de colores que conocemos. La diferencia entre el sistema de color RGB con el **CMYK** es que este ultimo consiste en el color aplicado a objetos sin fuente de luz propia, a los que se adhiere color mediante tintas de impresión o pintura, sustancias diseñadas para que absorban todos los colores excepto el que se hace visible, que es reflejado por la luz y percibido por el sistema ocular (un objeto es rojo porque absorbe toda la luz que le llega, excepto la roja, que es reflejada hacia nosotros). Normalmente en los sistemas de impresión (y pintura) se parte de un fondo blanco que refleja todos los colores. Al pintar de un color, se va eliminando o sustrayendo el reflejo del resto de colores, dejando sólo aquél que se visible, por lo que a este sistema se le denomina mezcla sustractiva de



que recibimos ópticamente y procesamos mentalmente. El principio óptico de percepción y representación visual. De la discontinuidad configurativa natural correspondiente a la composición de color de las ondas de luz real, pasamos a la discontinuidad configurativa de la reproducción artificial en los dispositivos visuales técnicos y tecnológicos con fuente de luz generada, y su grado de definición del espectro cromático natural. Esto a su vez guarda relación con el vínculo que replantea Baumgarten entre el jardín como visión representacional del paisaje y los sistemas de impresión de la imagen (tanto fotosensible como gráfica) de acuerdo al modelo CMYK – característico de la imprenta–, con el sistema arquitectónico como configuración espacial. Poniendo en juego la capacidad intermedial del espectador y sus interpretaciones a través de los

---

colores. En este caso, para conseguir el negro deberíamos de quitar todos los reflejos. Los colores primarios sustractivos son el **cyan**, **magenta** y **amarillo**. En base a los colores primarios RGB, estos son los opuestos. Por ejemplo, el cyan es el opuesto del rojo, ya que se obtiene de mezclar el verde y azul al máximo, y el rojo a 0, por lo que al aplicarlo, es el único color que absorbe. Para representar los colores sustractivos, se utiliza el **modelo CMYK**, cyan, magenta, yellow y key (el negro, color clave). Aunque el negro se puede obtener combinando el resto, se ha añadido para obtener un mejor resultado en impresoras, un negro más puro, y ahorrar tinta. La diferencia entre el sistema RGB y CMYK es que este ultimo no reproduce con exactitud todo el espectro de intensidad visible que la representación RGB hace de la luz natural.

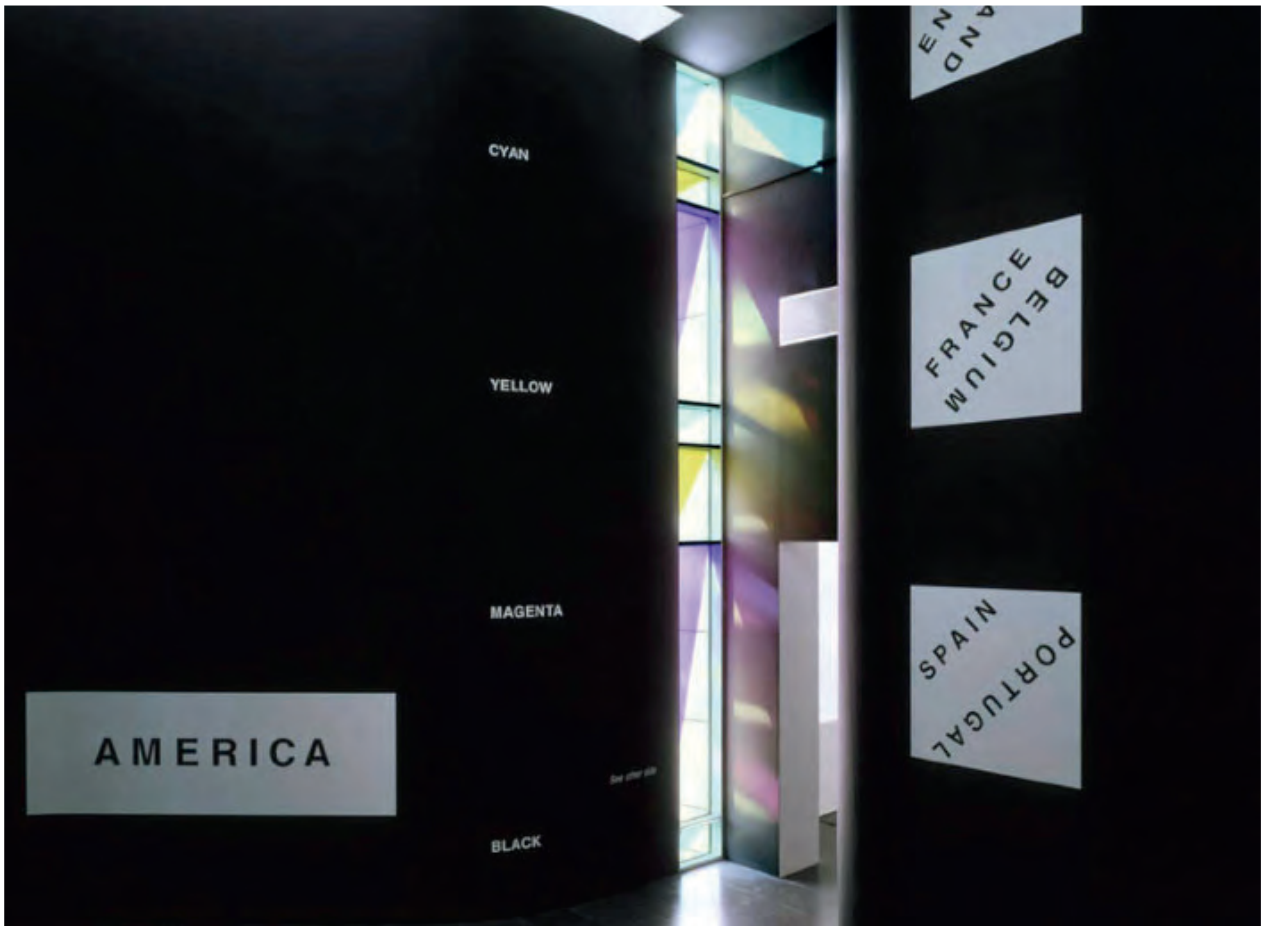


Lothar Baumgarten. *Autofocus retina*, instalación específica, en la fachada y la torre del Museo, *Imago Mundi (L'autre et L'ailleurs)* (1988). Museo MACBA. Barcelona. 2008

sistemas configurativos de –impresión- y –formalización–. En su obra *Imago Mundi*<sup>301</sup> (*L'autre et L'ailleurs*) –el Otro (lo Otro) y los otros lugares–, Baumgarten utiliza de nuevo el título como préstamo transcriptivo de la cultura literaria y científica, que implementó una configuración cosmogónica del mundo que representaba la visión occidental y jerárquica de la cartografía de la

<sup>301</sup> **'Imago Mundi'** es el título original y en latín de varios libros incluyendo el más famoso que es un texto de cosmografía, escrito en 1410 por el teólogo francés Pierre d'Ailly. **Imago** es un latinismo que significa *imagen* o incluso *representación*. Por tanto, el título del libro es “Imagen del Mundo”. Posteriormente se ha generalizado su uso para expresar la interpretación y representación del mundo en un momento de la historia. El libro es en realidad una serie de 12 tratados, incluido el primero, titulado *Tractatus de Imagine Mundi* que circuló principalmente en forma de manuscrito. Alrededor de 1483 se realizó la primera edición impresa (grabado en madera) en Lovaina. D'Ailly escribió su obra basándose en autores antiguos como Aristóteles, Claudio Ptolomeo, Plinio el Viejo, en los padres de la Iglesia, como San Agustín y en escritores árabes, como Averroes o Avicena. Una de sus fuentes preferidas fue el *Opus Maius* (“gran obra” en latín) de Roger Bacon y no dudó en señalar las contradicciones entre los diferentes autores.

El libro está ilustrado con un mapa del mundo, todavía influido por los mapas OT (*Orbis Terrarum*) de la Edad Media. A diferencia de la mayoría de los mapas medievales tiene el norte en la parte superior de la página. La tierra aparece como un mundo dividido en zonas climáticas, y las superficies terrestres se recogen en el hemisferio norte. Cristóbal Colón poseía una copia tardía editada en Lovaina (que dataría de aproximadamente 1483) de la obra de Pierre d'Ailly cuando se embarcó en su primer viaje a América. Este ejemplar anotado de su mano se conserva en la Biblioteca de la Institución Colombina de Sevilla. Por tanto, fue su libro de referencia en su Empresa de Indias.  
<http://es.wikipedia.org/wiki/Imago>.



tierra y la naturaleza, que a su vez se ‘imprimió’ en los conscientes indígenas del nuevo mundo. El funcionamiento de la obra impresa sobre la fachada de cristal del museo MACBA, es posible gracias a la acción de la luz natural a través de la representación de los colores primarios correspondientes al sistema plástico CMYK. Cuando Baumgarten señala el título de su exposición –Autofocus retina– e indica al espectador en el rótulo gráfico impreso en el techo de la torre del Museo MACBA: ‘imprime tus propios –parches–’<sup>302</sup>, se refiere tanto a los mecanismos internos de la lente de una cámara fotográfica, y al autoenfoco que el espectador ha de calibrar en la visibilidad e invisibilidad de un entramado expositivo, su propia impresión sobre el simulacro de

<sup>302</sup> En artes gráficas, una serie de parches de color y tramas diversas ordenadas en forma de tira, que se coloca en los documentos para controlar la calidad de los impresos resultantes. Las tiras de control se sitúan en las zonas marginales de los papeles para que una vez recortados los documentos no se vean o no molesten (cuando son muy pequeñas). Las tiras de control suelen estar estandarizadas y las principales organizaciones de impresores (Fogra, SWOP, etc...) proporcionan la suya. [http://www.glosariografico.com/categoria\\_imprenta](http://www.glosariografico.com/categoria_imprenta)



En informática, un parche es una actualización de un programa usado para solucionar problemas o la usabilidad de una versión previa de la aplicación. <http://www.solodisenio.com/parche-informatico/>

En el programa Photoshop el parche es una de las principales herramientas correctoras de la imagen y sus campos de efecto visual.

En geografía, en el diseño de mapas mediante cartas gráficas, los parches de color delimitan territorio.

una representación y los condicionantes de la primacía visual y la imprenta cultural (*–Kulturbrille–* ‘lentes-culturales’, la cultura como anteojos con los que se ve el mundo <sup>303</sup>), como al proceso de impresión gráfico de la imagen según el patrón estándar de color CMYK. Los parches de control cromático y la ‘impresión’ cultural y óptica en un espacio fragmentado por el corte arquitectónico y el diseño de la luz, sirven en la composición como discontinuidades configurativas de tipo 1, para cuya medición, control y desarrollo interpretativo de una impresión individuada, el espectador ha de involucrar todo matiz y parcheado de las técnicas semióticas con su contacto fáctico y fenoménico en lo espacial y con lo Real.

Desde la discontinuidad configurativa de las distintas tipografías (analizadas y aplicadas mediante su estrecha colaboración a lo largo de su carrera con el tipógrafo Walter Nikkels, con quién vincula específicamente, desde la semiología de las fuentes *–fonts–* del diseño tipográfico, cada elemento lingüístico inscrito en los distintos soportes visuales *–a cada ensayo, forma, imagen o elemento natural, un tipo de fuente diferente–*) empleadas en los textos gráficos de sala y en los ensayos editados en libros y catálogos, o pies de fotografía y parches textuales (palabras y nombres *– topónimos–* o *–etimológicos–* sobreimpresos en la fotografía o en cajas de color o tono yuxtapuestos a una imagen referente, y añadidos en etiquetas a elementos arquitectónicos o naturales como plantas y árboles) que se insertan en las mismas como signos de continuidad semántica y discontinuidad semiótica y simbólica; Baumgarten desplaza el signo de la palabra *–y su distancia al significado (diferencia)–*, al nivel lingüístico del espaciado cultural, que afecta tanto al lenguaje disciplinar arquitectónico de configuración espacial y vehiculación del tránsito de un lugar a otro, como a la dimensión experiencial y perceptiva del receptor, en las que su lectura, aprehensión y sensibilidad han de redisponearse desde esas discontinuidades configurativas a otra dinámica de continuidad y discontinuidad con lo óptico:

---

<sup>303</sup> Término implementado por Franz Boas. *Anti-racialist, anti-evolutionist, historical particularist. Founder of American Anthropology, insisted on importance of actual participant observation, and of treating each culture as its own thing, not to be compared with other cultures, or seen as more or less primitive or evolved.*  
<http://spruce.flint.umich.edu/~simoncu/269/culture.htm>





Lothar Baumgarten: installation view, "Conservatory", Royal Botanic Garden Edinburgh, 1994.

“ Baumgarten’s interest in photography as subject is logical when one considers the medium’s own unsettled position in terms of its historical conception and material processes, which in its origin is the paradoxical product of both nature and culture. Memorable, Geoffrey Batchen analyzes the word settled upon to name the new process, *photography*, to support this claim. The Word is a compound of the Greek words *phos*, connoting sunlight, and *graphie*, which means writing or drawing. Batchen argues: *As a word, [photography] posits a paradoxical condition of ‘light’ (sun, God, nature) and ‘writing’ (history, humankind, culture), an impossible binary opposition ‘fixed’ in uneasy conjunction only by the artifice of language.*”<sup>304</sup>

Baumgarten describe y utiliza la ‘caligrafía cultural’ (texto, impresión, lente<sup>305</sup>) transcribiéndola en el propio lenguaje fenoménico de la Naturaleza, una desactivación de las narrativas sedimentadas que

---

<sup>304</sup> Curley, John J. –The Aroma of Photography– Catálogo Seven Sounds / Seven Circles. Kunsthaus Bregenz. Viena, Austria 2009. P. 56.

<sup>305</sup> In Baumgarten’s work, glass often holds this ambiguous place as an indispensable support which resists any fixed meaning. This fluidity of significance mimes the historical transformations of glass itself, a material whose relationship to meaning has continued to shift through time. If in the nineteenth century glass appeared as an environmental envelope handsomely serving a prestige that resided in the things contained –botanical gardens, arcades, world’s fairs– by the early twentieth century glass had acquired a new conceptual status. Invested with concepts of transparency, reflection and crystalline purity, glass attained a newly innate prestige of its own, to which its contents (governments, corporations, patrons) would strive to attach themselves. Baumgarten has linked this conceptual status of glass to the drawings of Ludwig Mies van der Rohe, whose work Baumgarten has engaged on more than one occasion. In these drawings, the tracing of apparently extraneous features such as bushes, trees, and sculptures become central, serving as the very elements against which the glass appears, the architect delineated as the geometric presence of a negative space.  
Buckley, Craig. –Doubling Shadows– Catálogo Seven Sounds / Seven Circles. Kunsthaus Bregenz. Viena, Austria 2009. P. 122.

definen el paso de las discontinuidades configurativas de la –Representación– a la –Presencia–, un movimiento que define el espacio negativo de la arquitectura (que en el MACBA él emplea como el espacio de oscuridad interior de una cámara fotográfica y su producción de imágenes y significados de –*impresión*–), incluyendo su formateado de la naturaleza como jardín, una acotación cultural y representacional que desde la década de los sesenta en el S. XX con el Land Art y posteriormente el Environmental Art transfiere el Arte a la Naturaleza, pero sin llegar a establecer todavía una relación que libere al orden natural de la preeminencia de las producciones y representaciones del Sentido:

“ Evidentemente, el intento de Baumgarten de comprender el paisaje de un jardín como cultura cabe situarlo en un marco más amplio. En primer lugar, habría que mencionar en este contexto a los representantes del *environmental art*, como Patricia Johanson, Helen Mayer Harrison, Newton Harrison, Alan Sonfist o Mel Chin. Todos ellos comparten el esfuerzo por no exponer el arte en el paisaje de forma violenta, como ha venido haciendo cada vez más el territorio (acaso la forma más conocida de este tipo de arte sea la *Spiral Jetty* de *Robert Smithson*), sino por concebir la naturaleza misma como arte tal y como aparece en el paisaje” <sup>306</sup>

diálogo de intermediación La diferencia dialéctica entre desconfigurar la representación mediante el evidenciamiento de sus discontinuidades configurativas y tratarlas en la presencia de lo natural no como espacio contextual sino existencia directa, nos conduce al siguiente paso desde lo natural presente, no representado, a la copresencia.

Cuando Pierre Huyghe, y el arte postconceptual, reintroduce en el sistema óptico –*asignificado*–, elementos de la representación desposeídos de cultura, intenta ver a esos objetos fuera de sus discontinuidades configurativas, para que desde su neutralización puedan situarse en una construcción de posibilidad copresencial con lo Real.

No se trata de una preservación ecológica de la naturaleza, que en el análisis del Sentido con lo Sin-sentido primacé a este último por encima del primero, sino en poder asistir a su relación inercial, al corte que éste último produce intrínsecamente en aquél, y a la discontinuidad que se produce entre nuestra naturaleza –*ineludible*– como seres productores de representación y Sentido, con lo indecible.

En este caso, cuando Baumgarten evidencia el sistema de jardín cultural que el espacio cámara de la arquitectura exposicional produce en *Autofocus retina* en el MACBA, cita una posibilidad de movimiento desde las representaciones a lo óptico, siendo mutables todas las discontinuidades configurativas de los sistemas de impresión una vez expuestas a la luz natural –*transparentar o hacer translúcida la representación*–.

---

<sup>306</sup> Jakob, Michael. –Vivir el paisaje como arte– Catálogo Auto-focus retina. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MACBA. 2008. Pág. 138.

A partir de ese momento consiste entonces en ver, precisamente, cómo esa realidad óptica no reproduce las representaciones, no las traduce a una fenomenología (influencia de la luz natural en el cambio de onda e intensidad variable del color CMYK, modificando su percepción y aprehensibilidad), sino en qué grado el corte de lo óptico produce su inmanencia, su presencia, al mismo tiempo en que puedan funcionar los objetos y dispositivos de la representación y producción aplazada al Sentido, y ver la copresencia de ambos coparticipando sin que el uno cambie la naturaleza del otro –lo Real y lo artificial–, sea tanto sensible como productor, en un orden alterno de relación.

Este nuevo movimiento es el que seguimos en el proyecto experimental de esta investigación –*Artists Working: Discontinuity Barinatxe*–, cuya discontinuidad artística, desde el corte que produce lo Sin-sentido en el los procesos y dispositivos productores de la performatividad y el Sentido, analizaremos y verificaremos en el CAPITULO 10. PROYECTOS ARTÍSTICOS EXPERIMENTALES REALIZADOS EN EL CURSO DE LA INVESTIGACIÓN.

El primer paso técnico que hemos planteado en su anterior introducción, es la dimensión escalar del objeto visual (Vídeo ‘Opsign’ – Lothar Baumgarten: Discontinuity–) en el espacio natural y la deriva de sus componentes de imagen, el sistema artificial de luz RGB –como objeto primario de la representación visual tecnológica–<sup>307</sup>, de reproducción de las ondas cromáticas de luz natural, al espacio de copresencia entre las discontinuidades configurativas de la representación (vídeo y componentes: significativos, simbólicos, técnicos, tecnológicos y formales), con las discontinuidades ópticas: Luz (día-noche), clima y condiciones atmosféricas (aire, viento –movimiento visual y movimiento físico–, temperatura, temporalidad –de la situación en el espacio cotidiano, playa-mar baño cuerpos desnudos, al espacio escénico –vestimenta, abrigo, cultural e interpersonal, y con el objeto visual –y su secuencialidad– en un entorno físico-biológico, costa-límite). Visión y horizonte, vida y espacios antropológicos de lo artístico, sistemas ontológicos y realidad óptica.

Por lo tanto, a nivel configurativo, este movimiento traza en primer lugar la transición y desarrollo desde la Representación a la copresencia:

Desde la representación en la naturaleza (*sites / nonsites* de Robert Smithson y el Land Art), a la presencia de las discontinuidades configurativas de lo cultural en lo natural –y copresencia del autor y del espectador– (Baumgarten), hacia la presencia directa del paisaje, el espacio ecológico y biológico, como naturaleza propiamente artística (Environmental Art), llegando recientemente a una recondición de la representación como copresencia neutralizada (Arte postconceptual, Pierre Huyghe, el corte de lo Sin-sentido en el Sentido); a partir de la cual deseamos revisar dicho corte, para verificar la posibilidad de que siendo el arte el que desplaza al Sentido, más allá de su inherencia, hacia lo

---

<sup>307</sup> En los siguientes apartados definiremos la discontinuidad entre naturaleza primaria y tecnologías, con el análisis de la discontinuidad configurativa de los fenómenos fácticos de la luz en la dimensión natural y las técnicas de representación (Olafur Eliasson).

Sin-sentido; cómo puede co-presentar por medio de la discontinuidad artística al Sentido con lo Sin-sentido, siendo tal copresencia no una alteración (en el sentido de replicación y retorno ineludible de lo Sin-sentido a la representación, o de la disfunción del Sentido), sino qué orden de posibilidades se producen en una coparticipación efectiva entre lo desconocido (no-significado) y lo performativo. Para definir el siguiente paso, del movimiento de las discontinuidades configurativas de un objeto artístico a un emplazamiento con lo no-configurativo (a nivel de signos-significado), hemos de analizar las diferencias entre un objeto artístico y la conformación discontinua de un –proyecto artístico–, que revisaremos a continuación a partir de la inversión simbólica del objeto arte a un proyecto natural, en la obra de Ibon Aramberry, y posteriormente el movimiento como fuerza experiencial del artista en la naturaleza con Hamis Fulton. Previamente debemos introducir desde aquí las coordenadas a establecer entre paisaje (imagen-signo) jardín (escena-secuencia) y naturaleza (situación-desarrollo).

“Una de las paradojas más extrañas de la experiencia estética del presente se debe a que, en un momento en el que el consumo de artefactos ha devenido para el público actual una «segunda naturaleza» y las bellas artes ya no inquietan, el paisaje se vive como arte. Esta tendencia –el creciente interés del paisaje como arte–, sin embargo no es más que el punto de llegada de un fenómeno con notable prehistoria.”<sup>308</sup>

Esta relación paradójica entre la naturaleza y la dialéctica hacia ella de las nuevas fuentes de representación mediante la tecnología y su transformación del orden simbólico, son las que precisamos definir en estos capítulos sobre la discontinuidad configurativa que afecta e involucra al sistema de correlación con lo natural desde el sistema de la representación y desde los sistemas tecnológicos y su discontinuidad hiperconfigurativa.

Tratando de visualizar una posibilidad de movimiento alternativo entre tales sistemas que definen la contemporaneidad, para procurar una nueva coparticipación desde la copresencialidad del Sentido y de lo Sin-sentido.

“ Una primera posibilidad de definir este fenómeno con más precisión puede realizarse reduciéndolo a la siguiente –y de nuevo paradójica- fórmula: antes de convertirse en naturaleza, el paisaje fue siempre arte. Las distintas etimologías del paisaje así lo muestran. La expresión holandesa *landschap*, la palabra alemana *Landschaft* o la francesa *paysage*, que, hacia finales del siglo XVI, sobre todo merced al triunfo de la pintura flamenca en Europa, recuerdan el acto de una apropiación factual, sensorial (estética, vinculada a la vista) de la tierra: la transformación de la naturaleza en un territorio, el nacimiento del paisaje como paisaje cultural. La forma verbal latina *pango*, de la que, pasando por *pagus* y *pagenesis*, se deriva la palabra francesa *pays*, significa «fijar, marcar, delimitar un terreno». El pedazo de tierra enmarcado de este modo es un pedazo artificial de naturaleza que, en cuanto territorio cultivado, construido y fortificado, se

---

<sup>308</sup> Jakob, Michael. –Vivir el paisaje como arte- Catálogo Auto-focus retina. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MACBA. 2008. P. 135.

convierte en un lugar en el que disponer signos, en la base natural sobre la cual, como en un cuadro, estos se disponen.”<sup>309</sup>

El surgimiento del paisaje como signo de composición visual que imbrica en su formateado a otros signos culturales, y su apropiación factual –*figurativa*– germina la imagen de la discontinuidad configurativa entre el arte, como proyector cultural de esa imagen, y la naturaleza. Es precisamente en el corte factual a esa figuración y presencia proyectada (natural desde nuestra mirada ontológica, artificial como signo) desde donde podemos pasar de la dialéctica y la discontinuidad configurativa que se origina desde la presencia del paisaje como obra de arte en sí, a un distanciamiento necesario a todo signo para que el paisaje no regrese siempre como reproducción, ya que incluso cuando en sí mismo es –obra– esa propia cualificación lo traduce como artificio. Un corte en el acto (configurativo), separando las producciones culturales de la naturaleza no como base natural, sino dimensión con la que nuestros cortes puedan funcionar como discontinuidad artística copresente (el movimiento que el arte produce hacia la copresencia), siendo cada parte aquella que en sí es.

“ El paisaje como arte significa en segundo lugar que, considerado desde un punto de vista histórico, el paisaje aparece por primera vez como tal en las obras de arte. El paisaje enmarcado que conocemos como bucólico *locus amenas*, o como ventana que en las miniaturas de los libros de horas de la Edad Media tardía se va abriendo paulatinamente y se convierte en imagen de la naturaleza, es un producto artificial. La naturaleza artificial y delimitada del territorio arcaico se vive y transfigura así como algo distinto, como algo que aparece ante nosotros. Por lo tanto, el arte –la literatura y la pintura– inventa por su cuenta un mundo alternativo que, no obstante, permanece como mundo interno y exclusivo del arte. Para el autor del artículo «Paysage» en la gran *Encyclopédie* francesa, los «sites incultes et inhabités», las «productions confuses et irrégulières d’une terre inculte», la naturaleza en sí, eso que hoy en día llamamos paisaje natural, apenas si merece una mención. Y cuando la merece, es solo en cuanto arte o imagen artística.

En consecuencia, solo el paisaje en la obra de arte libera la mirada al paisaje como obra de arte. Si interpretamos la naturaleza desde un punto de vista teológico-creacionista como la obra de arte más bella de Dios o concebimos el paisaje como algo constituido por el sujeto desde fuera, todo cuanto se muestra a la vista es siempre un producto artificial, fruto de proyecciones culturales. “<sup>310</sup>

Sin embargo en esta lectura y visión cultural, continuamente proyectora, que nos presenta representados en discontinuidad con la naturaleza, si nos interesa una anterioridad “ciega” de la Enciclopedia: los *sitios incultos* (inhabitados por la transferencia del lenguaje), y las *producciones confusas e irregulares* – ¡ – indicaban ya esos sitios ‘dejados sin cultura’ y a las situaciones construidas en la copresencia con ellos por Pierre Huyghe, en discontinuidad configurativa completa,

---

<sup>309</sup> Jakob, Michael. Op. Cit. P. 138.

<sup>310</sup> Op. Cit. Pág. 136

es decir, que evidenciadas y rebajadas todas las discontinuidades configurativas de la representación y de los signos hasta su neutralización, lo que se copresenta es la discontinuidad artística del movimiento –del Sentido y Sin-sentido– de aquellos objetos hasta la naturaleza óptica de los sitios incultos.

“ El paisaje como arte es una paradoja, una contradicción. El lugar en que, desde un punto de vista de historia de la cultura, se inicia y se hace realidad (en un sentido productivo) tal paradoja es, sorprendentemente, el jardín. Mucho antes de que fuera plantado sistemáticamente en la naturaleza y construido y celebrado como obra de arte, aparece ya en Homero (el jardín de Antínoo) o en el *Roman de la Rose* (versos 1323 y ss.), es decir, en una obra de arte. Como tentativa de producir artificialmente un pedazo de naturaleza, el jardín encierra desde sus inicios una contradicción. Es al mismo tiempo un espacio interior y un lugar exterior que rodea al observador; en su dimensión horizontal es un lugar delimitado, pero permite mirar a cielo abierto e, internamente, conoce un crecimiento libre e ilimitado. Entre el jardín y el paisaje se establece una relación dialéctica. Si analizamos la historia de la arquitectura de jardines en Europa, advertiremos cómo el jardín, que tiene sus límites, va comprendiendo cada vez círculos más amplios y se dirige hacia el paisaje. Si el *locus amoenus* concentra la naturaleza en una transfiguración idílica y el *hortus conclusus* contiene el mundo en una representación simbólico-metonímica, a partir del Renacimiento el jardín se torna arquitectura paisajista y apunta al infinito.”<sup>311</sup>

De esta dialéctica entre el paisaje –natural– y el jardín –productor– y sus trayectorias hacia una arquitectura de imágenes e imaginerías, nos da cuenta Dan Cameron en la relación que estableció entre el jardín salvaje (la imagen de la Naturaleza –y su esencia acultural–) y el jardín pastoral, metáforas de la transición del arte configurativo de la representación y la abstracción como indexadores e indicadores de lo Real, al arte de la experiencia espacial (instalación) en el que el espectador es *protagonista* (actor) vivo de la escena. Por una parte (la tradición cultural europea) el jardín pastoral figurado como ‘la superimposición de un orden racional en un fragmento del paisaje’, y por otra (la *neovisión* –proyectiva– norteamericana) la simbología del jardín productor de recursos y abundancia que conducen, a través de la sublimación y la expansión, a la plenitud:

“ el desarrollo del modo pastoril en el arte europeo, que empezó con la pintura paisajista de finales del Renacimiento y acabó con los románticos alemanes de mediados del siglo XIX, estuvo íntimamente relacionado con dos hechos importantes: el descubrimiento del Nuevo Mundo a finales del siglo XV (y su progresiva colonización en los doscientos años posteriores) y las primeras señales de creencia en la ciencia y la racionalidad, que después llevarían a la revolución industrial. (...) Para la mente europea, América era un jardín exuberante donde se podían colmar todas las necesidades y deseos de vida, así como un sentimiento primitivo y salvaje que la disciplina del hombre había de domar. (...)

---

<sup>311</sup> Ibid.

Pero en el arte y la literatura americana lo pastoril siempre ha tenido un significado muy diferente, porque la progresiva invasión de la naturaleza por la civilización (acción que evidentemente no tiene nada que ver con la recuperación de la primera por la segunda) se suele medir por grados en la cultura americana, más que como dos absolutos opuestos entre sí. Esto se explica normalmente por la gran abundancia y variedad de paisaje y naturaleza en estado salvaje en Estados Unidos –una infinita *tabula rasa* sobre la que la civilización se inscribe precipitadamente, con trazos grandes pero perecederos–. Como resultado de esta diferencia, que al final acaso no sea más que una diferente de escala, los monumentos de la civilización americana parecen más pasajeros que los de la europea, como si necesitasen resistir las mismas pruebas del tiempo. La correspondiente sensación de que la naturaleza es una presencia desproporcionadamente mayor en la psique americana coincide irónicamente con la obsesión de la cultura por la velocidad (recordemos que la velocidad es la variable relativa en las dimensiones físicas desde Einstein –N. del A.–) y la banalidad, expresiones del yo como naturaleza personificada. Así pues, el papel tradicional de lo pastoril en la estética americana es demasiado comprehensivo para ser considerado como una entidad en sí misma, y por lo tanto es mejor hacer referencias a ello en función de un concepto que nos resulta familiar, lo sublime.”<sup>312</sup>

Desde aquella oposición dialéctica entre arte y naturaleza y las diferencias entre una aproximación racionalista-empirista y otra simbólico-sublimadora, Cameron concluyó<sup>313</sup> con una aproximación al pensamiento estético actual que reconduce lo holístico a una copresentación en la que entran en juego la anomia y la entropía, y que aquí mencionamos como Posibilidad desde lo asignificado y la discontinuidad natural para atender la coparticipación de lo Sin-sentido en el Sentido y establecernos –desde y –ante ellos como realidades interiores y exteriores, potencialmente copresenciales:

“ Puede que al principio pensemos que esta obra está en favor de un intento fundamentalmente holista de

---

<sup>312</sup> Cameron, Dan. El Jardín Salvaje. –El paisaje como metáfora en instalaciones americanas recientes–. Fundación Caja de pensiones. La Caixa. Madrid 1990. Pág. 29.

<sup>313</sup> Retomando su cita incluida en el –estado de la cuestión– Parte II. Capítulo 4.E –Malas formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico *preformativo* al escenario del proyecto postperformativo.–) donde señalamos la dicotomía empleada por Kounellis en su uso de animales vivos como facto que trasciende al objeto preformativo –situación real– y performativo del arte –readymade– “Kounellis ha calibrado siempre el efecto teatral de su obra hasta el más mínimo detalle, creando un contexto en el cual las yuxtaposiciones muy artificiales adquieren la autoridad del fenómeno natural. El uso pionero que hace el artista de, por ejemplo, animales vivos crea una deliberada tensión entre la instalación como *tableau* didáctico y como despliegue más emblemático de una –rodaja de vida–”. Con la intención de –definir este movimiento del objeto artístico al proyecto, no como procesual en el conducto de un resultante formable, sino como investigación de una experiencia de proyección, desde el sentido del objeto, sus condiciones y límites estructurales de su modulación y pensamiento, a la posibilidad de lo Real de generar presencia, de presentarse más allá del esencialismo y aumentar el potencial de la discontinuidad artística mediante la coexistencia de las fuerzas no animadas (figuradas), energía no traducida sino activa, no interpretada sino dinámica, y que tal potencia nos muestre aquello que desconocemos en lo Real desde lo artístico, que aparezca y descubra nuevas cuestiones técnicas no retenidas por la representación ni el lenguaje, que amplifique su discontinuidad configurativa para que el objeto se desarrolle en todo su ámbito de correspondencia y de no correlatividad. En definitiva, para que el Sinsentido, inmerso en el Sentido mismo, no como su negación sino dialéctica neutralizada, nos proyecte fuera de los límites hacia él.



Lothar Baumgarten. *Theatrum Botanicum*. Work in progress. Fondation Cartier pour l'art contemporain. París, Francia.

llenar el vacío discursivo entre naturaleza y cultura; hay que recordar, empero, que el motivo hacia el cual nos movemos no es un jardín decadente –a pesar de la anterior referencia al “fracaso de lo pastoril” como característica de la realidad Americana actual– sino un jardín cuya naturaleza es inherentemente salvaje. En dicho entorno, la anomia y la entropía están empezando a adueñarse de diversos mecanismos de auto-control típicos de la civilización, reduciéndolos a parodias caóticas de sí mismos. De hecho, la co-existencia de lo brutal y lo hermoso en el jardín salvaje sugiere que en esa ecuación se recupera la estructura dialéctica del pensamiento estético. Incluso podría decirse que dicho planteamiento nos permite unir, aun fugazmente, los problemas estéticos a los que se enfrenta el arte de hoy con los éticos.”<sup>314</sup>

Desde esa interioridad del jardín productor (–hortus conclusus– Estructura-Signo-Sentido –desde un funcionalismo de las producciones sensibles que lo acotan–) a la exterioridad y extensión del jardín pastoral de sublimación –invocando al jardín salvaje de lo fáctico–, interviene Baumgarten en la situación del jardín creado para la Fundación Cartier de Arte Contemporáneo de París en su parque interior (abierto al exterior), citando de nuevo a la teatralización escénica y espacial del arte como posicionamiento y a la dramaturgia cultural de la intervención interpretativa entre Naturaleza, paisaje y –espectáculo– (en el sentido de escena y acontecimiento y en el de observación, reflexión y aprehensión óptico-fenoménica).

---

<sup>314</sup> Cameron, Dan. Op.Cit. P. 31.





“ La erudición literaria es ya la fuente del título *Theatrum Botanicum*, que Lothar Baumgarten dio al jardín que concibió para la nueva sede de la Fondation Cartier en París. Abierto en 1995, se distingue como *hortus conclusus* de la ciudad que lo rodea e inaugura un espacio de oposición para el arte y la naturaleza. Siguiendo principios geométricos-rationales –Baumgarten da forma al espacio partiendo del cuadrado, el rectángulo, el triángulo, el círculo y la elipsis– y buscando un diálogo crítico con el edificio construido por Jean Nouvel, el jardín debería funcionar también como escultura. Aparte de la planificación geométrica, no hay en este jardín ninguna perspectiva central ni tampoco ningún orden que guíe al visitante. El paso de quien camina por el jardín, el paso del –para citar a Rousseau– *promeneur*, se ha convertido aquí casi en realidad espacial, en la medida en que en todas partes se abren vistas nuevas y distintas. Treinta y cinco especies de árboles expresan la voluntad de acentuar la diversidad de la naturaleza, mientras varias especies de plantas salvajes están llamadas a recordar la historia natural de Francia. Reflejándose en el edificio imponente y ubicuo de Jean Nouvel, el *Theatrum Botanicum* de Baumgarten se duplica y señala de este modo la categoría central de la representación que corresponde a este pedazo de naturaleza salvaje y libre en medio de la ciudad. (...) Aparece como un lugar restringido, extraterritorial, como una reserva en la que puede vivirse de nuevo el paisaje.”<sup>315</sup>

---

<sup>315</sup> Jakob, Michael. –Vivir el paisaje como arte- Catálogo Auto-focus retina. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MACBA. 2008. P. 137.

“There will be more trees, more shrubs. Ultimately, it will come down to a question of having the patience and passion to observe the transformation of an idea into a living space”  
Lothar Baumgarten.

“El *Theatrum Botanicum* surgió a partir del perfil original del terreno. El antiguo muro fija un triángulo en el que se inscribe un círculo: el teatro. Como un centro apartado: un recorte elíptico. Lothar Baumgarten coloca el edificio y el jardín de la Fondation Cartier en el mismo sistema geométrico. Pero aquí se acaba la unidad. El círculo y la elipsis compiten con el rectángulo. El edificio de Nouvel está situado sobre el escenario del teatro de Baumgarten, aparentemente, como actor principal. Pero la fachada de cristal refleja y duplica el jardín, mientras que el edificio desaparece. Lo que Jean Nouvel construye desde el suelo lo esconde Lothar Baumgarten bajo tierra. El edificio se yergue como una escultura de acero y cristal; la elipsis se hunde en la tierra como una escultura de piedra en negativo. (...) El edificio creado por Jean Nouvel parece como de otro mundo. Las plantas de L. Baumgarten para el jardín, en cambio, proceden de muy cerca: del bosque de *Fontainebleau* <sup>316</sup>. Mientras que el brillante edificio parece no estar allí, el jardín salvaje da la impresión de haberse hallado siempre donde está.” <sup>317</sup>

---

<sup>316</sup> –**Theatrum Botanicum**–

The garden of the Fondation Cartier pour l’art contemporain is neither a park in the English style, nor a garden in the French style, or even a sculpture park, but rather a commissioned work created by the artist Lothar Baumgarten. The name, *Theatrum Botanicum*, is taken from books dating back to the Middle Ages where monks would take inventory of medicinal and aromatic plants. In a survey conducted between July and September 2012 to gauge the public’s reaction to the Fondation Cartier garden, the adjective most often cited by visitors to describe it was the word wild. Although its appearance resembles a wild meadow, Lothar Baumgarten has in fact created a cultivated garden. But the word “wild” is important because it has a connotation that goes beyond the description of something natural. It suggests a more abstract understanding of the garden as a place where nature carries on its existence untamed. Since its creation in 1992, the garden, a permanent work in progress constructed around the idea of offering the visitor a spectacle of nature that is both calculated and wild, has integrated the notion of passing time, with an emphasis on seasons and years. The survey showed that the public perceives the Fondation Cartier garden as a space which embodies a particular logic. When the people surveyed were asked to describe this logic, the most recurring idea was that the garden had a natural or untamed logic behind it.

**THE SPECIES**

**Flora.** In the garden there are nearly 200 plant species. Some of the species that can be observed today are the progeny of Lothar Baumgarten’s plantings in 1994, or some were reintroduced in 2005. These plantings made it possible to install rare species or ones that are beginning to disappear in the region. This is the case, for example, of *aquilegia vulgaris* (commonly known as columbine), *aconitum napellus* (monkshood), *achillea ptarmica* (sneezewort), *digitalis lutea* (yellow foxglove) or *euphorbe esula* (leafy spurge).

**Birds.** Many very urban species are found in the garden, including blackbirds, sparrows, pigeons, woodpigeons, magpies and crows, but one also find species that are more sensitive to urbanization and whose populations are diminishing on a national scale. Their presence in the garden is a sign of its good health: as most of these species are insectivores, they are an indication of the richness and diversity of the garden’s ecosystem. The proximity of a wooded park also accounts for the presence of these species that find additional areas in the garden to forage for food.

**Pollinating Insects.** Pollinating insects are the allies of a number of plant species that cannot ensure their reproduction without these visitors. The garden and its multiple species of flowers that are rich in pollen and nectar attract numerous species of butterflies, bees and bumblebees (the common carder bee, meadow bumblebee, large earth bumblebee, etc.). A less common species has been observed: the holly blue butterfly (*Celastrina argiolus*), whose caterpillar only eats ivy. This species will find ample sustenance in the creeping ivy along the wall that encircles the garden.

**Bats.** Monitoring with ultrasound detectors has been carried out in the garden for a period of five days, recording the

El teatro de las especies que Baumgarten –presenta–, utiliza un sistema de realidad autóctono que efectivamente se muestra cual naturaleza salvaje, prima en el más su condición de real que su marco, siendo –*el lugar*–, ... que sitúa el tiempo en una dimensión mucho más amplia que la humana. El teatro geométrico hundido en tierra y el antiguo muro que rodeaba el terreno de la Fondation son la conexión de una narrativa dormida, en letargo, en esa naturaleza.

La dialéctica de las especies incluye al diálogo (–*Drama*–) humano, suspendido en la representación. Es este toque o –contacto– (*tacto*) el que evoluciona la *presencia* a la *copresencia*. Más allá del rol que desempeña el ser humano en la cadena de conectividad y transmisión biológica, despejando la mitología de lo edénico en la que el parque es un oasis vegetal y animal en un contexto urbano, el acotamiento que reséñala Baumgarten traza evidentemente una nostalgia recuperativa, un conservacionismo ecológico que sin embargo supera la tensión obvia entre naturaleza y artificio cultural (y la utilización institucional y política de la cultura como canal de reivindicación de lo ecológico para desgravar lo ‘contaminante’). El encargo artístico de replantear las condiciones de inscripción simbólica en la esfera de lo óptico, se responde en este caso con la medición, a través de una composición que establece en primer lugar todas las discontinuidades configurativas de la representación, en un espacio físico con un contexto escénico y discursivo, Baumgarten propone una

---

intense activity of common pipistrelles (a species of bats), with up to 1,000 passages a night. In the capital, the number of passages recorded is more like one hundred per night. Two hypotheses may explain this activity: either a large number of individual bats come in from surrounding green spaces to hunt in the area and pass through the garden, or some nest in the garden or nearby and do most of their hunting there.

**Environmental Connections.** Although the green spaces in an urban setting are often smaller than the ones found on the outskirts of cities, they nevertheless contribute in an important way to maintaining nature in the city. The whole green space of a city creates a network through which animal and plant species can move, find food, and reproduce. Maintaining these “environmental connections” is essential for the survival of populations that can interact amongst themselves and preserve the genetic exchanges, without which they would become impoverished and die. Certain species move about more easily than others and the barriers for some are the passageways for others. Crossing a roadway is easy for a bird or a butterfly, but it is often fatal for a hedgehog or a scarab beetle. Maintaining “green belts” is a way of creating zones that are favorable for the mobility of a great number of species. The Fondation garden is surrounded by numerous green spaces where such exchanges can take place: certain plants in the garden come from neighboring gardens, while others can be carried up to 200 meters to colonize new areas.

**Conservation.** From the perspective of the preservation of nature, the garden is a privileged place. It hosts a large number of animal and plant species whose populations are diminishing on the regional and national scale. With the exception of pigeons, magpies and crows, which are considered noxious, all the birds that you can see at the Fondation Cartier pour l’art contemporain are protected, even the sparrows! Since 2009, this provision has been enforced by decree, so that all species of birds are protected, with the exception of noxious species and game birds such as thrushes, which are sufficiently plentiful, as well as their habitats. As far as the flora is concerned, one species is protected on a national scale, the *Aster amellus*, or European Michaelmas daisy. It is forbidden to pick this flower! One finds other unprotected species, which are less and less common in the region and on the national level and that need very particular monitoring.

<http://fondation.cartier.com/#/en/art-contemporain/88/the-foundation/1318/the-garden/1320/theatrum-botanicum/>

Vídeo entrevista al jardinero del Theatrum Botanicum en la Fondation Cartier:

<http://www.youtube.com/watch?v=bJ1QVpj6uY8#t=309>

<sup>317</sup> Prospecto de la Fondation Cartier pour l’art contemporain. Publicado junto al ensayo de: Jakob, Michael. –Vivir el paisaje como arte– Catálogo Auto-focus retina. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MACBA. 2008. Pág. 141.

situación construida que germine y se desarrolle, en la que los instrumentos y objetos culturales sitúen la –Voz– ausente del hombre no como resonancia, sino como silencio –lapso cultural–. Un lugar ordinal (en cuanto a lo configurativo) y un punto cardinal que invierte la posición jerárquico-antropocéntrica, desde su evidenciamiento dramático al cambio de mirada, aquí no del hombre a la naturaleza, sino desde la naturaleza a la estructura cultural y su aparato. En este giro, diferente en cuanto a forma (disposición) y fondo (ideología) al Land Art y al Environmental Art (no posiciona al arte en la naturaleza o en el nonsite, y no preserva aisladamente), lo importante es precisamente esa copresentación nivelada de ambos sistemas, el óptico y el ontológico, y la permuta desde su direccionalidad interrelativa (desde la intencionalidad humana) a dos direcciones en paralelo. Un equilibramiento que no los une en la apariencia –desde la mezcla de sus respectivas discontinuidades: las configurativas en el caso de los signos inferidos al espacio natural y las estructuras culturales presentes –edificadas–, y las discontinuidades naturales en el ámbito de la evolución biológica–, bajo la forma de un discurso estético o un instanciamiento activista. Ni los separa en su oposición dialéctica: el camuflaje de una estructura arquitectónica mediante su transparencia y espejo a un nuevo bosque cuyo reflejo duplica la línea divisoria entre la arquitectura funcional y la arquitectura del paisaje, una simbiosis que en este trabajo refleja y proyecta un entramado con el otro, una conjunción del plano metafísico con el físico, sin disimulos, desde las condiciones y características propias de la arquitectura en cuanto símbolo y reflejo de una edad política y estética –la simulación–, a la ambigüedad de lo ‘transparente’ mediante su reflejo de signos en el orden natural –quién refleja aquí es la estructura, el edificio– (por ello Baumgarten instala una fuente de agua que produce un estanque en el teatro, en el que se configura doblemente la imagen reflejada y se mueve en su vibración difractoria con la luz natural). Un juego de compensaciones que indica a la discontinuidad configurativa 2 de las estrategias que se sirven para nivelar, permeabilizar y normalizar. Todos los significados están presentes y activa su teatralización, y en todo el escenario late una normalidad reconocible, una cultura que producimos, que manejamos con lo óptico, nuestra ontología. La relación de estos dos niveles es para nosotros de interdependencia, no son *Kulturbrille*, sino *Kulturaugen* (ojos culturales), que construyen igual ante una edificación que ante un insecto polinizando.

Baumgarten integra esta nivelación de sistemas en un contexto ya habituado, lo sumerge en las estructuras evidentes de normalización, la estructura ordinaria de integración de espacios naturales en el escenario urbano mediante la arquitectura del paisaje, nuestra cotidianeidad política y cultural; al tiempo en que lo esencial llega desde la atención al movimiento de la discontinuidad artística, que señala precisamente la necesidad de reinstalar el código simbólico con lo óptico, producir otra neutralización de lo ontológico en la que el Sentido sea plausible, con sus cortes plenamente potenciales y activos, para que se de una operatividad con lo Sin-sentido en la que se verifique a este como co-presencia y no como intermediación. Aquél paso de la representación (jardín) a la presencia (paisaje) para acceder a la copresencia (Sentido–Naturaleza) y co-participación con lo Real.

Una coexistencia entre lo bruto y la representación que en este caso –al contrario que en la obra *Untilled* de Pierre Huyghe, donde queda desalojada la cultura (no cultivada) para copresentarnos directamente ante los signos y entidades en una experiencia neutralizada y abierta a un nuevo potencial de reedificación de lo sensible a partir de los cortes en el Sentido–; se sitúa en el centro operativo de la producción cultural y del capital simbólico, planteando no solo la suspensión y el evidenciamiento de un Sentido infinitamente aplazado, el corte al mismo Sentido que sin su discontinuidad lo frena y lo reduce (una práctica experiencial que podría a su vez ser reutilizada por el simulacro empirista para anularla), sino qué posibilidad se construye a partir de tal corte para que el Sentido pueda reactivarse de acuerdo a la naturaleza que le concierne, una discontinuidad que lo corta y lo reactiva, y le permite funcionar desde su expresión en sintonía (que no igualdad) con la discontinuidad de la Naturaleza.

La discontinuidad señala, en este caso, a la necesidad de seguir presentando al Sentido precisamente para verificar sus cortes, revisar sus discontinuidades configurativas (1) en estructura y composición, y (2) en cuanto a estrategias, y ver el potencial que la fuerza exterior e independiente de lo Sin-sentido aporta desde lo indecible (y no legislativo) en el encuentro con aquellos cortes inherentes cuya discontinuidad modifica al Sentido, estableciendo desde esas discontinuidades alternas que se copresentan –del no-sentido en el Sentido y desde el Sin-sentido en sí–, un camino alternativo a la relación humana con lo Real.

Para ello es importante la manifestación del teatro ontológico. Huyghe lo paraliza en la situación construida en la naturaleza directa en un parque de mayor extensión donde se desenvuelve neurálgicamente la documenta. Baumgarten incluye la discontinuidad desde la lectura de su propia carrera como artista, cuyo escenario abre a la revisión desde una relación factual entre toda ontología vinculada a oposiciones y dialéctica, entre realidad y artificio, y la intención intuitiva del artista que busca en la discontinuidad inherente de su medio una posibilidad de co-producción con lo Real a partir de la realidad de ambos, el Ser y las cosas. La vida común, practicable en todo entorno.

## Del objeto de presencia al proyecto de copresencia.

Desde esa dinámica discontinua, analizada y descrita desde toda la obra anterior, entre representación–ausencia–presencia y posibilidad de copresencia, se establece el movimiento desde el objeto representado a la realidad presente, y desde ahí al proyecto de copresencia.

*“ The process as such is not the work, rather the sculptural principle of temporality limited existence that consciously refuses any institutionalization by means of its fragmented form and immediately ensuing decay, but contrarily also makes this visible.”* <sup>318</sup>

El modo en que un proceso artístico hace visible el principio escultórico que determina la naturaleza de un objeto de acuerdo a su temporal y limitada existencia –que conscientemente rechaza cualquier institucionalización debido a su forma fragmentada y a su consiguiente e inmediato declive–; separa (en la cita anterior de Baumgarten), a la obra artística como pieza, como objeto fijo y permanente en su forma de representación y temporalidad, del proyecto artístico contemporáneo.

Si un objeto de representación o de presentación *radymediática* o *–readynatural–* impone el lenguaje humano a las formas y entidades de lo Real, las identifica, y las somete así a las discontinuidades configurativas (1) de su signo –señalación–, estructura –composición–, significado –articulación– e interpretación, es decir, en ideología de la ontología. O bien esas presencias *readymediáticas* y *readynaturales* son atendidas y visionadas ya desde una estrategia que las produce desde el lenguaje con una intencionalidad de acercamiento al signo o de aproximación directa a lo Real desde la experiencia, que pretende su estructuración o, *si-no*, su acoplamiento y limitación bajo una forma de pensamiento que reconociendo su inaprehensibilidad desea hacerlas decidibles, las señala desde un Sentido aplazado que las identifica como símbolo, como aquello ausente en ellas desde la descripción, y las desplaza en ese pensamiento no como corte, sino como utilización de algo inasible que ha de condicionar nuestro pensamiento y a la posibilidad de realización material fuera de la empírica del significado (y sus anteriores discontinuidades). Es decir, si una ‘*presencia*’ es una acotación –un *paralaje* que ya las desvirtúa–, el objeto que las identifique no es el trabajo de lo artístico hoy (salvo aquellos que continúan desplegando todas las características de las discontinuidades configurativas tanto en su orden formal y estructural como en el simbólico y estratégico), sino el proceso –que anteriormente se vinculaba a un interés por las condiciones indefinidas de factualidad, temporalidad (lo permanente y lo efímero), intencionalidad (lo decidible y lo inaprehensible), y de contacto con lo Real (pero mirándolo desde el lenguaje), que insistía en la ambivalencia entre signos y realidad, y en posicionar un objeto o facto como medio o canal. Y que

---

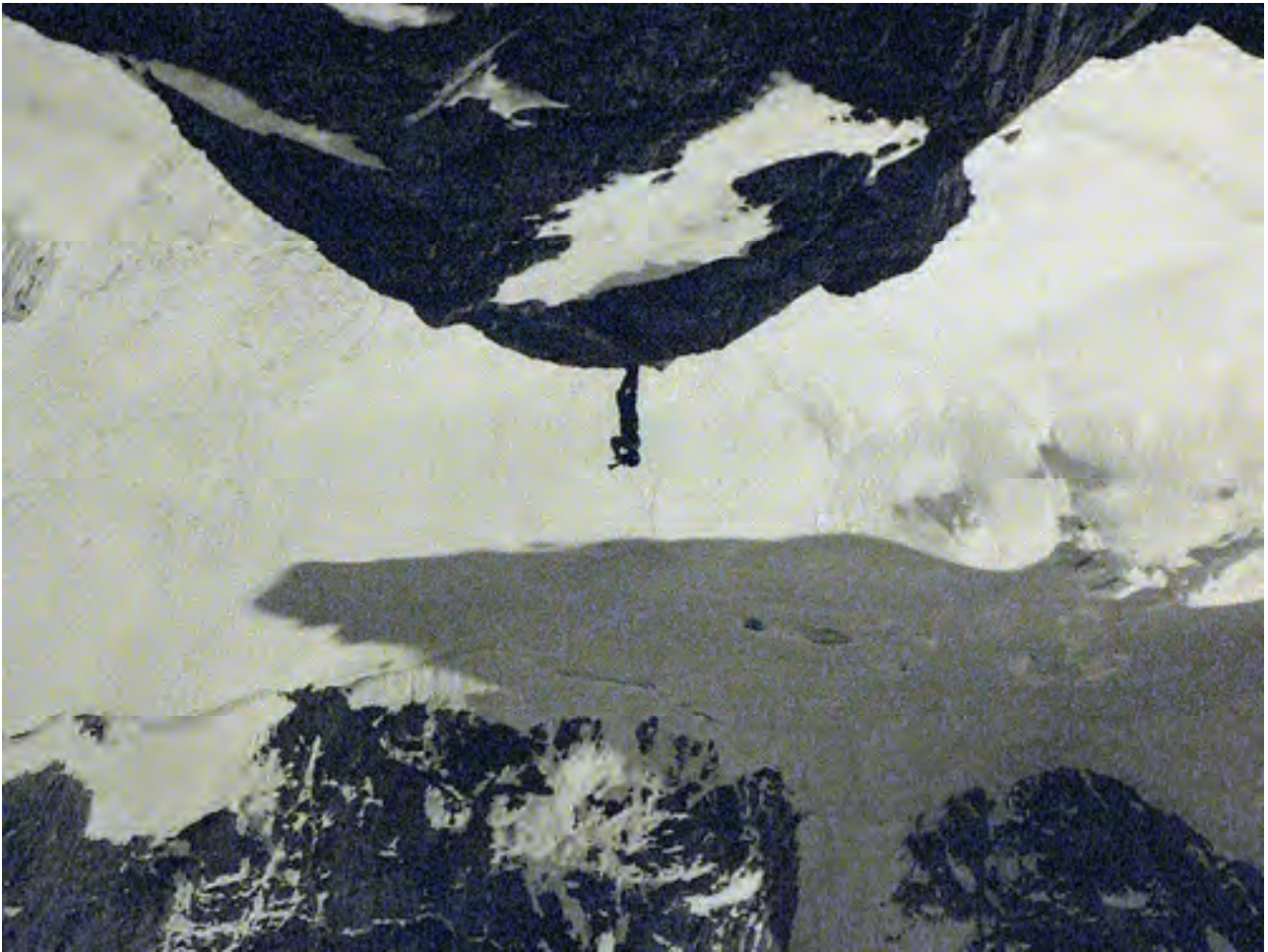
<sup>318</sup> Baumgarten, Lothar. En –Conversación– con Christian Rattenmeyer. Catálogo Seven Sounds / Seven Circles. Kunsthau Bregenz. Viena, Austria 2009. P. 129.

ahora establece al proceso como proyecto en sí, como tratamiento con lo Real de acuerdo a las discontinuidades respectivas de cada sistema, el del arte y el de la realidad, siendo el proyecto artístico la forma del trabajo común entre dos realidades cuyas temporalidades y comportamientos generan las discontinuidades configurativas del Sentido, por parte de lo artístico (cultural), y la discontinuidad natural de lo óptico en cuanto a lo Real, y siendo la discontinuidad artística del proyecto como tal (en cuanto a temporalidad, forma abierta –no restringida por la duración cultural de la ontología–, objeto discontinuo y existencia) la que copresenta al arte, al pensamiento y a lo sensible con lo Real ordinario y su naturaleza.

Siendo el trabajo actual del arte un proyecto, sus signos y objetos han de situarse en un movimiento natural de discontinuidad, acción del corte y reacción. Y si la intención de este proyecto es coparticipar con lo Real, poner los cortes naturales del Sentido ante una presencia inmanentemente discontinua de lo Sin-sentido, tanto interiormente como en su exterioridad principal.

Este movimiento, de los objetos del arte y del entramado de sus discontinuidades configurativas, tiene una serie de características que hemos de comprobar en qué medida y en cuánto atienden y comprenden el movimiento paralelo de la discontinuidad natural.

Antepuestas ya las trabas de lo cultural a lo Real, como oposición binaria a la Naturaleza desde la dialéctica, que delimita por extensión a todo lo Real desde su asignación o bien desde su presentación natural, a través de la visión o desde la experiencia humana; podemos observar cómo a partir de ahí se configuran y conforman los proyectos artísticos –invirtiendo la polaridad del signo al símbolo y –de la razón a la experiencia, –cómo sus tecnologías producen discontinuidad (configurativa y procesual) entre realidad y medio (y los mecanismos que derivan para producir una *Posibilidad* dinámica que no solo afecte al funcionamiento). Y cómo todos esos procesos trascienden a la obliteración (signo/ símbolo) y a una sensibilidad (Sentido) –que el hombre por sí mismo no desea –crear– e im-plantar como realidad única y reflexiva; hasta llegar a asimilar no la *diferencia* entre presente y diferido, sino un comportamiento experimental de asunción de lo óptico –observándolo y respetándolo en su distancia–, mediante la facultad sensorial y discontinuidad sensible críticas a lo ontológico, y practicar su respectiva copresencia.



Ibon Aranberri. *Exercises on the North Side* (2007-ongoing). Documenta XII. 2007

### 8.3. Ibon Aranberri

**El movimiento del objeto arte al proyecto artístico natural.**

**La inversión de la discontinuidad simbólica.**

Me interesa la idea de proyecto;  
idealmente, los medios para realizar cualquier proyecto  
deberían aflorar de la idea en sí misma.

Catherine David

Lo que ahora me interesa es definir mi proyecto artístico.

Ibon Aranberri



La idea de –trabajo de campo–, como proceso vinculado al espaciamento negativo de lo escultórico, que desde la modernidad muestra la autoreferencialidad de la escultura como no-lugar, no-arquitectura, entidad abstracta o reductiva (en cuanto a signos referenciales / minimalismo) ya indicada y expresada en su forma autónoma, que señala al propio espacio simbólico del objeto arte exteriormente a su condición positiva de signo, monumento, función formal y estructural en un espacio o contexto; y base del proyecto de la posmodernidad que progresivamente extiende el –campo expandido de lo escultórico– a todo signo y disciplina, hasta llegar hoy, en la obra –*Untilled*– de Pierre Huyghe producida en la dOCUMENTA (13) de Kassel, a la neutralización completa tanto de los signos posibles como del espacio positivo (formal-funcional) y negativo (ontológico-simbólico), y transferir la autonomía simbólica del arte a un sistema autárquico, prácticamente anárquico (en cuanto a organización desplegada e independiente y en tanto sistema de evolución autónoma, la relación simbiótica entre especies y entidades), que desde la soberanía del hecho artístico pone en crisis a la misma ontología del arte para revisar sus condiciones de intercambio y expansión con lo óntico; nos conduce a revisar a su vez la propia idea de *trabajo de campo* en cuanto a proyecto contemporáneo en el que se involucran otras metodologías de la nueva investigación artística.

La inversión de la configuración simbólica es un proceso de trabajo a nivel interno y externo que Ibon Aramberri analiza y lo hace proceder desde un seguimiento exhaustivo en su proyecto artístico a través de una intensidad temporal del objeto arte en el espacio ideológico, revisando las propias condiciones del proyecto como tal, no solo ejercicio de lo artístico al aplazamiento simbólico y sus grados de suspensión, sino instanciamiento como forma del operativo factual. Efectivamente el objeto (objetivo) de su trabajo parte de las condiciones simbólicas que –preestablecidas desde el espacio de la negatividad sensible– son exportadas desde lo cultural e ideológico al espacio natural y a sus objetos.

En primer lugar Aramberri toma los signos y símbolos artísticos de lo escultórico desde la propia disciplina y su acontecimiento en cuanto campo expandido que representa a todo espacio de negatividad simbólica, no desde la autoreferencialidad de la escultura, pieza-objeto arte y su naturaleza binaria que limita al signo desde su opacidad como forma cerrada físicamente y separada de los condicionantes simbólicos que representa o que crea desde la clausura de su forma, sino investigando el espacio de significado de esos signos, desplegándolos de su posición formal e invirtiendo las discontinuidades configurativas que desde la modernidad los indican como señaladores de negatividad.

En palabras de Roger Buergel, director de Documenta 12 que explica la transición de la modernidad desde Oteiza y su laboratorio de vida, hasta Ibon Aramberri:

"Oteiza es uno de los más importantes artistas del siglo XX. Representa un asunto que nos interesa discutir en la Documenta 12: el de la modernidad. Perteneció a una tradición ortodoxa de la modernidad pero fue capaz de transformarla a su propia medida. Entendió que la modernidad es falsamente universal, tuvo muy claro que podía ser moderno siendo provinciano, haciendo una obra a partir de lo local.

Es más fácil comprender la obra de Ibon Aramberri teniendo esto en cuenta. Sobre todo en lo relacionado a

su tratamiento del espacio negativo. Algo que le llega a través de Oteiza y él lleva al ámbito de lo conceptual.”<sup>319</sup>

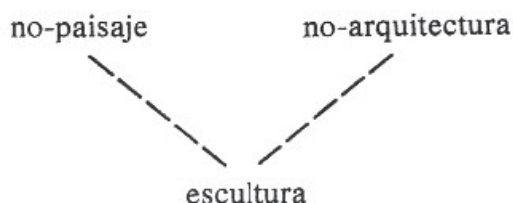
Desde esa tradición cultural ligada al espacio de identidad simbólica que trazó Oteiza, Aranberri interviene en la negatividad del espacio escultórico desarrollando de modo ampliado la negatividad pura de la escultura y su espaciamiento social-antropológico, hacia el corte que se produce entre lo escultórico como concepto y la naturaleza.

Siguiendo la definición de Rosalind Krauss en su obra *–La escultura en el campo expandido–*:

“Al ser la condición negativa del monumento, la escultura modernista tenía una especie de espacio idealista que explorar, un dominio separado del proyecto de representación temporal y espacial, una veta que era rica y nueva y que podía explotarse con provecho durante algún tiempo. Pero era un filón limitado: abierto en la primera parte del siglo, hacia 1950 empezó a agotarse, es decir, empezó a experimentarse cada vez más como pura negatividad. En este punto la escultura modernista aparecía como una especie de agujero negro en el espacio de la conciencia, algo cuyo contenido positivo era cada vez más difícil de definir, algo que solo era posible localizar con respecto a aquello que no era.

En este sentido la escultura había adquirido la plena condición de su lógica inversa convirtiéndose en pura negatividad: la combinación de exclusiones. Podría decirse que la escultura había cesado de ser algo positivo y era ahora la categoría que resultaba de la adición del no-paisaje a la no-arquitectura. Expresado de manera diagramática, el límite de la escultura modernista, la adición de «ni una cosa ni otra», queda así:

320

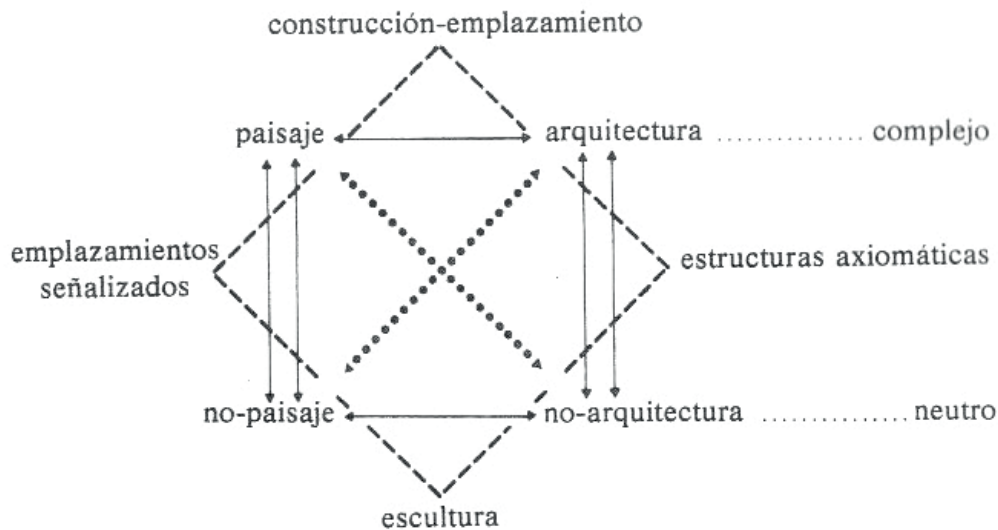


Krauss extiende el diagrama inicial: en el que la negación del paisaje como representación configurativa del espacio natural y la negación de la arquitectura como forma estructural que identifique el todo de un lugar, devienen en la escultura entendida como el espacio de negación pleno que se representa así misma, instaurando con su autonomía el espacio simbólico que comprende la existencia no reproducible del hombre; planteando desde esa formación simbólica el diagrama que representa la configuración del campo expandido de lo escultórico:

---

<sup>319</sup> Buergel, Roger. Reportaje *–Documenta 12–* de Fietta Jarque, publicado en El País. 17 Junio 2007. [http://elpais.com/diario/2007/06/17/cultura/1182031203\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/06/17/cultura/1182031203_850215.html)

<sup>320</sup> Krauss, Rosalind. *–La escultura en el campo expandido–*. Revista October #8. 1979. P.6



Desde el desplazamiento del paisaje y la arquitectura como sistemas de representación de lo complejo, a la negación [no-paisaje + no-arquitectura] que generan un espacio simbólico autónomo y un objeto que neutralizando la discontinuidad configurativa de la representación (paisaje-imagen) y de la estructura formal (espacio-materialidad) se presenta como objeto negativo definido por su ausencia, es decir, Sentido aplazado. Ibon Aranberri replantea el corte desde ese espacio de representación del objeto y sus discontinuidades configurativas formales (de tipo 1) respecto al orden simbólico, hacia el despliegue de las discontinuidades configurativas (2) relativas a las estrategias configuradas en el propio espacio simbólico. De esa discontinuidad estratégica que Oteiza observara entre la historia del hombre y los signos que la interpretan, anticipando un laboratorio de análisis histórico-antropológico en el espacio metafísico a la vida social, Aranberri utiliza el espacio ideológico de la Historia para advertir, desde el corte estratégico entre signos y acontecimientos, otra discontinuidad mayor, que restableciendo la paradoja oteiziana entre el espacio natural y el espacio de deseo, y clausurando todas las respectivas discontinuidades configurativas tanto formales o compositivas como estratégicas, nos conduzca de nuevo al espacio de la Naturaleza, en el que habiendo quedado desabastecidas las ideologías, identidades y configuraciones ontológicas pueda atenderse ese espacio natural como corte óptico. Una naturaleza en la que Aranberri despliega el proyecto, como señalábamos al inicio, no únicamente como proceso evidente y conformativo de recapitulación y desconfiguración de las discontinuidades signo-símbolo y su temporalidad histórica, sino como historia en sí, que desde la negatividad de aquél objeto moderno y posmoderno a la representación y a la referencialidad, niegue efectivamente la Historia y disponga a la vida del proyecto como temporalidad autónoma, una relación lógica con la temporalidad soberana y discontinua de la Naturaleza, pero cuyo corte cierra a su vez todo principio de lógica y de metafísica superando el orden

del significado<sup>321</sup> para tratar al tiempo y al espacio de lo natural de acuerdo a esa discontinuidad mayor en la que lo artístico se produce en el contacto con lo óptico sin condiciones. La naturaleza de ese corte es por tanto abierta y así discontinua.

En segundo lugar Aranberri rearticula el principio de la negatividad estética que formula la no continuidad de los significados. La evidencia del espacio de negatividad reclama por su contrario a un espacio positivo de la experiencia, aquella en la que se cita el proyecto y su relacionalidad con la neutralidad ajena del espacio complejo: la Naturaleza (no su imagen-paisaje) y su formación asimbólica. El espacio positivo de relación no es la extensión del significado al espectro social y su interpretación compartida, sino una forma íntima de relación natural entre el individuo y su discontinuidad artística al espacio óptico, un movimiento que, reconociendo en primer lugar la negatividad ontológica y desde ahí la neutralidad del espacio natural, invierte la negatividad de continuidad del significado y transforma la discontinuidad simbólica en una posible relación positiva en la que el individuo, como agente, propone no una intermediación, sino una relación de contacto copresencial con lo Otro.

Cuando Ibon Aranberri concluye en 2003 la primera parte de su proyecto (IR. T. N° 513) ZULOA. 2003-2007 [cuya extensión en la versión (*Ir. T. núm. 513*) *zuloa. Repertorio ampliado* analizaremos en el siguiente capítulo de la discontinuidad en la representación], con el cierre de la cueva de Iritegi (una cueva de las montañas de Guipúzcoa de alto interés científico: La nomenclatura del título de la obra (Ir. T. n.º 513) corresponde a su código científico en las guías arqueológicas), con una estructura metálica plana y opaca que se adapta a la silueta perimetral de la boca de entrada a la cueva e impide el acceso público al espacio natural interior, habilitando un orificio de entrada y salida en la parte superior de la estructura que permita a las dos especies protegidas de murciélagos de la zona

---

<sup>321</sup> También a Oteiza se le ha idolatrado.

**R.** Sí, pero es importante integrar esta generación en un contexto global histórico de la modernidad. Si no, se crea una perniciosa relación edípica en el círculo local. Son casi figuras de sometimiento. De todas formas, veo una diferencia entre ellos. Chillida es un grandísimo artista pero sólo es un artista. Y Oteiza no sólo es artista, la idea de proyecto estuvo integrada en todas las facetas de su vida.

**P.** Hoy, que parece que todo vale, ¿qué es para usted el arte?

**R.** El arte ya no existe, existe la experiencia estética. El arte no existe en tanto que objeto, porque los objetos han de ser transicionales. Aunque ya se encarga el mercado de fetichizar y convertir el objeto en algo ensimismado y autónomo.

**P.** En sus trabajos huye precisamente de eso. ¿Le preocupa que no le entiendan?

**R.** Me da igual. Es decir, el espectador seguramente participa de una mirada educada, pero tampoco pretendo llegar a las masas. En todo caso, es un lastre que cuando uno trabaja más allá de la convención tenga que estar siempre explicando su trabajo. Parece que si no te declaras por los medios, ni por la fotografía, ni vídeo, ni pintura o escultura, lo que haces tiene que justificarse en términos de significado. Y ésa es una trampa.

Entrevista de Maribel Martín a Ibon Aranberri. Publicada en la sección cultura. Diario El País. 4 de Marzo 2007. [http://elpais.com/diario/2007/03/04/cultura/1172962803\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/03/04/cultura/1172962803_850215.html)





Ibon Aranberri (IR. T. Nº 513) ZULOA. 2003-2007.

proseguir su circulación natural en la cueva –dado que detectan la estructura opaca mediante su sistema sensorial de radar–; no solamente representa el cierre simbólico de la cueva platónica y la clausura del espacio de negatividad de la forma al símbolo –el agujero negro de pura negatividad en la escultura moderna, que según Rosalind Krauss absorbe todo el espacio de la conciencia–, sino que al igual que las especies animales puedan continuar su recorrido en su hábitat natural, Aranberri diseña una puerta de emergencia que por una parte podría ser usada por los organismos oficiales legislativos y normativos del entorno para su vigilancia, conservación e investigación, como ser empleada por la comunidad artística Vasca, dado que Aranberri invitó a un grupo numeroso de autores a visitar la cueva en una jornada de excursión organizada desde los espacios metropolitanos de origen al escenario natural de Iritegi.

En el análisis de esta circulación que observa el permiso de acceso normativo, preserva el tráfico natural de las especies y hospeda episódicamente a una colonia artística, Aranberri establece una triple relación de continuidad, corte y discontinuidad entre el espacio público e institucional, el espacio de lo natural y el espacio artístico, que a su vez implican una serie de consideraciones que el artista toma como modelo de observación en el trabajo de campo sobre lo político, lo sociológico y lo biológico.

Las ideas de invitación y hospitalidad a una comunidad de artistas, con quienes se celebra en la cueva el acto ceremonial de positividad pública, una convivencia ante una hoguera que simboliza la



estructura platónica de luz, sombras y realidad, como origen del discurso occidental que deriva en las estructuras modernas y postestructuración de la forma negativa y lo simbólico; y las de contraposición entre los signos de identidad e identificación, prácticas normativas desde el orden cultural, y los arquetipos sociales que señalaban al proyecto artístico y su colectivización como una actitud estética que desde el situacionismo se contrapone a las políticas del espectáculo normalizadoras del intercambio simbólico en el espacio público. Son los argumentos que Ibon Aranberri explica en su entrevista de radio para el canal Web del museo MACBA a cuya colección pertenece la versión extendida de esta obra:

[http://rwm.macba.cat/uploads/fons/fons10\\_ibonaranberri.mp3](http://rwm.macba.cat/uploads/fons/fons10_ibonaranberri.mp3)

Aranberri define los precedentes de la transformación del paisaje cultural y del paisaje social de Bilbao a partir de los años noventa con la implantación de la franquicia del Museo Guggenheim, en cuyo momento y en paralelo surgió la fundación Consonni cuyo proyecto colectivo se basa en un diálogo con los artistas locales y extranjeros e implementar unas condiciones de trabajo que pudieran funcionar más allá de los espacios o grados comunes (y pre-estructurados) del arte, asociadas a otras estructuras de trabajo no necesariamente culturales e incidiendo en la dialéctica entre lo público y lo colectivo.

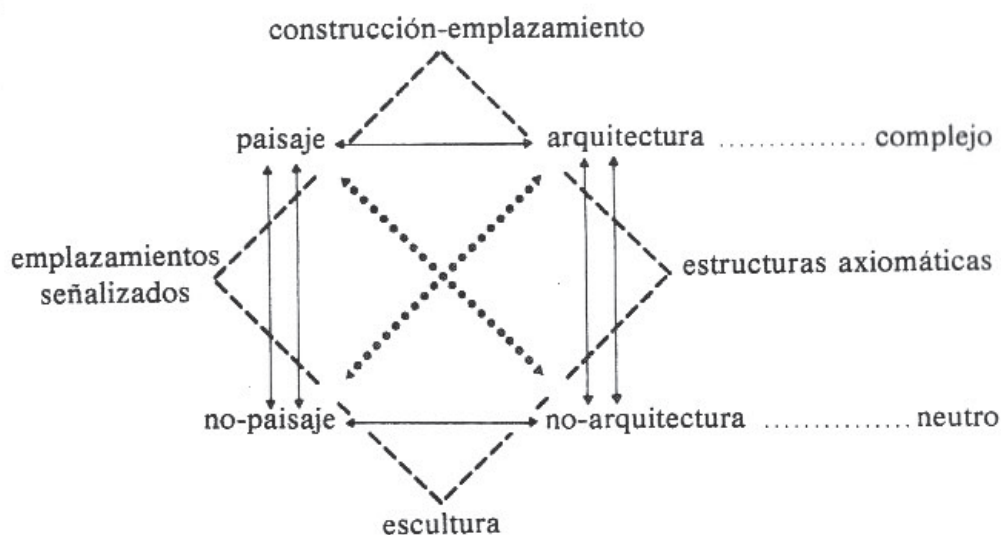
La participación con Consonni en la producción de algunos de sus proyectos artísticos (proyecto –Luz sobre Lemóniz–, año 2000, proyecto –Excercises on the North Side–, 2007. –ambos proyectos inconcluídos y abiertos–) supuso para Aranberri una idea más cercana a la crítica cultural y a la sociología del espacio público y colectivo, adoptándola como dogma de trabajo, en el sentido de que este fuera colaborativo y transparente, sin fijarse o entregarse a la autoridad moral o a la singularidad del artista. Sin embargo, ese proceso de transparencia y horizontalidad requiere la práctica y aplicación del consenso, que como organismo y estructura de *Ley* (consenso democrático y mayoritario, *positivismo* sociológico) delimita al deseo y a los objetivos individuales y procesuales del artista. Como alternativa a esa normativización Aranberri se planteó trabajar desde lo opuesto, de un modo anacrónico respecto a la tendencia mayoritaria e incluso contrario a su propia ideología: trabajar solo, oculto, anónimo e íntimamente, planteando una experimentación ascética que fuera la antítesis a las practicas extendidas en los ámbitos del proyecto artístico colectivo en Europa, donde también se producían practicas y experiencias clandestinas. En contraposición a la idea y corpus de *metrópolis* como nuevo espacio de trabajo Aranberri comenzó a “caminar” (un planteamiento que retomaremos en el siguiente apartado en el análisis de movimiento del gesto artístico desde el espacio sensible al espacio óptico, con el proyecto artístico de Hamish Fulton) buscando en el lugar de la Naturaleza lo prehistórico y lo prelingüístico, como entidad premoderna que cargada en su arqueología (y *espeleología*) simbólica de capas de significado y de subjetividad (la mitología que conecta los arquetipos imaginarios de la cultura local y la tradición romántica que representa a la prehistoria como el gran mito originario, que derivan en la construcción del paisaje como constitución simbólica, una identificación naturalista con el territorio que dio a su vez origen a la identidad colectiva del nacionalismo y al uso clandestino de las cuevas como refugio para cultos ancestrales, y utilizadas también por la organización independentista ETA), pudiera representar lo oculto al signo y a las utilidades culturales, mostrando a su vez la visibilidad del signo-forma (su acotamiento positivista desde el orden del significado) y su alteración o neutralidad como instanciamiento real de lo ontológico ante lo óptico :

“Obviando la separación habitual entre naturaleza y artefacto, se parte de una actuación en el ecosistema natural. La sociedad de la información propone la tematización como única manera de asimilar la realidad. En esta reducción la naturaleza nos es mostrada como el paraíso perdido. Entiendo el acercamiento a la naturaleza como un ejercicio de recalificación del entorno primario. Hoy en día la mediatización se impone como paso necesario entre el medio exterior y el consumidor. Así el plano trazado interactúa entre la materia virgen y el campo visual de la imagen procesada. Entre las ciencias-naturales y la ciencia-ficción. El propósito de este proyecto es crear trastorno en la naturaleza, una alteración en el orden de relación entre el entorno primario y la tecnología. El espacio acotado está calculado tanto para ser imaginado cerrado desde la oscuridad interior, como para observarlo desde el exterior, como si de una visión ilusoria en el paisaje se tratara (agujero negro,



puerta de acceso a universos desconocidos).”<sup>322</sup>

De la construcción-emplazamiento que produce la cultura tecnológica de nuestra era y del oscurantismo de la información procesada (emplazamientos) y manipulada (señalización) que densifica la codificación de los signos y vehicula la transmisión simbólica; Aranberri retoma las posiciones diagramáticas de Rosalind Krauss para establecer, desde la noción de campo expandido del hecho escultórico, la inversión de la discontinuidad simbólica en cuanto a composición y estrategia: en primer lugar la inversión de las condiciones configurativas del objeto en cuanto al objetivo del proyecto artístico, y seguidamente invertir la discontinuidad entre función y no-función de lo artístico, que resitúa la noción de investigación y experiencia en el –trabajo de campo– y su posterior representatividad en soportes y formatos de la información (documentación, registro, texto, filmación, publicación, difusión) que caracterizan formulativamente a los procesos proyectuales de Ibon Aranberri como tratamiento conceptual y post-representacional, en los que su configuración emplaza a las estructuras axiomáticas como instrumentos de señalización, una documentación que cierra al signo en torno a sus significados apriorísticos y desde la simbología oculta o desplazada, una arquitectura de la información y su intertextualidad, y del paisaje que representan, que a su vez, en su aplazamiento, en el Sentido no descrito ni en la experiencia de esa imagen (o imagerías), ni siquiera en el acceso directo al signo; consiguen neutralizar sus funciones ontológicas para lograr observar lo escultórico, en su aspecto de forma, como no-paisaje / no-arquitectura, entidad puramente material y no abstracta (cosa), manifestándose en cualesquiera de sus formas en un tipo de información e informidad opacas, una negatividad siempre presente en el acto de presentación desde su naturaleza intrínseca a la Naturaleza extrínseca.



<sup>322</sup> Aranberri, Ibon. *NO TREES DAMAGED*. Sala Rekalde. 2005.

Ante el vacío oteiziano y los límites esculturales, informacionales y experienciales Aranberri coloca en la cueva la superficie de cierre, un muro-puerta que en su posición estática cierra la entrada y la salida a lo antropológico, un *espejo* opaco que en su reflejo plano transforma todos los atributos simbólicos en un signo en superficie: “Aquí la densidad contenida se superficializa para pasar a transformarse en signo.”<sup>323</sup>

Este signo a su vez cierra el espacio de interioridad y el espaciamiento de la experiencia e información ocultas, mostrándose como plataforma límite al exterior, concluyendo su imagen formal en el contacto copresencial con la Naturaleza. No refleja al paisaje, invierte su condición formulativa como espejo, como instrumento reflexivo que al constituirse como no-paisaje o no arquitectura se posicionara como objeto cargado de significado reflejo. Evidentemente contrae a todos aquellos significados pero los bloquea, desactiva su reflejo en el panorama, y sólo la forma adaptada al ecosistema es permeable, mediante un orificio, al tránsito natural e instintivo de las especies.

Este signo auto-reflexivo y opaco al interior<sup>324</sup> y exterior simbólicos, negativo de la negación – inversión de la discontinuidad simbólica–, tiene una utilidad práctica de contacto. Desactivando las discontinuidades configurativas: (1)-de su funcionamiento formal y emplazamiento totémico y señalético (tal y como dice el autor no consiste en la topología del lugar y sus coordenadas identificativas o simbólicas, “podría ser esta cueva u otra, dado que la cueva ideal pertenece al imaginario”). Y la discontinuidad configurativa 2 de su estrategia como operación reactiva a lo público y lo colectivo; Aranberri utiliza el gesto artístico de la –convocatoria– para plantear desde su intimidad y aislamiento práctico un posible tipo de relación positiva y coparticipativa con lo Otro. La comunidad alojada no ha de ser el testigo de ‘*aquello que cierra*’ y que los bloquea, simplemente se trata de alterar las formulas instauradas de percepción (con su paralaje) y tematización (interpretación), lo generado en el consciente colectivo como continuidad tecnológica de la información; para advertir calor y frío ante la luz de la hoguera, lugar de cobijo y relación no fenoménica con el espacio de lo Otro, sino un contacto sensorial compartible a diferentes niveles donde, despejada la negatividad, nuestra sensación positiva pueda copresentarse neutralmente con la Naturaleza. Efectivamente

---

<sup>323</sup> Aranberri, Ibon. Op. Cit. P. 61.

<sup>324</sup>



Como en su primer antecedente pre-moderno, la cueva de Lucas Pietersz. Roodbaard: Cave in *Bos Ypeij*, Tytsjerk (the Netherlands), 1850 [entrance, inside, exit].

Aranberri presenta al Sentido y a sus cortes inherentes en otro orden social, no institucionalizado, activa el Sentido con todos sus aplazamientos y con su interacción, intercambio e interpretabilidad simbólica (positividad / tribu, reconocimiento), lo detiene en una forma suspendida y lo reactiva en copresencia real con lo óptico. Sitúa en esa discontinuidad invertida al negativo de la negatividad estética en contacto con el positivo colectivo y a estos en copresencia ante lo neutro y crudo. Se trata finalmente de convertir ese gesto en indecible, en aislarlo de su información y conformidad, y revisar en este caso si la inversión reflexiva (discontinuidad configurativa 1) y simbólica (discontinuidad configurativa 2) actúa también en el principio funcional del objeto o si éste mantiene sin invertir los condicionantes de lo empírico, si supera las estrategias de función (que lo reasignan) para que efectivamente su presencia pueda ser inorgánicamente afuncional (manteniendo y activando el funcionamiento del objeto pero sin las intencionalidades asignatarias que usan –política, económica, cultural o tecnológicamente– su función) y extender su copresentación realmente desde el orden del Sentido a la naturaleza de lo Sin-sentido. Una “puerta de acceso a lo desconocido” que Aranberri citaba como propósito. Es decir, se trata desde aquí de producir en el espejo opaco auto-reflexivo, en la estructura expandida de lo escultórico (el diagrama de Krauss tiene la misma forma configurativa que el signo-superficie de Aranberri), un agujero cuyo corte posibilite la copresencia y el contacto entre el espacio del Ser ontológico con los otros seres, esencias y entidades del universo óptico.

### **Función / no-función**

Cuando en el año 2001, realizando mi trabajo de investigación de doctorado (–Work. Estructura general del proyecto artístico a comienzos del S. XXI–), Ibon Aranberri me explicó: “*Lo que ahora me interesa es definir mi proyecto artístico*”, resumió en una frase la intención del autor contemporáneo que, más allá de acotar y delimitar una obra y concluir un proceso creativo determinado, se basa en la búsqueda de una técnica procesual y una metodología de trabajo personal: investigación, sensibilidad, ideación, conceptualización, proceso generativo, dispositivos, realización, relación, discontinuidad, inferencia..., en la que los objetos artísticos han de servir como dispositivos de deriva ontológica en el movimiento principal que es el proyecto del artista con lo Real.

En ese tiempo de cambio de siglo, con la transformación ontológica de las estructuras de entidad-función-significado del hecho artístico, empezaba a conformarse la idea del proyecto artístico contemporáneo, que como anticipaba Catherine David en la documenta X de 1997:

*“Me interesa la idea de proyecto; idealmente, los medios para realizar cualquier proyecto deberían aflorar de la idea en sí misma. (...) En arte, el objeto sufre una gran crisis. Aumentan las dudas sobre si la expresión artística realmente necesita una forma delimitada, tridimensional, desplegable en el seno del clásico marco de presentación del "cubo blanco", y perceptible por el receptor en un encuentro frontal (sujeto-objeto). En el espacio virtual constituido por Internet, esta crisis es particularmente evidente. Los trabajos de los artistas evolucionan de acuerdo a las características específicas del medio, y como norma son entonces procesuales, interactivos, y estructurados en una forma ni jerárquica ni lineal. Y es entonces la idea la que*

A un lado, concrecional, se sitúan los objetos formales y las estructuras de inscripción y reconocimiento, vehiculadas por los dispositivos de información que delimitan a la idea en función del medio y de los objetivos que los implementan. Y a otro lado emerge la idea de proyecto que supera la confrontación actual del campo *hiper-expandido* del arte –cuya reflexión continúa atada a la dialéctica entre los activos técnicos de los media y la relación sujeto-objeto (dispositivo)-sociedad– para señalar, desde una concepción nueva del espacio artístico en cuanto a su temporalidad, objetivos de definición y producción de Sentido; no la autonomía anterior del objeto simbólico, sino la soberanía del arte desde las ‘prácticas estéticas’: –El término "arte" ya no es adecuado para describir o resumir los heterogéneos métodos artísticos de nuestro tiempo– las practicas estéticas representan a –una forma tan diversa como es posible–” <sup>326</sup>. Esto implica en primer lugar la puesta en crisis de la ontología en general, no solo la artística, y de sus medios. La idea que aflora en el proyecto se observa como ideación y revisión, como cierre y renovación. Una ‘practica estética’ cuya dinámica es el proyecto artístico donde los objetos del arte son un medio secuencial que, empleando los dispositivos de información y configuración de cualquier orden, proyectan un corte discontinuo en el movimiento general del hecho artístico ante lo Real.

Esta reflexión y extensión de la idea de proyecto progresa hasta la reciente dOCUMENTA (13) en la que Chus Martínez, reconoce la influencia de las nuevas practicas estéticas señaladas por Catherine David, y plantea la investigación artística como proyecto en el que vemos un doble comportamiento: el de *función* y el de *no-función*.

La doble condición de onda –extensión, expansión– (proyecto) y partícula –unidad, esencia– (objeto), que emplea Chus Martínez en su analogía con la física cuántica que define a la realidad como naturaleza compuesta, realidad alterada a su vez por la observación. Un análisis de la discontinuidad de la realidad que se traslada a la práctica estética, cuya forma de investigación objetiva y subjetiva es paradójica: “la Posibilidad de un sistema no-deliberativo en el orden de los sistemas de deliberación”. Un claro ejemplo de esta doble naturaleza de la práctica estética en dCOUMENTA (13) son los objetos de *función* (desactivada) desde lo artístico y la realidad, que dispone Pierre Huyghe en la situación construida –*Untilled (sin cultivar)*–, junto a otras entidades *sin función* (ontológica), relacionando lo orgánico con lo inorgánico y suspendiendo su fenomenología y su ontología, y que provienen a su vez de la idea de establecer el proyecto artístico de acuerdo al doble comportamiento de lo natural (vida y fenómenos).

Esta idea de proyecto que se ha ido configurando desde la última década se puede trazar en el doble proceso que Ibon Aranberri sigue entre: el objeto del arte, el trabajo de campo y el proyecto artístico;

---

<sup>325</sup> David, Catherine. Introducción a la página Web de Documenta X. 1997. Publicado en la página Web de la revista Aleph: <http://aleph-arts.org/pens/webdx.html>

<sup>326</sup> David, Catherine. Op. Cit.

siguiendo a la función del objeto y a la función / no-función de su copresencia en el proyecto, unido a la conclusión definitoria y cierre práctico de los primeros y a la apertura temporal y no-significante del proyecto artístico como situación en construcción –en progreso– que atiende a lo definido y a lo indefinido en su experiencia transicional, –*Open Work*– (obra abierta u *onging project* –proyecto en curso).

La investigación artística de Aranberri se centra en el trabajo de campo en el que se observan los archivos visuales y documentales del objeto estético en análisis, de acuerdo a las estrategias de sus diferentes formatos y sus grados de registro histórico y codificación, atendiendo así a la implementación, a través de los signos culturales de extensión política, de una forma de representación indexativa que articula el orden simbólico y la subjetividad, definiendo la experiencia estética a través de figuras acotadas por la negatividad de las formas de significado respecto a la naturaleza que definen y su no continuidad respecto al símbolo que desean expresar. En esta operación de inscripción de la negatividad simbólica y su estandarización moderna entran en proceso las tradiciones culturales y antropológicas que determinan un establecimiento normativizado del sistema y ordenamiento sociológico.

Desde esa investigación preliminar y exhaustiva (como indicaba Chus Martínez “ *When I speak of artistic research, I am not speaking of the exhaustive research undertaken by artists before making a work. Nor should one confuse artistic research with contemporary art’s proximity to the social sciences and their methods.*” (...) *Art has retained this inversion of the relationship between meaning and saying as a way to overcome the traps of consciousness*”) Aranberri proyecta documentales tridimensionales en los que el material de archivo y de registro emplaza al significado en su contraposición con la Naturaleza, desplegando la narratividad interna y la discontinuidad configurativa (1) de la conformación del archivo cultural, y las discontinuidades estratégicas (configurativa 2) de inscripción en el consciente colectivo para su utilización política, de modo que estas narrativas culturales y sus discontinuidades puedan ser re-enunciadas e invertir así la relación artificial y simbólica entre: forma, información, significado y realidad.

En el distanciamiento físico a lo ontológico, Aranberri sitúa la fragmentariedad del documento ante su experimentación vivencial, desarrollando la intertextualidad en otra estructura de narración y experiencia espacial y temporal en la que entran en juego hechos y actores. Una forma de *organigrama*<sup>327</sup> proyectual que en primera instancia prosigue la dinámica del trabajo investigador de campo y su

---

<sup>327</sup> “ en lugar de repetir el contenido de su obra a través de una narrativa que resulta discernible (relato sobre la memoria, historia natural versus cultura, experiencia vivida, el determinismo del poder simbólico y demás), conviene mejor adentrarse en la novedad de su modo de enunciación. Éste constituye el principal elemento de significación; una estrategia (¿o una táctica?). La constitución de una forma se da tanto en la elección de esta forma de comunicación como en la prefiguración de un ideario temático. El concepto de “organigrama” es la esquematización visual de ese despliegue. Forma, paisaje, memoria, cultura, colectivo, estética, política, archivo, documental. Palabras cargadas que se funden en última instancia en dos: experiencia y arte. Primero se da una toma de conciencia del lugar y de las bases sociales donde se inserta y en la historicidad implícita en el sucesivo desarrollo de las generaciones. La biografía interviene sin relato en primera persona. A continuación, el artista elabora un imaginario formal y discursivo donde



Ibon Aranberri '(Ir. T. nº 513) zuloa. Extended Repertory', 2003-2007. MACBA

posterior experimentación creativa, registrando visualmente el trabajo temporal de campo, al modo habitual, según los formatos y los procedimientos técnicos y tecnológicos que emplearan los dispositivos originales de documentación del objeto en estudio –y que pre-inscribieran su forma de representación cultural– (filmación analógica, cartografía, indexación científica, formulación normativa, autenticación, diseño, catalogación, edición registral, identificación, autorización, derechos y propiedad jurídica, moral e intelectual) posibilitando, desde sus mismas técnicas, una reinterpretación

---

caben otras personas y donde se discierne una red de colaboraciones, y pertenencias sin tener que pasar por la identificación directa. La subjetivación del arte implica posicionarte en medio del fuego cruzado de referencias, tradiciones y discursos para a continuación tomar partido desde la auto-afirmación y la auto-consciencia. Aranberri trabaja, en este sentido, tanto en una línea de continuidad como de **discontinuidad**, revelando los puntos críticos de presión del sistema cultural, reactualizando las ideas recibidas sobre la historia del arte vasco, la modernidad vernácula, la escultura y otras mitologías. A partir de la puesta en escena de documentos transformados o reinventados, el artista consigue un vocabulario que se dirige a una colectividad exterior: Fotografías de pantanos y presas, el cierre de una cueva prehistórica, una silueta de pinos, una central nuclear que no fue o un documental de montaña donde la “película” se va haciendo mediante pistas indefinidamente aplazadas conforman este imaginario. La práctica de Aranberri rehuye de las categorizaciones, conectando problemáticas diferentes bajo una misma estructura narrativa.”

Agirre, Peio. –Herencia e Historicidad–. Publicado en el blog. Crítica y metacomentario, Febrero 2011: [http://peioaguirre.blogspot.com.es/2011\\_05\\_01\\_archive.html](http://peioaguirre.blogspot.com.es/2011_05_01_archive.html)

del objeto de acuerdo a su forma de articulación artística en la siguiente fase de formalización–escenificación–. Una vez articulada la investigación y reproducido el organigrama que redispone los medios de inscripción, y desplegadas sus discontinuidades configurativas en la fase experimental del trabajo de campo, se adentra en la fase de *publicación* en el sentido de su distribución y difusión pública. Aquí Aranberri introduce la dinámica del discurso artístico y la disciplinariedad, insertando una ruptura o corte entre las formas de representación tradicionales del trabajo de campo –que en sus formatos de presentación documentales se disponen en *displays*: expositores, vitrinas, bibliotecas, atlas, archivos, planos, cartas gráficas, fotografía y films documentales, etc.– y su significado. Aranberri utiliza el dispositivo de exposición para reproducir esta taxonomía, dejando por encima de la información desplegada la forma inconclusa de lo simbólico, que permanece sin cerrar, sin definir exactamente la experiencia que configuran, pero más aún sin concluir con la información y su ausencia una forma que determine al objeto ontológico. Es un reemplazamiento señalético in-formal, sin conclusiones, que presenta la densidad sin su función científica, que satura el significado y la restricción simbólica para suspender el constructo ideológico original y mantener una subjetividad abierta y en construcción:

“Esta forma que se nos ofrece es abstracta pero está pensada, calculada y proyectada hasta el agotamiento. La aparente informalidad reforzaría esa cualidad, pues el evitamiento de los riesgos del formalismo (la prudencia ante la forma acabada o cerrada) produce su propia forma. Es en este proceso de subjetivación donde los materiales se cargan de significado, emergiendo un acercamiento no-expresionista del arte situado entre el cálculo, la proyección y el deseo que desvelarían una subjetividad en construcción. (...) En este proceso de contradicción, construcción y a continuación deconstrucción, la fragmentación conlleva que un elemento nunca tiene por sí mismo un significado estable, sino que debe ser leído en asociación con otros. El artista opta entonces por una economía lingüística, rodeando las obras de una estética reduccionista. Esta fragmentación imita la revisión de los géneros y disciplinas como constructos ideológicos.”<sup>328</sup>

La primera discontinuidad configurativa que Aranberri dispone desde la práctica artística como registro es por lo tanto ante los dispositivos de representación, incluyendo el aparato normativo y normalizador de la exposición y sus protocolos. El funcionamiento del dispositivo ha de ser únicamente operativo, no ideológico o simbólico, reduciéndolo a su función mecánica para que el Sentido se ausente en su corte, en su no-función.

Aranberri no pretende presentar en un formato de exposición todo el significado (inasible) ni su negatividad, indica una neutralización de todos los factores positivistas del registro histórico y cultural, y de la negatividad simbólica de la forma autónoma.

---

<sup>328</sup> Agirre, Peio. Op. Cit.



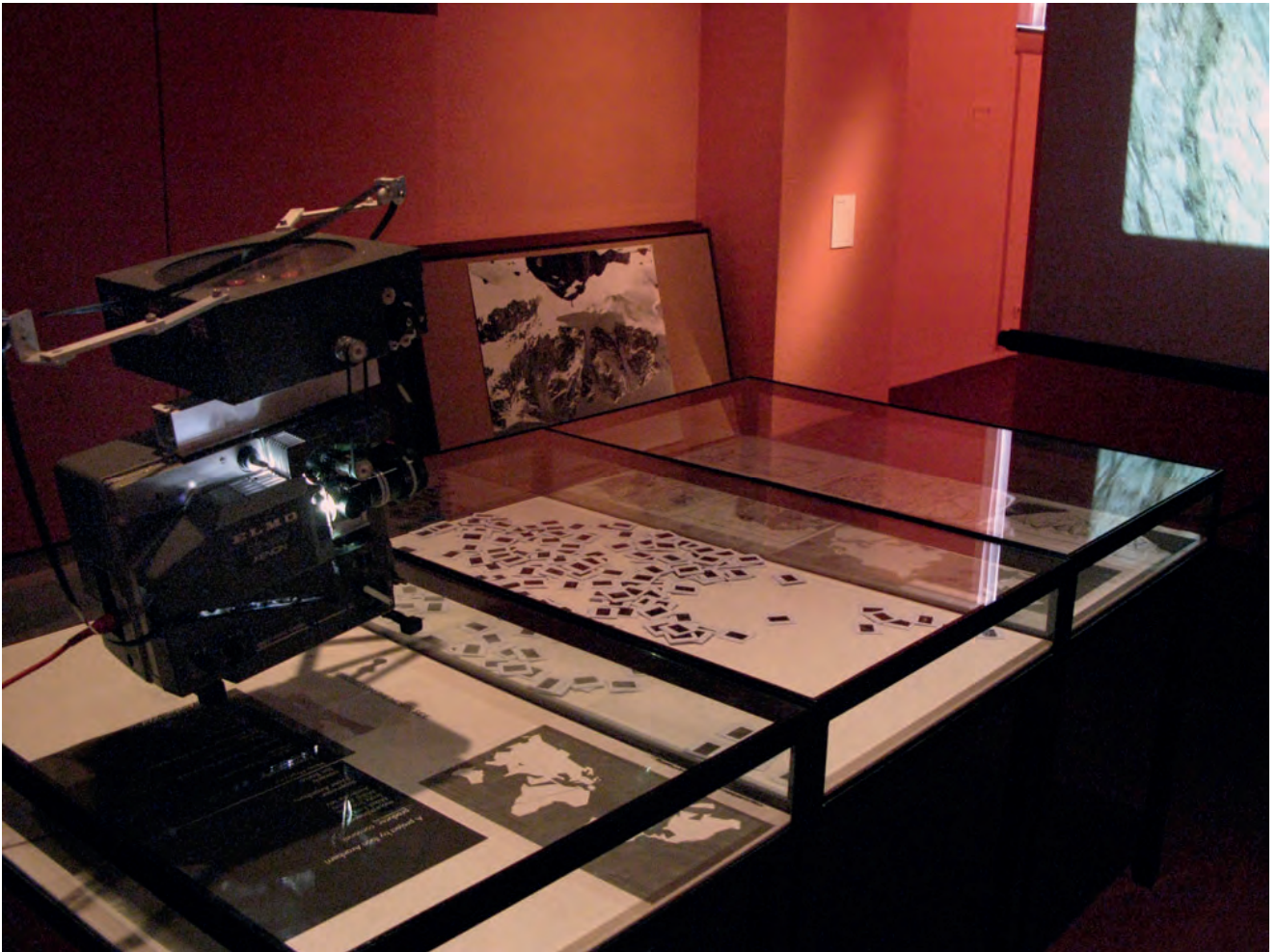
Ibon Aranberri. Exercises on the North Side. (2007-en curso). Producción: Fundación Consonni, Arteleku, Documenta12

Este distanciamiento artístico ante la discontinuidad configurativa del index tiene que ver con el comportamiento de onda (extensión) del campo expandido de lo escultórico y la fragmentación de la información por la hiperconectividad contemporánea, refleja la saturación concéntrica en un superficie líquida, en la que podríamos ver la analogía con el dispositivo del hiperespacio, la Red.

Por otra parte, no queriendo determinar la función y la no-función de aquel dispositivo de información y sus *displays* como forma de lo proyectual o formato, que a través de lo inconcluso se constituya como formalización artística, Aranberri observa a su vez, el comportamiento dual de partícula, el objeto artístico como tal, y su función y no-función.

La mayor parte de los proyectos artísticos de Aranberri quedan abiertos o inconclusos, algunos con potencial desarrollo posterior, como el proyecto elaborado con la Fundación Consonni que consistía en producir un evento de fuegos artificiales sobre la central nuclear de Lemóniz (Luz sobre Lemóniz), cuya imposible realización efectiva debido a incompatibilidades institucionales (las circunstancias sociopolíticas y la complejidad que el proyecto entrañaba para la entidad propietaria de la central nuclear, la empresa Iberdrola, impidieron temporalmente su realización), exhibiéndose entre otras sedes en la 3ª Bienal de Berlín (2004), donde se presentaba como proyecto documental en vídeo de la investigación realizada, es decir, como *anteproyecto*. O el proyecto también originado con





Consonni, *Exercises on the North Side*, cuyo propósito original era generar una avalancha en el Himalaya y registrarla según los medios y formatos característicos de la tradición documental alpinista, y cuya no finalización fue presentada en la documenta XII de 2007 como proyecto de investigación tridimensional en formatos y soportes documentales.

Este carácter inconcluso del proyecto y la interpretación sesgada que desde lo indefinido o la no-función pudiera extraerse para tergiversar la práctica artística y su aparente compromiso social o cultural de producir significado, condujo a Aranberri al objetivo anacronista de cerrar la cueva, en el proyecto (Ir. T. n° 513) Zuola, de delimitar una forma fija y definida, cuya inversión de significado y referentes hemos analizado previamente, presentando esa condición de partícula, de agujero negro que cerrando el objeto artístico y su reflexividad, tachando y borrando mediante la estructura de superficie opaca, como gesto-signo formal, toda la información sedimentada, permite en otra instancia al objeto nuevos movimientos de discontinuidad dentro del proyecto artístico principal en Aranberri, reformulándose de nuevo en una realidad distinta que retomando la inversión de la discontinuidad configurativa y simbólica se extiende en los formatos de exposición y se interroga otra vez como edición, dispositivo-display, sin conclusión.

Una circularidad entre la función de particular-objeto y la no-función de onda proyectual (lo universal y lo particular) que revisaremos en el siguiente capítulo de la discontinuidad en la representación.

La inversión de la discontinuidad simbólica del objeto artístico realizada en –(Ir. T. nº 513) Zuola–, como superficie neutralizada en su copresencia ante lo óptico, o la naturalización del objeto arte, indica al objeto como realidad limitada, forma estática (cuyos significados culturales quedan aplazados), con posibilidad de nuevo movimiento en un proyecto artístico que lo redefina, pero observando tanto la naturaleza del objeto primigenio como la naturaleza del proyecto.

En la instalación documental de *Exercises on the North Side* presentada en 2007 en Documenta 12, Aranberri invierte en primer lugar el orden habitual y la taxonomía del archivo registral que siguen las exhibiciones documentales, incluyendo en este caso a la Documenta como gran instalación contemporánea del registro estético. Una revisión de esta práctica estética normativizada, que ha de definir a los objetos artísticos que presenta dentro de su propio proyecto conceptual y organismo sociológico e histórico, acotarlos en un espacio de representación e identificarlos según nacionalidad, tendencia, disciplina e intertextualidad dentro del discurso fundamentador, e instruir con su lectura en el sistema cultural una nueva construcción del significado que sostenga la nueva producción simbólica, y que a través de su fragmentariedad reproduzca el aplazamiento infinito del Sentido.

En el documental tridimensional de Aranberri se presenta un almacenamiento de objetos visuales, algunos invertidos físicamente en su posición convencional de lectura, una evidencia de la discontinuidad configurativa 1 que altera la posible composición narrativa, junto a elementos estructurales: paneles de madera, bastidores y soportes que se dejan suspendidos, un reflejo de la provisionalidad del proyecto aún no escenificado, un corte a la continuidad de los significantes y significados que en la separación organizativa de los displays (vitrinas, pantalla, bancos de madera, mesas) y en la fragmentación de los dispositivos visuales (proyección de film 16 mm, diapositivas dispuestas sin ordenación, fotografías con marco clásico apiladas en una esquina sobre el suelo), impide las conclusiones. Una obra que trata, desde su misma no-función, la función privilegiada e institucionalizada del signo-significado. Esta inversión aparentemente formal, podría leerse de acuerdo a la tradición reciente de inversión de las imágenes<sup>329</sup> y elementos de configuración espacial

---

<sup>329</sup> Desde el *art brut* del neo-expresionismo de Georg Baselitz y su inversión post-figurativa de la lectura retratística del pictorialismo con cuerpos pintados directamente del revés –(El bosque sobre la cabeza– *Der Wald auf dem Kopf*, 1969. Aunque la exposición en 1961 en el MOMA de NY del cuadro *Le Bauteau* (1953) de Henri Matisse, colocado por error al revés durante 47 días se considere en la historia del arte como el principal precursor de este gesto). A la vídeo-performance de Bruce Nauman *Lip Sync* (1969) filmada con la cámara montada al revés, encuadrando exclusivamente la boca y el cuello del artista en primerísimo plano, reptiendo, las palabras "lip sync" mientras los planos de sonido e imagen se encuentran desincronizados e inconexos. Los films en 35 mm transferidos a vídeo de Mark Lewis en los que se invierte directamente el plano visual o se gira paulatinamente 360° mediante movimiento de cámara una escena cotidiana (Mark Lewis, *Harper Road* 2003 [http://www.marklewisstudio.com/films2/Harper\\_Road.htm](http://www.marklewisstudio.com/films2/Harper_Road.htm)–. O las proformas escultóricas de Sergio Prego como en la estructura creada para la pieza *ANTI-after T.B.* (2004), inspirada en la serie de coreografías *Walking on the Wall* (*Caminando sobre la pared*), realizadas durante la década de los 70 por Trisha Brown –cuyas iniciales dan título a la instalación. En aquellas piezas los bailarines se movían, literalmente, por las paredes, retando el orden de la gravedad e incorporando un modelo distinto de movimiento y visión. Prego instala un estructura-pasarela en el espacio expositivo que permite a actores voluntarios recorrer con un arnés de sujeción a la estructura

como una negación del signo que cuestiona la posición del espectador, como enlace en la construcción del gran relato, como agente que formaliza la instrucción cultural y el intercambio simbólico. Pero va más allá de señalar esa manifiesta discontinuidad configurativa, introduce la discontinuidad general del proyecto artístico, no acatable en el dispositivo de la exposición, no definido por la discontinuidad configurativa 2 en cuanto a las estrategias del artista, que separa la visibilidad y lectura del objeto arte, en un capítulo temporal concreto, del tiempo no preestablecido –abierto fuera del marco de presentación a una temporalidad posible, indefinida–. En esta secuencia concreta de exposición el espectador asiste a un episodio afuncional cuya experiencia real no es representable. Lo provisional del emplazamiento del proyecto coincide con el formato de programación de las exposiciones temporales y las grandes manifestaciones culturales, el *paisaje de eventos* que evoca Paul Virilio con su “aceleración de la realidad del tiempo”<sup>330</sup>. La discontinuidad principal que introduce Aranberri es por tanto la de la práctica de la experiencia estética como realidad no acelerable, sino solamente atendida en la vida natural del proyecto, en este caso la reconfiguración sucesiva de la documentalidad, del registro, de la objetualización formal e informal del arte, de la investigación artística y de la transformación del orden de configuración simbólico fuera de los mecanismos de implementación y emplazamiento ontológicos. La vida del proyecto transcurre en la realidad óptica, situado en su discontinuidad artística con lo natural.

Partiendo de una revisión crítica al concepto de *Gesamtkunstwerk* – u obra de arte total – según cual la vida del autor es arte o *arte = vida* a la manera beuysiana, en *–Exercises on the North Side–* Aranberri se interesa por la monumentalidad de la montaña, tanto como objeto simbólico del romanticismo y del discurso ideológico-heroico en el género documental de escalada, que representan la exaltación e identificación nacionalista y la superioridad de raza –cuyos principales referentes indica Peio Agirre en su análisis del proyecto: “Los filmes de Arnoldo Fanck *The Holy Mountain* (1926) y *Storm Over Mont Blanc* (1930) constituyen paradigmas radicales a la hora de integrar esta irracionalidad. Mezclando el imaginario del cine expresionista alemán con la exaltación romántica, estos ‘poemas de naturaleza’ subliman el paisaje en los valores del nacionalsocialismo.–<sup>331</sup>. Como por su condición de límite natural:

---

el suelo, las paredes y techo, filmando en video el desplazamiento horizontal y vertical y la inversión espacial <http://www.youtube.com/watch?v=TY3LK6pgDPY> . O en una acción posterior para el Museo MARCO de Vigo donde editó en plano invertido el video registrado en el recorrido espacial por la estructura Módulos (2008), que suspendida del techo del espacio expositivo permitía recorrer el lugar alterando la perspectiva tradicional. Siguiendo estos ejemplos analizaremos la secuencia filmada con plano invertido por Manu Uranga dentro del video *–Artists Working: Discontinuity Barinatxe–*.

<sup>330</sup> Virilio, Paul. *A Landscape of Events*. The MIT Press. Massachusetts Institute of Technology. London. 2000. Un paisaje d'événements. Editions Galilée, Paris 1996.

<sup>331</sup> Agirre, Peio. –Ibon Aranberri. Huellas–, Texto publicado en el nº14 de *Afterall Journal*, 2006 co-editora. Universidad Internacional de Andalucía, programa UNIA artepensamiento. [http://ayp.unia.es/dmddocuments/afterall\\_14\\_peioagui.pdf](http://ayp.unia.es/dmddocuments/afterall_14_peioagui.pdf)

“ Uno de los rasgos centrales en la obra de Aranberri estaría en la apreciación del paisaje en tanto que representación de una percepción exterior, neutralizada de antemano. La montaña vendría aquí a convertirse en un acelerador de experiencias donde una pulsión de revolución aún no ha sido domesticada por una mirada de urbanidad. Sólo en la catarsis de la catástrofe que se da en la montaña se origina una suspensión temporal del orden preestablecido y una vuelta al equilibrio. Existen dos tipos de relatos de género alpino: aquel de la consecución del objetivo último, y ese otro del fracaso y el accidente como argumento a falta de un final feliz, cuando la montaña se despierta bruscamente para defenderse del intrusismo, como un dragón furioso, y que a menudo toma cuerpo en el fenómeno de una avalancha. (...) En este contexto, es interesante considerar los intentos por escalar el Everest, no sólo por expediciones nacionales llevadas a cabo por los estados-nación sino por grupos con una definición local y regional concreta, entre ellas una expedición vasca. A una incursión fallida en 1974 (llamada Tximist por el sponsor, una conocida marca de pilas), le siguió otro intento en 1980, logrando finalmente el objetivo. La expedición se enmarcaba en la carrera internacional por colocar la bandera nacional. Un sueño hecho realidad. En la coyuntura socio-política del periodo se remarcaba la unión entre montañismo y política.” <sup>332</sup>

Estos argumentos iniciales sirvieron a Aranberri para plantear a la Fundación Consonó la producción de su proyecto de crear y filmar una avalancha (deconstrucción natural) en el Himalaya, documentando todo el proceso de entrenamiento y escalada de un grupo de alpinistas vascos, integrado por él con expertos y colaboradores artísticos. Dadas las dificultades técnicas de producir tal objetivo, el proyecto se basó en la investigación de archivo y de la cinematografía documental de montaña y su significación como un género con lenguaje propio, así como en el trabajo experimental de campo llevado a cabo en Vignemale (Pirineo Francés), donde Aranberri entrenó a los cámaras y equipo técnico <sup>333</sup> que iban a realizar la expedición para filmar la ascensión, el entorno natural y los acontecimientos, siguiendo el patrón fílmico de los antiguos documentales de montaña.

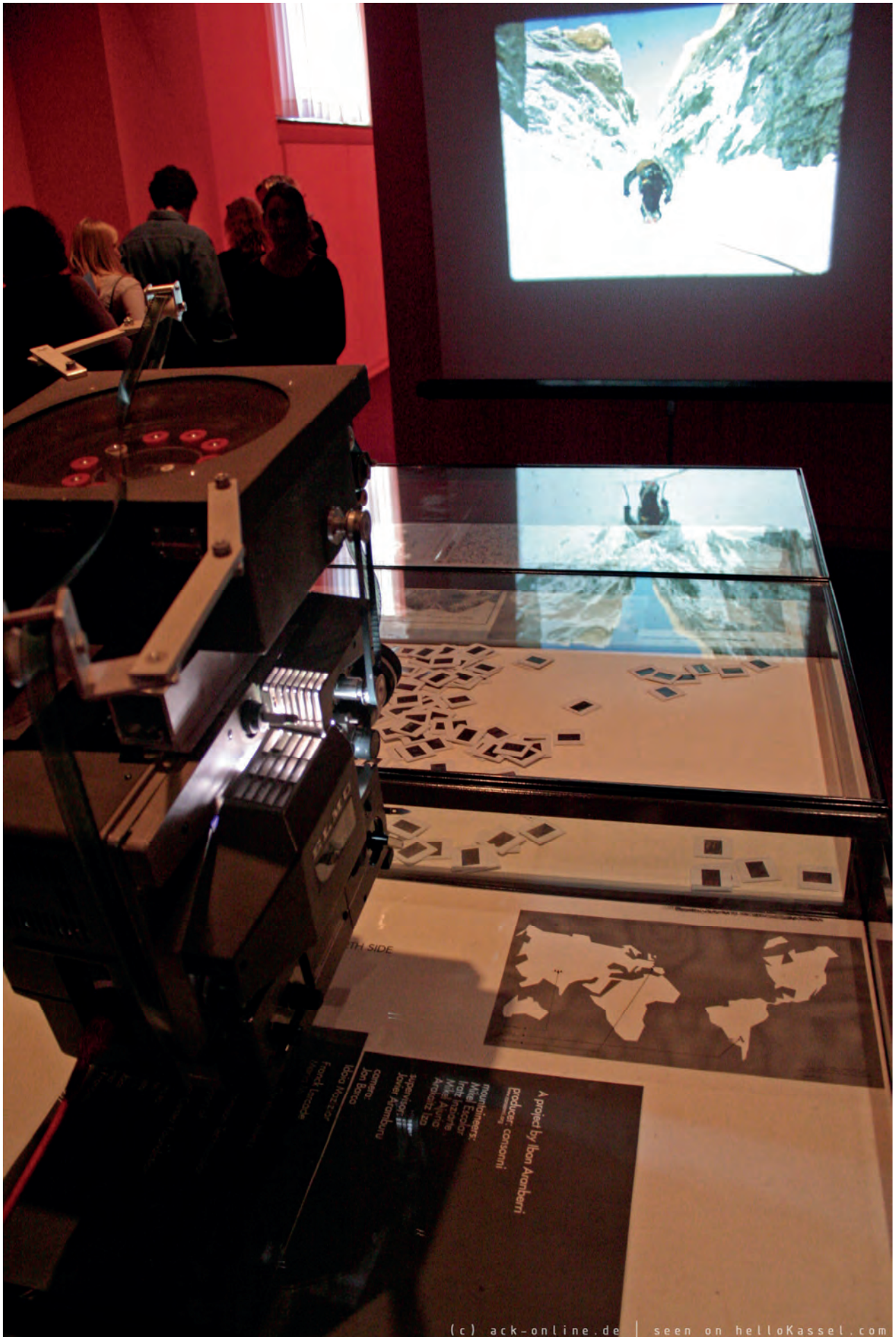
La filmación realizada en 16 mm, reproduce el canon del registro cartográfico común en los filmes rodados desde 1953 (Edmund Hillary y el sherpa Tenzing Norgay alcanzan la cima del Everest) hasta 1980 (Martín Zabaleta, primer alpinista del estado en coronar la cima), integrando material de archivo con filmación propia de los ascensos y planos secuenciales de 360° sobre el perfil geográfico de las cotas y cumbres montañosas (ver enlace a vídeo): <http://studiobanana.tv/2010/06/19/exercises-on-the-north-side-ibon-aranberri/>

El acto simbólico de sublimación humana mediante la conquista de la naturaleza y el empoderamiento de las formas de representación, la iconología, los mitos e identificación, son retomados por Aranberri para reclasificar el sentido de aspiración utópica.

---

<sup>332</sup> Agirre, Peio. Op.Cit.

<sup>333</sup> Equipo técnico del proyecto Exercises on the North Side: Director de fotografía Jon Barco, cámara Idoia Mazizior, Xabier Aranburu. Escaladores Arkaitz Iza, Mikel Ajuria, Mikel Escolar e Iraitz Inziarte.



(c) ack-online.de | seen on helloKassel.com

El motivo principal de un escalador es improductivo <sup>334</sup>, un ejercicio de encuentro en el límite de lo humano con lo accesible, con lo decidible. El sentido de la aspiración artística es conformar su utopía con lo Real y es ahí donde Aranberri sitúa al proyecto fuera de su productividad y de la temporalidad fragmentaria de sus artículos. El planteamiento radical consiste en seguir la discontinuidad natural, restablecer el factor intuitivo y progresar con él en un proceso dual de investigación artística y práctica estética. La intuición comparada con la información y sus documentos, el conocimiento material e inmaterial. La experiencia crítica vertida en la experimentación física y sensible, desplegando el orden del discurso y sus formateados fuera de los emplazamientos de clasificación, normalización y continuidad suspensiva del significado.

La *no-función* del proyecto se materializa aparte de lo empírico, generando un corte discontinuo en la producción simbólica (una inversión de las discontinuidades configurativas y de la autonomía de lo simbólico), de modo que el proyecto artístico sea a su vez indecidible en su encuentro copresencial con lo Real. Aranberri une la investigación artística de lo ontológico y de lo óptico, cerrando en un corte la suspensión o aplazamiento infinito de lo primero, su practicabilidad y función simbólica, para denotar que sólo en su relación y coparticipación con la Naturaleza –y los cortes Sin-sentido que ésta copresente al objeto que se le aproxime–, los objetos artísticos y el proyecto que los contiene alcanzan la posibilidad real del Sentido abierto.

El proyecto artístico de Aranberri no se justifica, no requiere de definición significativa en cuanto a su sentido operativo. Parte del ‘*continuo*’ de la Historia para investigar su discontinuidad y su negatividad simbólica, transfiriendo sus argumentos a la naturaleza como entidad principal de contraste y experimentación real.

El objeto artístico es una conformación cuya propia negatividad requiere neutralización para poder establecerse en copresencia ante un estado óptico que supere los condicionantes de la ontología. El movimiento de tal objeto en un medio natural no mediatizado comporta al proyecto, que sobrepasa la autonomía eminentemente simbólica del objeto arte y la soberanía crítica del hecho artístico para

---

<sup>334</sup> “In his memoirs Messner recalled that when he was young and used to climb the Tirol mountains, the farmers and shepherds who inhabited these heights looked on him as a madman. Why would anybody want to climb such peaks? What was the purpose? Why would he put his life at risk for something so unproductive? (...) The origins of modern mountain climbing have been described as a reflection of the urban, universal, bourgeois character. The landscape in itself, as an unquestionable reality, as drama, always represented the construction of an exterior, civic gaze, the viewpoint projected by a social and ideological construct. The roots of the heroic pioneers of mountain climbing (from Edmund Hillary to Prince Luigi Amedeo of Savoy, Duke of the Abruzzi) only go to prove that even mountains are the site of class issues, where the failure of a bourgeois revolution, and the birth instead of industrial capitalism, remind us that mountain climbing was not, is not, by any means an escape from the unsupportable conditions of western industrial and post-industrial society but an extension of the drive to conquer.”

Agirre, Peio. –Into Thin Air: a brief overview about the representation of mountains.– Publicado en el Blog: Crítica y metacomentario (2010). [http://peioaguirre.blogspot.com.es/2010\\_01\\_01\\_archive.html](http://peioaguirre.blogspot.com.es/2010_01_01_archive.html)

lograr una independencia funcional respecto al discurso, al posicionamiento crítico con retorno a lo ontológico y al orden del significado y la misma funcionalidad en sí.

La investigación artística rearticula todo lo anterior para experimentar neutralmente un proyecto en simetría con la no-causalidad de la naturaleza. La insistencia en que este proyecto supere los capítulos descriptivos e inscriptores radica en la necesidad de observar una posibilidad estricta de función únicamente mecánica, un proceso herramental que no instrumentalice al proyecto y lo permita trabajar y desarrollarse atendiendo su naturaleza técnica, de modo que en la relación de copresencia con lo óptico aparezcan en primer lugar aquellos efectos indecibles, no condicionados por la cultura o lo simbólico, ver el tipo de inferencia que pueda producirse en una interacción natural con aquello Otro que fuera del Sentido aún produce enigmas, una forma de asistir a lo desconocido sin pre-condiciones, para ir evidentemente mucho más allá de la mera relación física y técnica, advirtiendo qué posibilidades de conocimiento y experiencialidad se producen desde ahí en el Sentido.

Retomar el Sentido una vez se haya confirmado que su corte previo ha sido efectivamente neutral (ni negativo simbólicamente ni positivo empíricamente) y análogo al Sin-sentido exterior; para comprender entonces qué transformaciones son susceptibles de producirse en las intensidades del Sentido que estuvieran suspendidas, analizar nuevamente el Sentido y toda su configuración discontinua y proceder con él mediante una ontología transformada. La base de experimentación del proyecto para la transformación ontológica del Sentido es lo Sin-sentido.

Esa coordinación requiere el principio de no-subjetividad, no afectación al campo de investigación, procurar que la observación no altere al objeto observado, y para ello el proyecto ha de escindirse temporalmente, discontinuamente, de la ontología y del símbolo.

Es por ello que el proyecto artístico de discontinuidad con lo óptico requiere al proyecto sin interpretación, sin objetivo condicional, sin definición y significado ideológico.

El proyecto artístico es discontinuidad, y su forma de práctica ha de ser paradójica en coherencia a su misma lógica, afuncional desde el Sentido, atemporal e incausal, para regresar a él comprendiendo cómo opera desde sus inherentes cortes de no-sentido con lo Sin-sentido.



Hamish Fulton. Little Big Horn Battlefield, Montana, Summer 1969.

#### **8.4 Hamish Fulton. El movimiento en la Naturaleza. Cristoph Menke. Fuerza y capacidad.**

La discontinuidad entre acto y producción, en el proyecto artístico de contacto al Sin-sentido.

*“ After a monumental journey walking 1,022 miles from John O’Groats to Lands End Fulton made walking the sole subject of his art claiming to then make “only art resulting from the experience of individual walks”. He believes that each walk has a life of its own, and this cannot be rendered into a physical artwork; as the artist says “an artwork may be purchased but a walk cannot be sold. ”* <sup>335</sup>

Del mismo modo que el –impulso– de escalada es ‘improductivo’, caminar es una manifestación, bien individual o plural, cuya reivindicación, más allá de plantear la separación humana de la Naturaleza en nuestra época, ejerce el acto del proyecto artístico por sí mismo.

*“¿Por qué caminar? Caminar es la respuesta”. para mí, que caminar no es una teoría, caminar no es un material artístico; la caminata es una experiencia, es una forma artística de pleno derecho.”* <sup>336</sup>

---

<sup>335</sup> <http://www.hamish-fulton.com/>

<sup>336</sup> <http://www.hamish-fulton.com/>



La distinción entre la materialización artística y el arte inmaterial, conceptual o informacional, requiere puntualizar el acto de experiencia como forma artística respecto al factor de producción objetual del objeto artístico, o bien respecto a la producción simbólica o discursiva de otras prácticas artísticas y estéticas.

Fulton señala al camino como *no-lugar*, una naturaleza ajena a la mirada significativa del hombre. Su acto artístico, sin objeto de producción, es el que inicia, realiza y experimenta un sentido fáctico – sobre coordenadas simbólicas y ontológicas–, con lo óptico. Como expresa el autor: "*Facts for the walker, fictions for the viewer.*"<sup>337</sup>, separando claramente el ejercicio de realización y experiencia de la lectura programática o de la interpretabilidad discontinua del significado, dado que en su acto de caminar no hay signo. (Queremos distinguir la selección conceptual de Fulton de un camino respecto a otro, basada en su investigación artística sobre la historia del espacio geográfico en que realiza su acción, así como su participación simbólica como autor en homenajes artísticos. Dejando al margen la discontinuidad configurativa de su proyecto una vez transferido a formatos objetuales o conceptuales de exposición –discontinuidad configurativa 1: de la composición en negativo de una experiencia irreproducible / discontinuidad configurativa 2: entre la estrategia del autor en su principio activo, germinal y completo en su experiencia; con su función de autor y emisor de significado–.

Centrándonos en esta investigación en el valor fáctico de la situación que articula, respecto a esa misma diferencia que Fulton señala como *ficción*, construida por el a posteriori ontológico que lee e interpreta su acto de proyecto intrínseco). Las obras de representación en galería o museo de Fulton podrían considerarse el registro artístico documental de una acción inasible, un episodio diferente que parte del referente intencional, pero cuya referencialidad es eminentemente representativa, simbólica y objetual. Conviene entonces apuntar que en el análisis que establecemos en esta investigación sobre el proyecto artístico contemporáneo y su discontinuidad artística con lo Sin-sentido, el objeto arte es en sí fundamento ontológico y partícipe en la estructura de Sentido que hemos de averiguar en cuanto a sus discontinuidades configurativas y en cuanto a su movimiento en el proyecto, regresando nuevamente al objeto y al Sentido –como indicábamos en el apartado anterior–, toda vez hayamos averiguado los cortes no-sentido que a través de cada discontinuidad observemos en los objetos, y el modo en que estos cortes posibiliten al objeto, dentro de su proyecto, copresentarse a lo Sin-sentido. Es decir, el objeto artístico es imprescindible en la práctica estética del proyecto artístico contemporáneo con lo Sin-sentido, la cuestión reside en la distinción entre el grado de neutralidad posible en los objetos que intervengan en el proyecto y en la sucesiva neutralidad del proyecto en su conjunto, para no inferir una ficción en grados de simbolicidad o significado al trabajo de campo con lo óptico de modo que precondicionen el proyecto principal de copresencia.

---

<sup>337</sup> <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jan/29/hamish-fulton-walk-turner-margate-review>

El caminar como no-teoría, no legible como acto simbólico ni como instrumento de significado, praxis inmanente y proyecto de pleno derecho; implica en primer lugar el desplazamiento de lo ontológico para la realización del movimiento óptico en la realidad natural. El trabajo de Fulton retiene la paradoja común a todo actor humano en el momento de su inmersión en lo natural, nuestras lentes culturales y el proceso simbólico del Sentido en nuestra experiencia sensible. Los ojos culturales, que operan constantemente desde la mirada-significado ante cualquier entidad, nuestro dispositivo natural de interpretación y nuestra distancia óptica, el paralaje que producimos entre el objeto y el fenómeno de su observación con nuestro sistema receptor y de procesamiento. Vemos los signos construidos en el inconsciente y los procesamos conscientemente en cada acto de ver. El acto de implicación física con el paisaje (“a direct physical engagement with landscape”<sup>338</sup>) conlleva la incorporación de nuestra memoria y registro cultural, así como la matriz simbólica e intencional de nuestro acto emocional. Lo instintivo y lo cognitivo se proyectan simultáneamente en nuestra relación empática con el medio, produciendo una *Gestalt* signo-forma de cada esencia observable.

El gesto de Fulton vendría entonces a consistir en la separación del sujeto (ontológico) y el medio (the separation of subject and medium<sup>339</sup>), la discontinuidad principal entre naturaleza y pensamiento, pero atendiendo a nuestra realidad consciente e inconsciente, de lo que se trataría en definitiva es en el modo de articular la inferencia ontológica en nuestra relación con lo óptico, o como indica Žižek observar el proyecto posible de transformación –con– el mundo, para que los ‘reflejos’ proyectados mentalmente puedan ser autotransformables desde una nueva relación proyectual:

“ Nuestra mente no sólo refleja el mundo. Es parte del intercambio transformador con el mundo, ‘refleja’ sus posibilidades de transformación, ve el mundo a través de posibles ‘proyectos’ y esta transformación es también una autotransformación.”<sup>340</sup>

En este aspecto el movimiento que realiza Fulton como proyecto de Sentido con lo exterior, radica en el ejercicio efectivo de esa exterioridad, en su ‘hacer’ mediante el mismo proceso de desplazamiento del Sentido:

“ Aunque la etimología de la palabra 'sentido' no sea clara, esta palabra constantemente se asocia a una familia semántica en la que primero se encuentran, en irlandés, en gótico o en alto alemán, los valores del movimiento, del desplazamiento orientado, del -daje, del 'tender hacia'. Significa ante todo, según un etimólogo alemán, 'el proceso de desplazarse-hacia-alguna-cosa' ”<sup>341</sup>

---

<sup>338</sup> Fulton, Hamish: Walking journey  
<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/hamish-fulton-walking-journey>

<sup>339</sup> Fulton, Hamish. Walking artist : the separation of subject and medium / texts by Hamish Fulton- Edinburgh : Morning Star ; St. Andrews : Crawford Arts Centre, 1999.

<sup>340</sup> Žižek, Slavoj. *Visión de Paralaje*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2006. P. 262.

<sup>341</sup> Nancy, Jean-Luc. *El Sentido del mundo. Le sens du monde*, Paris, Editions Galilée, 1993.

Tal y como señala Jean-Luc Nancy, esa exterioridad es por sí misma existente y en su efecto se dispone el desplazamiento del Sentido sobre la totalidad de espacio de sentido de la existencia, al que el hombre no llega en su relación de sujeto a objeto o de sujeto al medio, sino haciendo efectiva esa exterioridad por medio de su movimiento, atravesar realmente con el Sentido (neutralizado, cortado) el campo óptico de la existencia:

“ el mundo fuera del hombre bestias, plantas y piedras, océanos, atmósferas, espacios y cuerpos siderales- es mucho más que el correlato fenomenal de un poner a disposición, de un tomar en cuenta o bajo cuidado por parte del hombre: el mundo fuera del hombre es la exterioridad efectiva sin la cual la disposición misma del sentido, o en el sentido, no tendría... sentido. Se podría decir que él -el mundo fuera del hombre- es la exterioridad efectiva *del hombre mismo*, si la fórmula debiera ser comprendida sin restituir, desde el hombre al mundo, una relación de sujeto a objeto. Pues de esto es de lo que se trata: de comprender el mundo no en cuanto el objeto o en tanto el campo de acción del hombre, sino como la totalidad de espacio de sentido de la existencia, totalidad ella misma *existente*. ”<sup>342</sup>

Esta existencia efectiva del hombre mismo con su desplazamiento de Sentido sobre la exterioridad de lo Sin-sentido, requiere del hombre un ejercicio de acceso a la brecha, al corte que produce en primer lugar la apariencia o el signo de aquello oculto por medio del Sentido en la realidad, proyectar una conciencia bruta entre lo Real y su apariencia:

« Lo que explota con la “conciencia bruta” es una cierta brecha que se vuelve evidente en la agnesia: en ella, el sujeto percibe psicológicamente todas las formas, colores, etc. , pero no “ve” nada, es decir que no es capaz de reconocer en sus percepciones objetos conocidos. A nivel de lo Real, sus mecanismos perceptivos funcionan normalmente, pero no logra subjetivar su conexión perceptiva, -paradójicamente, su percepción (en realidad sus sensaciones) sigue siendo objetiva-. Podríamos entonces postular una discontinuidad radical entre sensaciones “objetivas” y percepciones “subjetivas”: existe una brecha ontológica que las separa, es decir, las sensaciones no son elementos básicos a partir de los cuales se componen las percepciones de los objetos. »<sup>343</sup> (...)

la brecha entre apariencia y realidad significa que la realidad misma (que nos está dada inmediatamente “allí afuera”) aparece como una expresión de una esencia interior, que ya no podemos seguir tomando a la realidad por su “cara”, que sospechamos que hay en la realidad “más de lo que se ve”, es decir, que una esencia *aparece* para subsistir en alguna parte dentro de la realidad, como su núcleo oculto. Este cambio dialéctico es crucial para el significado de la apariencia: primero, la realidad inmediata queda reducida a una “mera apariencia” de una esencia interior; luego, esta misma esencia es postulada como algo que *aparece* en la realidad como un espectro de su núcleo oculto.

<sup>342</sup> Nancy, Jean-Luc. Op. Cit. P. 51

<sup>343</sup> Žižek, Slavoj. Op. Cit. P. 289

Y habría que llevar esta lógica hasta sus últimas consecuencias: el verdadero problema no es cómo llegar a lo Real cuando estamos restringidos al juego de la (incoherente) multitud de apariencias, sino, más radicalmente, el problema propiamente hegeliano: *¿cómo emerge la apariencia del juego de lo Real?* La tesis de que lo Real es apenas el corte, la brecha de incoherencia, entre dos apariencias debe entonces ser completada por su opuesta: la apariencia es el corte, la brecha, entre dos Reales o , más precisamente, *algo que emerge en la brecha que separa a lo Real de sí mismo*. Recordemos el estatus de la espontaneidad kantiana: a nivel fenoménico, somos un mecanismo, una parte de la cadena de causas y efectos: a nivel nouménico, volvemos a ser marionetas, mecanismos sin vida; el único lugar de libertad es, por lo tanto, la brecha entre estos dos niveles en los que emerge la apariencia como tal.” <sup>344</sup>

En ese corte entre la realidad subjetiva y lo Real objetivo, podemos llegar a una conciencia bruta sobre la apariencia por medio del facto de la Fuerza, no efecto productivo de la capacidad objetiva del Ser humano, sino la aplicación de una fuerza presubjetiva, no dirigida por el sujeto (efectivamente entran en juego la intuición y la pulsión, pero para anteponer un desequilibrio natural a ese Todo continuo imposible, para acceder a la discontinuidad del aplazamiento infinito del Sentido y a sus cortes como veremos a continuación en Žižek). Fulton señala entonces al no-signo (prelingüístico, de exterioridad al lenguaje) que intuye en su acto sobre la apariencia, vinculando la fuerza presubjetiva del acto de pulsión con la fuerza de lo desconocido y Sin-sentido en la naturaleza:

“ P.- En sus obras hay una fuerte componente lingüística –textos, mapas, etc.–. Cuando camina, ¿se siente en contacto directo con la naturaleza, o piensa que el lenguaje se interpone entre usted y ella?

R.- El lenguaje se interpone, claramente. La gente cree que, cuando camina por la naturaleza, está sola, pero no lo está, está en compañía de los pájaros, de los reptiles... Cuando construimos una ciudad, lo diseñamos todo, pero cuando penetramos en la naturaleza, nos damos cuenta de que hay una fuerza que desconocemos, que no nos es familiar.” <sup>345</sup>

Esta fuerza desconocida de lo Sin-sentido, con la cual no podemos relacionarnos a través del lenguaje que le otorga una apariencia transcribiéndola a signo, sólo es accesible –en tacto copresencial– a través de la *suprasubjetividad* que desde la fuerza presubjetiva humana podemos aplicar en el corte o suspensión del Sentido. Una atención estética a lo Sin-sentido mediante el tránsito, camino, despliegue y desplazamiento entre fuerza (instinto, pulsión, infinalidad) y capacidad (producción como realización de la efectividad exterior, no praxis social):

---

<sup>344</sup> Žižek, Slavoj. Op. Cit. P. 155

<sup>345</sup> Fulton, Hamish. – Caminatas / Walks– Entrevista de Mariano de Santa Ana publicada en LAPIZ Revista Internacional de Arte n° 213 , mayo 2005.

“ Fuerza: Un concepto fundamental de la antropología estética interpreta la estética moderna como una teoría de la «fuerza». Para ello, demuestra que la filosofía moderna arranca de la estética por partida doble, de dos formas diferentes e incluso opuestas: en cuanto estética del sujeto y de sus «capacidades», y en cuanto experiencia y teoría de la fuerza, que concibe la estética como un juego de la imaginación. La fuerza distingue la naturaleza estética del ser humano respecto del elemento cultural de las prácticas adquiridas socialmente. «Fuerza» es el concepto de una diferencia -diferencia entre naturaleza y cultura, entre humanidad y subjetividad, entre juego y práctica-, diferencia que posibilita la libertad. «La última palabra de la estética es la libertad humana.»<sup>346</sup>

La fuerza que define Christoph Menke, actúa precisamente en la discontinuidad que se produce entre la pulsión misma y la capacidad de realización, esa temporalidad improductiva (a nivel de producto social y de significado) que corresponde al proyecto artístico, cuyo acto de corte entre pulsión y producción encuentra Fulton en su propio tránsito caminante:

“El arte es más bien el tránsito entre capacidad y fuerza, entre fuerza y capacidad. El arte consiste en la divergencia entre fuerza y capacidad. El arte consiste en un poder paradójico: poder, no poder; ser capaz, ser incapaz. El arte no es ni siquiera solo la razón (Vernunft) de las capacidades, ni el mero juego de la fuerza. El arte es el instante y el lugar del retorno desde la capacidad a la fuerza, del surgimiento de la capacidad desde la fuerza.”<sup>347</sup>

---

<sup>346</sup> “ 5. ¿Qué es la fuerza? La fuerza es el concepto estético opuesto a la capacidad («poiética»). «Fuerza» y «capacidad» son los nombres de dos formas contrapuestas de entender la actividad artística. Una actividad es la realización de un principio. La fuerza y la capacidad son dos formas opuestas de entender el principio y la realización de este. Tener capacidad significa ser un sujeto; ser sujeto significa poder hacer algo. Lo que puede el sujeto es lograr algo, llevar a cabo alguna meta. Tener capacidad o ser un sujeto quiere decir poder lograr que una acción tenga éxito mediante la práctica y el aprendizaje. Poder lograr una acción quiere decir, a su vez, poder repetir una forma general en una situación nueva y particular. La capacidad implica repetir la forma general, que es la forma de una praxis social. Entender la actividad artística como ejercicio de una capacidad significa, por tanto, entender esa actividad como una acción en la cual un sujeto realiza la forma general, reflejo de una praxis social; significa entender el arte como praxis social y el sujeto como participante en ella. Las fuerzas, como las capacidades, son principios que se hacen realidad en las actividades. Pero las fuerzas son la otra cara de la capacidad:

- Mientras que las capacidades se adquieren mediante la práctica social, los seres humanos ya disponen de fuerzas antes de ser adiestrados como sujetos. Las fuerzas son humanas, pero presubjetivas.
- Mientras que las capacidades de los sujetos se ejercen mediante un autocontrol consciente, las fuerzas operan por sí mismas; su funcionamiento no está dirigido por el sujeto, y este no es, por lo tanto, consciente de ellas.
- Mientras que las capacidades hacen realidad una forma general predefinida socialmente, las fuerzas son formadoras, y, por lo tanto, carecen de forma. Las fuerzas modelan formas y re-modelan nuevamente cada una de las formas que han modelado..
- Mientras que las capacidades están orientadas a lograr algo, las fuerzas no tienen ni meta ni medida.

<sup>347</sup> Las fuerzas operan en el juego, en la generación de algo que ellas ya han superado. Las capacidades hacen de nosotros sujetos que pueden participar eficazmente en las prácticas sociales y reproducir la forma general de las mismas. En el juego de las fuerzas, somos presubjetivos y suprasubjetivos: agentes que no son sujetos, seres activos no conscientes, seres inventivos sin finalidad.

6. El pensamiento estético describe el arte, como Sócrates, como un territorio de despliegue y transmisión de fuerzas. Pero el pensamiento estético no solo valora esto de forma distinta a Sócrates, también lo entiende de otra manera. Según Sócrates, el arte es simplemente la estimulación y la transmisión de fuerza. Pero así no existe arte. El arte es

El doble juego entre poder y no poder es el que articula el desafío hacia el objeto de deseo desalojando lo decidible para observar lo indecible, aquello que sin producto pone en relación a la pulsión con 'la cosa misma', despejando mediante el corte en el Sentido la aspiración a su imposible plenitud y generando ese tacto co-presencial entre el objeto ausente, no colmado por lo simbólico ni por la producción, y la realidad discontinua que nos presenta lo *Otro Sin-sentido*:

“ En una pulsión, la "cosa misma" es un circular alrededor del vacío (o más bien del hueco, no del vacío). Para expresarlo aún más claramente, el objeto de la pulsión no se relaciona con la Cosa como el relleno con su vacío: la pulsión es literalmente un contramovimiento al deseo, no lucha por la imposible plenitud y, estando forzada a renunciar a ella, queda pegada al objeto parcial como su remanente; la pulsión es casi verdaderamente la verdadera "pulsión" para *romper* con el Todo de continuidad en el que estamos capturados, para introducir un desequilibrio racional en él.”<sup>348</sup>

Ese circular alrededor del hueco, corte discontinuo que es a su vez contramovimiento al deseo y al infinito aplazamiento del Sentido, corte en la negatividad estética del agujero negro entre significado y realidad, es caminar por la discontinuidad del Todo, la fuerza del movimiento, el proyecto como sucesión de hechos no productivos sino productores de discontinuidad en el contacto de la pulsión con la fuerza natural de lo Sin-sentido.

---

más bien el tránsito entre capacidad y fuerza, entre fuerza y capacidad. El arte consiste en la divergencia entre fuerza y capacidad. El arte consiste en un poder paradójico: poder, no poder; ser capaz, ser incapaz. El arte no es ni siquiera solo la razón (Vernunft) de las capacidades, ni el mero juego de la fuerza. El arte es el instante y el lugar del retorno desde la capacidad a la fuerza, del surgimiento de la capacidad desde la fuerza.

7. Por eso el arte no es un aspecto de la sociedad. No es una praxis social, porque la participación en una praxis social tiene la estructura de la acción, de la realización de una forma general. Y por eso en el arte, en la producción o en la recepción del arte, no somos sujetos. Porque ser sujeto quiere decir realizar la forma de una praxis social. El arte es más bien el territorio de una libertad, no en lo social, sino de lo social; la libertad de lo social en lo social. Cuando lo estético se convierte en una fuerza productiva del capitalismo posdisciplinario se lo despoja de su fuerza; porque lo estético es activo y tiene efectos, pero no es productivo. Sin embargo, lo estético es asimismo desposeído de su fuerza cuando ha de dar forma a la praxis social opuesta a la productividad desenfrenada del capitalismo; porque lo estético es liberador y transformador, pero no es práctico. Lo estético como «desencadenamiento total de todas las fuerzas simbólicas» (Nietzsche) ni es productivo ni práctico, ni capitalista ni crítico. En la fuerza del arte está en juego nuestra fuerza. Se trata de la libertad de la figura social de la subjetividad, ya sea de la subjetividad productiva o de la práctica. En la fuerza del arte está en juego la libertad.”

Menke, Christoph. Extracto del libro de Christoph Menke, Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie, 2008. Publicado en –La fuerza del arte. 7 tesis– Revista INDEX, nº 0. 2010 MACBA. Págs. 8, 9.

[http://www.macba.cat/uploads/20111122/00\\_cas.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20111122/00_cas.pdf)

<sup>348</sup> Zizek, Slavoj. Op. Cit. P. 107



## NUN KUN

Hamish Fulton. Camp Fire Van Abbemuseum 1985

Del mismo modo que Lothar Baumgarten traza en su recorrido dialéctico por la geografía industrial del ferrocarril en *-Carbon-* la discontinuidad entre Historia-imagen e indexación con la experiencia de un pasado-presente indefinible, Ibon Aranberri en contraposición a la idea de metrópoli “comenzó a caminar” saliendo a una exterioridad del proceso de transparencia y horizontalidad que requiere la práctica social en su aplicación del consenso –que como organismo y estructura de *Ley* (consenso democrático y mayoritario, *positivismo* sociológico) delimita al deseo y a los objetivos individuales y procesuales del artista–, investigando una naturaleza prelingüística que posibilitara un corte con el Todo de continuidad.

Fulton, por su parte, realiza una acción individual que aísla el facto de exterioridad del constructo social y cultural. Si en Aranberri el proyecto artístico queda abierto como negativo de la producción y su corte en el agujero negro de la negatividad simbólica se neutraliza como superficie de contacto en lo natural con lo óptico. En Fulton caminar, el movimiento, señala a la misma fuerza del proyecto como posibilidad. La posibilidad del movimiento en el proyecto artístico contemporáneo que –sobrepasando la intencionalidad de la facultación o capacitación que preinscribe el sistema empírialista desde su legitimación hegemónica del signo, facultando a los objetos en su orden de producción, bien material o simbólica, en círculo a su capacidad o limitación al significado–, se sitúa en el *intento*, de una posibilidad de la experiencia presubjetiva en su contacto con lo prelingüístico, con una fuerza que o simbólica, en círculo a su capacidad o limitación al significado–, se sitúa en el

*intento*, de una posibilidad de la experiencia presubjetiva en su contacto con lo prelingüístico, con una fuerza que siendo común en el ser humano (partícula individual / onda colectiva)<sup>349</sup> se active desde la discontinuidad artística despejando la facultad y la capacidad al Sentido para que desde su corte entre en una relación inmanente con lo Sin-sentido, que a su vez reactiva la fuerza innata humana con la fuerza de lo natural. Tal y como dice Menke:

“lo estéticamente posible no es facultad (Vermögen) sino fuerza (Kraft).”<sup>350</sup>.

El movimiento de estas fuerzas que hacen posible la discontinuidad artística, el intervalo en el Sentido (y las capacidades configurativas de lo simbólico) con la copresencia de la fuerza indecible del Sin-sentido, radica en activar el proyecto en sí como fuerza, en declarar en él un principio preontológico cuyo intento es el contacto entre fuerzas:

---

<sup>349</sup> “El príncipe Kropotkin, el revolucionario ruso, el brillante teórico anarquista, llamaba *consistency* (consistencia) a la energía que mantiene ligados a los hombres en situación de acoso y de peligro. Unidos en la dispersión, desconocidos entre sí, estos grupos en fusión cambian constantemente: de dirección, de dimensión, de territorio, de velocidad. El anarquismo niega la falsa distinción entre lo uno y lo múltiple: *El individuo*, para empezar y contrariamente a la etimología de la palabra, es *múltiple*. El príncipe lo llamaba un *compuesto de potencia*, cada individuo es un colectivo de fuerzas y cada colectivo puede ser concebido como un individuo. (...) Cada forma de vida tiene sus valores, su lenguaje y su ley, y están en constante cambio y redefinición. La subjetividad anarquista es variable. Su discontinuidad es un hecho que Kropotkin explica como la «resultante» de una serie de unidades autónomas y de secuencias que la componen simultáneamente. Nuestras más íntimas memorias, nuestros más íntimos sentimientos, nuestras formas de vivir son múltiples. Cada decisión que tomamos cierra una serie de alternativas posibles. ¿Qué pasa si intentamos tomar a la vez varias decisiones contradictorias y las mantenemos separadas como series abiertas?”  
Piglia, Ricardo. –El camino de Ida–. Editorial Anagrama. Barcelona 2013. P. 275.

–Un ejemplo de esta colectividad y coparticipación, de unidad múltiple que dispone sus fuerzas individuales en un objetivo simbólico, es la deriva del acto preformativo de Fulton en la performatividad que propone Thierry Geoffroy, conocido activista artístico con el pseudónimo de “Colonel”, quién revisa los formatos del arte y sus proyectos artísticos disponiendo una nueva orientación de las plataformas críticas a las condiciones de urgencia del mundo real, replanteando la bienalización y los objetivos críticos del arte en acciones colectivas como Critical Run, en el que los participantes debaten asuntos esenciales de la vida mientras corren: “Thierry Geoffroy / Colonel's most important art work since 2005 has been to conceive and activate globally his “ART FORMATS“. Some of his ART FORMATS have been activated in over 20 countries. The theoretic grounds for the ART FORMATS are provided in the Manifeste Moving Exhibition written by Colonel in 1989. The aim of ART FORMATS are to expand global critical platforms in response to the emergencies existing in the world today. Some of the most known ART FORMATS are: "Emergency Room", "Critical Run", " Debate Rave", "Penetration" and "Biennialist". Critical Run is an Art Format to debate while running. A stimulating and sweating format. Run before it is too late. The Art Format Critical Run has been activated in 20 different countries with 76 different burning debates New York, Cairo, London, Istanbul, Athens, Hanoi, Paris, Siberia, Copenhagen, Moscow, Napoli, Sydney, Wrocław, Bruxelles, Rotterdam, Barcelona, Venice, Virginia, Stockholm, Århus, Lyon, Trondheim, Berlin; Toronto, Hannover ... CRITICAL RUN happened on invitation from institution like Moma PS1, Moderna Museet Stockholm, Witte de With Rotterdam. ZKM Karlsruhe, Liverpool Biennale ; Sprengel Museum etc. or have just happened on the spot because a debate was necessary here and now. <http://www.emergencyrooms.org/criticalrun.html>

<sup>350</sup> Menke, Christoph. –Estética y Negatividad–. Fondo de Cultura Económica. Universidad Autónoma Metropolitana. Buenos Aires, Argentina, 2011. P. 79





Hamish Fulton's Walk 2: Margate Sands: 'Hundreds of individuals, and at the same time one line, a single body: it's a walking definition of humanity.' 2010. (ver video):

<http://www.youtube.com/watch?v=S03mjyCBHto>

*'If I do not walk, I cannot make a work of art' and has summed up this way of thinking in the simple statement of intent: 'no walk, no work'* <sup>351</sup>

En este intento se produce en primer lugar un movimiento interior en el mismo trabajo técnico del proyecto. No se trata del movimiento *nómada* del artista, como los que realiza y simboliza Gabriel Orozco [unas veces mediante la experiencia representacional y óptica del propio objeto artístico en su tránsito por las ciudades como en la obra *Piedra que cede* (1992), en la que una bola de plastilina rodante absorbe las huellas de su recorrido, u otras veces con su acción directa como en *Turista Maluco (Crazy Tourist)* 1991, donde su resituación de objetos de la realidad encontrada en un viaje en otra articulación discontinua –colocando una naranja en cada una de las mesas vacías de un mercado de comida cerrado en un pueblo de Brasil– cita al visitante que perturba, con la experiencia de su propio tránsito y con el desplazamiento de elementos que produce, una relación donde la economía productiva queda invertida por la economía simbólica], dado que es su acción sobre los objetos comunes la que modifica su lectura provocándoles una experiencia que los aleja de su comunidad, y

---

<sup>351</sup> Fulton, Hamish: Walking journey <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/hamish-fulton-walking-journey>

que sitúa al autor como actor y mediador entre lo Real y lo simbólico.

El proyecto como tal ha de situar los objetos artísticos sin predefinición, operando las fuerzas técnicas de los dispositivos que los conformen y revisando las discontinuidades configurativas que los medios y las actuaciones infieran a la lectura e interpretación de lo que representen y a la estrategia de neutralidad simbólica, de modo que el facto técnico de los medios y los actos de representación o de presentación programados queden activos como componentes estructurales de una fuerza, de forma inorgánica, para que el movimiento de cada uno de los componentes o bien de los mismos objetos en su conjunto pueda ser presubjetivo. Una vez confirmada la neutralidad de los objetos simbólicos de modo que su fuerza estructural sea mayor como naturaleza técnica que su carga simbólica, su discontinuidad configurativa al Sentido u horizontalidad de las acciones intencionales, se pueden copresentar a lo Sin-sentido. Un movimiento desde la situación de los objetos a un escenario de intervención natural en el que lo indecible, la fuerza concreta de la Naturaleza en sus actos de temporalidad, espacialidad, límite físico y condiciones fenoménicas, se haga copresente y atraviese al objeto y a su experimentación estableciendo un intervalo óptico en su circulación ontológica.

Lo importante en este acto –como veremos en el proyecto artístico experimental de ésta investigación *Artists Working: Discontinuity* Barinatxe CAPITULO 10.2/ PARTE III– consiste en dejar que la naturaleza realice su presentación en la realidad discontinua que define su existencia: día-noche, luz-oscuridad, frío, calor, límite físico espacial, aire, mar, costa, altura, gravedad, velocidad, tiempo, visibilidad, invisibilidad... y que impregna a la experiencia de todo aquello que no esté aislado formalmente o aislado en lo simbólico.

El modo de no mirar a la Naturaleza y a sus entidades con lentes u ojos culturales se basa en asistir al transcurso de su acción, disponiendo los objetos y dispositivos ante ella posibilitando su inferimiento en la estructura normal de la representación simbólica. Veremos cómo dada una posición neutral de los dispositivos (técnicos a nivel físico de los soportes y tecnológicos en cuanto a capacidad y facultad del medio empleado) es la misma Naturaleza la que impide el registro, un factor común según las condiciones de luminosidad, distancia al objetivo, etc. Pero a su vez constataremos cómo una secuencia del proyecto experimental de esta investigación, en el que el objeto artístico situado en lo natural es registrado en negro por diferentes dispositivos debido a la luz nocturna, una vez reproducida, en otro ámbito y movimiento, en condiciones similares de espaciado y situación óptica con luz real, queda nuevamente *velada*, ‘suspendida’, negada por la copresencia discontinua e indecible de una realidad natural cuya fuerza es incontestable. Veremos como los dispositivos plenamente activos presentan su corte configurativo del Sentido, al intervalo de la discontinuidad natural en el que la experiencia queda descargada de lo simbólico y la fuerza presubjetiva que nos concierne se hace suprasubjetiva.

Previamente veamos cómo el proyecto artístico contemporáneo trabaja en la discontinuidad y copresencia del medio tecnológico (perceptivo, simbólico, lingüístico y fenoménico) con la Naturaleza. Una tercera forma de proyecto basada en la coparticipación con agentes, estructuras, dispositivos y expansión discontinua de los medios.



Olafur Eliasson. *Your embodied garden*, HDV video 16:9. 9'23 min. 2013.

## 8.5 Olafur Eliasson. Discontinuidad *fenomenotecnológica* y Naturaleza.

(Third Project) coparticipación en función expandida y copresencia con el no-objeto.

[http://www.olafureliasson.net/works/your\\_embodied\\_garden.html](http://www.olafureliasson.net/works/your_embodied_garden.html)

*Because the essence of technology is nothing technological, essential reflection upon technology and decisive confrontation with it must happen in a realm that is, on the one hand, akin to the essence of technology and, on the other, fundamentally different from it.*

*Such a realm is art.* <sup>352</sup>

“ I make my day by sensing it. Measuring by moving, my body is my brain. My senses are my experiential guides – they generate my innermost awareness of time while generously giving depth to my surroundings. Constantly and critically invested in the world of today, they receive, evaluate, and produce my reality.” <sup>353</sup>

---

<sup>352</sup> Heidegger, Martin. “The Question Concerning Technology” in *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Harper and Row Publishers, 1977, p. 35.

<sup>353</sup> When I walk or drive through the Icelandic landscape, I sense the surroundings and sense myself searching for sense. This vast landscape is like a test site that nurtures ideas and helps me process them into *felt* feelings – maybe even into art. Exercising physical and perceptual means of charting out space, of *becoming*, is for me a way of speaking to the world. This method or ‘technique’ raises questions that might just as easily be asked at different times in different situations, removed from their art context. Depth, time, psychological and physical engagement, perception – topics abound for which the landscape welcomingly offers experimental conditions and material.”

El fotograma perteneciente al vídeo *Your Embodied Garden*, una de las últimas piezas de Olafur Eliasson (ver video en el enlace anterior), representa la estructura fundamental de su cuerpo artístico proyectual: Naturaleza, cultura, fenomenología, percepción, tecnología (fílmica, fotográfica, lumínica, ambiental, arquitectural), opticalidad (visión reflexiva del espectador-usuario, dispositivos especulares, fragmentariedad de la lente), interacción, experiencia, espacialidad, temporalidad, acontecimiento, socialización, condiciones fenoménicas (clima, iluminación, atmósfera, temperatura, densidad), topología (lugar, no-lugar, geografía, distancia, desarrollo) y la relación del cuerpo humano como conjunción óptico-ontológica con el espacio físico e interpersonal en el que se invierte la jerarquía tradicional del cuerpo como organismo que atraviesa un espacio exterior sobre el que visualiza una experiencia transitiva. Eliasson propone una relación co-presentativa en la que el cuerpo es coproductor con el espacio-tiempo de un intercambio sensible y coparticipativo:

“ Not only time has been formalised in contemporary life; space, too – fundamentally inseparable from time – has been made stable. Influenced by an essentially modernistic point of view, we have – consciously or not – conceived causal relationships between the right kind of space and the good life as such. Even after the end of postmodernism, we still find modern dogmas dominating our conception of space.

On the other hand, if people are given tools and made to understand the importance of a fundamentally flexible space, we can create a more democratic way of orienting ourselves in our everyday lives. We could call our relationship with space one of co-production: when someone walks down a street she co-produces the spatiality of the street and is simultaneously co-produced by it.”<sup>354</sup>

Esta implicación retroactiva entre espacio-tiempo y cuerpo en que las ondas producidas por nuestra acción energética (voz, corporalidad, calor, movimiento, fricción, ocupación, gravedad...) interaccionan con las ondas de luz, con las ondas eléctricas y con las ondas de información transmitidas por los media, produciendo una transformación mutua entre individuo y espaciamento, una relación de compromiso entre el acto y lo Real que Eliasson define como –tu secuencia de implicación–:

“ Your Engagement Sequence (YES):

The relativity that temporal engagement inevitably introduces should, for scientific laboratory purposes, be given a name: I suggest ‘YES’ (Your Engagement Sequence). YES attunes our attention to time, movement

---

Eliasson, Olafur. *Your Gravitational Now*. Originally published in David Featherstone and Joe Painter, eds., *Spatial Politics: Essays for Doreen Massey* (Chichester, 2013), pp.125.

[http://www.olafureliasson.net/publications/download\\_texts/Your\\_Gravitational\\_Now.pdf](http://www.olafureliasson.net/publications/download_texts/Your_Gravitational_Now.pdf)

<sup>354</sup> This brings us beyond the classical Euclidean conception of space, consisting of three dimensions: height, length and depth, which define the object’s relation to each. From this system, another conception of space has developed, the theory of topology, in which the temporal aspect of objects and spaces is central. Time is here traditionally referred to as the fourth dimension. Where the classical system was one of coordinates in a clearly defined field, topology sees objects moving over time, thus adding duration to height, length and depth. Topological objects or figures are never static.

and changeability. It makes relative what is often considered to be true. Whenever a so-called truthful statement is made, you have to add YES in order to relate to, see through and make use of the statement. By regarding YES as a central element of our perceptions, you can negotiate the governing dogma of timelessness and static objecthood, thus emphasising your responsibility for the configuration of the concrete situation. (...) YES is only one tool with which to create alternatives to the modernistic conception of space. Another is waves. These can be waves of information, but also the communication of information through physical waves such as microwaves, long waves and frequency. Electricity is a kind of wave, as are my words, when they leave my mouth as condensed air, spreading radiantly, entering your ears. Also light, absorbed by our eyes, is usually perceived as waves.”<sup>355</sup>

Una secuencialidad en la que las condiciones de relatividad y transformación discontinua del espacio-tiempo producen una serie de intercambios en el individuo mediante su movimiento y relación co-efectiva en una realidad heterotópica, donde las trayectorias son ondas relativas en las que espacio y tiempo fluctúan. La experiencia individual en un desplazamiento es relativa en relación a las experiencias alternativas que se producen simultáneamente en otros ámbitos de desplazamiento. Eliasson describe el cambio radical que supuso para su concepción de experiencia artística y fenoménica esta relación entre su momento de llegada a un lugar y el transcurso independiente de la acción que en ese lugar se está produciendo<sup>356</sup>. La probabilidad infinita de conexión de trayectorias

---

<sup>355</sup> I would suggest that we introduce yet another component – another dimension: the objective categories are connected to the life of the individual subject through his or her engagement in the situation – YES. The fifth dimension is only possible when the fourth dimension is present; without temporality the idea of engagement does not make sense. YES creates a personal perspective on the world; it individualises the other dimensions of space. I am interested in the potential inherent in giving the individual subject this dimensionality as a sort of tool that can relativise the other dimensions upon which our conception of space is based. (...) My interest in creating spatio-temporal forms based solely on vibrations and measured by my three-dimensional harmonograph is not so much the mathematical, computational specificities of the machine as the possibility of inscribing the understandings derived from the experiment into a wider, spatial context. And as is clear, architecture consists of other material than stones, concrete and steel. Music and sound also have consequences for our experience of space; in fact, they are co-constitutive, shaping our environments in a quite literal way. As with my initial case study, the vibration machine should only be seen as a model; a medium through which we can make non-negotiable spatial situations more negotiable. By considering various kinds of waves, you can ascribe different dimensions to a space in constant transformation. The fields of waves are connected to my fundamental interest in exploring the relationship that arises between visitor and artwork. The experience of space – walking down the street, for instance – is a negotiation in which a co-creation takes place. What I am aiming at is to try to isolate the negotiation or engagement; that is, neither looking at the person nor the street, but instead at the in-between. The three-dimensional images created by my harmonograph are one such basic attempt. Finally, you may ask what role art plays in this extended discussion of time and space. To put it simply, I am interested in enhancing the role of art as a participant in society and find that art can contribute with reflections of a spatial nature; it can have political, social and aesthetic impact in non-artistic practices as well. Eliasson, Olafur. “Your Engagement has Consequences.” In *Experiment Marathon: Serpentine Gallery*. Edited by Emma Ridgway. Reykjavik: Reykjavik Art Museum, 2009: Págs. 18-21.

<sup>356</sup> “I met Doreen (Ver: Massey, Doreen. “Some Times of Space.” In *Olafur Eliasson: The Weather Project*. Edited by Susan May. Exhibition catalogue. London: Tate Publishing, 2003: [http://www.olafureliasson.net/publications/download\\_texts/Some\\_times\\_of\\_space.pdf](http://www.olafureliasson.net/publications/download_texts/Some_times_of_space.pdf)) at a lecture on walking by the artist Hamish Fulton, while I was preparing *The weather project*, which was later installed in the Turbine Hall of Tate Modern. This marked a turning point for me. I had for some time been interested in duration,

discontinuas genera una realidad variable (multipista) cuya percepción y experiencia son a su vez discontinuas, relativas en un sentido fenomenológico y aleatorias en la secuencia impredecible de los actos vitales.

El movimiento mímico del coreógrafo Steen Koerner en *Your Embodied Garden*, es un acto interfáctico, gesto manual cuyo ritmo se da en una relación coproductiva de cuatro elementos: cuerpo –en movimiento–, espejo –reflejando–, jardín –espacio vivo de relación y reflejado– y cámara – encuadre, enfoque y desenfoque–. Esta coreografía de cuatro elementos representa las cuatro dimensiones, las tres euclidianas: ancho, largo, profundo, más el tiempo, y a su vez a las cuatro dimensiones perceptibles de la física: materia, energía, espacio, tiempo. La constante temporal en el sistema geométrico (el tiempo en relación al signo) y en el físico (el tiempo en relación a la experiencia) varía en función de la secuencia, una discontinuidad configurativa que produce la composición del video en su narración, el registro de la variable temporal es siempre una objetualización de una forma de experiencia solamente aprehensible en una discontinuidad artificial, productiva, que reproduce la distancia del observador al objeto observado y al tiempo configurativo de su observación.

La semántica del gesto corporal entra en compás desde la cámara con el espacio y su espaciamento. La función de enfoque y desenfoque invierte la posición jerárquica de primer plano y fondo: el primer plano secuencial comienza con enfoque a la imagen reflejada en el espejo (objeto central e intermediador) –dualidad entre imagen refleja e imagen marco del registro fílmico–, una fenomenología de la percepción que sitúa la posición relativa del espectador respecto al acto de contemplación y la discontinuidad de su mirada proyectada a una imagen dentro de otra imagen, reflejando ambas su condición de *afterimage* (imagen construida, imagen refleja, imagen residual, efecto-imagen, post imagen). Se rompe el cuadro del objeto como marco de referencia, su *afterimage* es una copresentación y co-implementación de dos ámbitos de realidad, física y dispositiva, procesual, que entran en contacto con el tercer ámbito del espectador y su sistema fenomenológico dentro de una dimensión temporal que viene a producir el espaciamento entre los ámbitos copresentados. El segundo movimiento de enfoque señala al espacio escénico, el jardín. Arquitectura del paisaje, muro blanqueado (sin sombras) sobre el que la imagen refleja del espejo (un fragmento vegetal –el jardín como imagen-marco–) se suspende, fundiéndose el enfoque de una imagen y otra. Arquitectura,

---

temporality, and how our experience of time co-produces space – topics that are at the core of my artworks. Where phenomenology, which had been decisive in my early work, addresses temporality from the singular perspective of a subject, Doreen insisted on thinking of the subject contextually. Imagine a person boarding a train in Manchester, going to Liverpool, and disembarking at the station: Your arrival in Lime Street, when you step off the train, begin to get into the things you came here to do, is a meeting-up of trajectories as you entangle yourself in stories that began before you arrived. This is not the arrival of an active voyager upon an awaiting passive destination but an intertwining of ongoing trajectories from which something new may emerge. Movement, encounter and the making of relationships take time. Later we would talk more about the subject in relation to its social surroundings, the performative collectives in which it participates. For me, sensitivity to the mutable social context became a topic I developed while occasionally crossing paths with Doreen. I benefitted from her belief in making explicit the changing conditions under which exchanges take place and movements are made, conditions that always co-produce internal and external performances. Doreen has changed my way of seeing my work in the world and the world in my work.”  
Eliasson, Olafur. *Your Gravitational Now*. Op. Cit. Epilogue.

estructura de la imagen, jardín y paisaje visual, fluidos. El tercer plano de enfoque presenta la silueta de una rama de árbol, elemento natural que marcará la coreografía corporal del bailarín cuyos movimientos reflejan la forma física que el árbol ha adquirido en su crecimiento vital. Los planos se suceden secuencialmente con el enfoque a la mano y simultáneamente al espejo como objeto lente (sin reflejo nítido). Posteriormente el cuerpo, el jardín, el espejo, el reflejo y la cámara intercambiarán sus posiciones alternativamente, entremezclándose cuerpo y reflejo, cuerpo y jardín, jardín y reflejo hasta alcanzar un plano final de doble reflexión en el que el cuerpo reflejado en el espejo queda separado del cuerpo que atraviesa el espacio (un efecto de doble espejo ante cámara). La asociación y disociación que se coproduce en esta pieza fílmica representa en imagen el sentido de *Your Engagement Sequence* (YES) en el que el tratamiento de mirada al cuerpo como resultado del jardín: “This meant inverting our perspective, to look at the body as a result of the garden”<sup>357</sup> plantea esa intermediación entre cuerpo-espacio y tiempo en la que los tres sistemas son copresenciales y el espacio visual produce al cuerpo del mismo modo que la temporalidad relativiza a ambos. La reciprocidad entre jardín, paisaje, cuerpo, lente y observación experiencial, asimila el desplazamiento entre representación y espaciamiento que el tiempo introduce, del mismo modo que los pabellones de cristal y espejos de Dan Graham dispuestos en parques, jardines o escenarios naturales exteriores invierten la relación física con la observación fenoménica, cuando el paisaje enmarcado se transforma en un *pasaje* donde realidad y secuencia, visión y diferimiento, se alteran por la dinámica copresencial de lo natural con su transparencia y reflexión, modificando la relación perceptiva entre imagen construida e imagen experiencial. Una arquitectura formal (de paisaje) de la visión-experiencia fenoménica, donde entra en curso la discontinuidad configurativa junto a la discontinuidad espacio-temporal.

Este espaciamiento grahamiano se evidencia en *Your Embodied Garden* en las secuencias con fondo arquitectónico en las que el ángulo frontal de cámara encuadra la forma circular del espejo y su reflejo en el marco circular de una puerta con dintel de arco chino. El efecto de continuidad de la imagen especular como espacio en profundidad tras la puerta, refiere a la imagen que vemos y a la imagen que componemos, representando la trayectoria entre espacio visual y punto de observación, la imagen ante nosotros y el espacio tras nosotros. Al no vernos reflejados (por el ángulo de cámara ante el espejo) profundizamos fenoménicamente en la visión del espacio, pero la diferencia de escalas y el reconocimiento del signo (la moldura que enmarca el dintel circular de la puerta y el soporte del espejo) nos conducen a nuestra posición real de lectura: estamos detrás de la pantalla o superficie (sobre la que ahora mismo vemos la imagen), y sin embargo constatamos que virtualmente ‘estamos’ entre la imagen reflejada en el espejo (cuya realidad estaría detrás del punto de vista de la cámara-observador) y la “realidad” que se oculta delante tras el espejo y tras el vano original de la puerta.

---

<sup>357</sup> Publicado en la Web: <http://www.vitamincreativespace.com/en/?work=olafur-eliasson-your-embodied-garden> con motivo de su exposición en la Sharjah Biennial 11. China.



Esa posición intermedia es indexada por la representación, una posición virtual que acogemos y con la que Eliasson nos introduce en ese particular *Your Engagement Sequence* (YES), una afirmación relativa de nuestra coproducción en un espacio de intermediación visual, cuya experiencia nos es relatada y exportada pero cuya posición en el espaciamento, en el intermedio (*at the in-between*), se transfiere diluidamente. Hemos de parar la observación secuencial y fijarnos en la imagen como *still* fotográfico para detener el juego de simulación y reflejo, de continuidad en la introducción y discontinuidad entre planos de observación y posición. Cuando la narración prosigue y otros agentes entran en el juego, con personajes anónimos atravesando la escena, observamos la posibilidad de coproducción, de una relación suspendida entre nuestro imaginario y el tránsito que se produce dentro de una escena representada. Vemos la evidencia del espacio y su configuración refleja, pero entendemos la realidad como fragmentada, secuenciada por las diferentes experiencias individuales que atraviesan trayectorias distintas, y vemos la relación entre su corporalidad y la nuestra, su temporalidad diferida y nuestro diferiendo.

Las condiciones relativas de espaciamento: “conditions that always co-produce internal and external performances.” donde –tu secuencia de implicación– relativiza a su vez las dimensiones espaciales: “YES creates a personal perspective on the world; it individualises the other dimensions of space. I am interested in the potential inherent in giving the individual subject this dimensionality as a sort of tool that can relativise the other dimensions upon which our conception of space is based.”; para formar un entramado indiscernible, como apuntaba Deleuze, en el que la imagen, el espacio y el tiempo son siluetas transitorias de coproducción ondulante entre lo actual y lo virtual:



“ For Deleuze, the virtual refers, in the narrow sense, to an image that was generated in relation to an actual object (such as a mirror image or a silhouette, but also the traces of light on a photograph), which itself is not the object of (another) image. The virtual image then appears as a complete surrogate of an actual image: not until the figure in front of the mirror moves away or the camera suddenly shows the edges of the mirror, does

it make good on its existence as a secondary appearance. But if it can only be decided case by case whether something is actual or virtual, if the boundaries of these categories become interlaced ad infinitum by means of interlinking mirror effects—like the surfaces in a hall of mirrors full of windows, facing and reflecting each other—then this does not invalidate the distinction, but we can no longer tell with definite certainty which is which <sup>358</sup>:

These are two stylistic forms, and one can't say one is “truer” than the other, because truth as a model or as an Idea is associated with only one of the two systems.<sup>359</sup> (...) The two modes of existence are now combined in a circuit where the real and the imaginary, the actual and the virtual, chase after each other, exchange their roles and become indiscernible. “ <sup>360</sup>

“ Este estadio indiscernible entre el *virtua* y el acto transicional, trasciende a su vez el *estadio del espejo* lacaniano en el que el *imago corporal* se reconoce en primera instancia en el reflejo completo, como imagen del yo (en la fase del desarrollo del Yo en el niño como instancia psíquica), y posteriormente se escinde y enajena al sujeto como imagen de sí, una división que afecta al reconocimiento del semejante, a su *imprinting* como modelo, y que separa al mundo de la identidad del de la identificación. El vínculo que establece Eliasson entre el tu (you) del *observador*, como distancia y otredad (de la imagen y de sí mismo), y el engagement (implicación, compromiso) con la secuencia de espaciamiento, sitúa en un mismo ámbito temporal y discontinuo a la imagen generada y a la imagen proyectada. O ¿qué es más real: la imagen construida desde el reflejo y transmitida por la emisión secuencial de la imagen movimiento registrada en cámara y reproducida en un sistema visual, o la imagen que como espectadores atendemos (imagen tiempo) proyectando sobre ella un posicionamiento que nos separa de nuestro lugar expectativo –punto de vista–, produciendo la inmersión en otra posición que a su vez cofabricamos en el escenario reflector, una construcción imaginaria que supone una ordenación figurada entre delante y detrás?. Es claro que la imagen escindida del yo y la imagen virtual refleja se corresponden y que el paralaje entre el punto de vista y la apariencia se coproduce en ese estadio intermediado donde lo Real se escinde de sí mismo ante nosotros –la apariencia es el corte, la brecha, entre dos Reales o , más precisamente, *algo que emerge en la brecha que separa a lo Real de sí mismo*. (...) el único lugar de libertad es, por lo tanto, la brecha entre

---

<sup>358</sup> Schaub, Miriam. “The Logic of Light: Technology and the Humean Turn.” In *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary: The Collection Book*. Edited by Eva Ebersberger and Daniela Zyman. Cologne: Walther König Verlag, 2009.

<sup>359</sup> Gilles Deleuze. “Doubts about the Imaginary” in *Negotiations*. Columbia University Press, 1995, Págs.67

<sup>360</sup> Gilles Deleuze: “The Powers of the False” in *Cinema 2 – The Time-Image*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, P. 127.

estos dos niveles en los que emerge la apariencia como tal.– ” <sup>361</sup>

Dado que también nosotros somos imagen escindida de cada yo, la única coincidencia con ese lugar de libertad que supone el espacio intermedial en el que emerge la apariencia de lo Real, es nuestra fuerza presubjetiva (recordando a Menke «Fuerza» es el concepto de una diferencia -diferencia entre naturaleza y cultura, entre humanidad y subjetividad, entre juego y práctica-, diferencia que posibilita la libertad. «*La última palabra de la estética es la libertad humana.*»).

El movimiento de esas fuerzas es el que proyecta Olafur Eliasson situando *at the in between* la relación copresencial y coproductora entre individuo, espacio y tiempo.

Ese espaciamiento es el de la discontinuidad, no solo en el intercambio transformador de energías, frecuencias de onda y comunicación de trayectorias posibles y derivadas, sino también como espacio de relación entre la fuerza presubjetiva a lo ontológico y la fuerza natural de lo óptico, el espaciamiento entre el corte en el Sentido copresente a la discontinuidad de lo Sin-sentido.

Una copresencia sólo posible desde el corte intermedial entre Sentido y Sin-sentido donde sus fuerzas respectivas intercambian –coproducen–posiblemente sus trayectorias. Nuestro acto afecta al espacio y a la percepción del curso decisivo del tiempo, del mismo modo que la presencia indecible del espacio y del tiempo afectan al acto. Una coproducción de lo Real en el terreno inmediateo de la apariencia.

La relación coproductiva entre Naturaleza y experiencia es detectada en ese espacio de fuente intermedial por una nueva concepción de la percepción fenoménica que Gaston Bachelard introdujo como lo *fenomenotécnico*:

“ ... as Carolin Meister has shown, the “phenomenotechnics” of Gaston Bachelard that are the inspiration here. Bachelard uses this term to describe a turn in the scientific understanding of technology itself (which radicalized Heidegger). A natural science that suspects it can no longer get hold of the phenomena it is trying to track down by natural means has to produce in the first place those experiences it wants to investigate. Science thus becomes, first and foremost, a “phenomena factory”:

Experience in the sense of an immediate observation of nature is then no longer the starting point of scientific inquiry; it rather becomes the goal of a technical experimental set-up. Nature becomes – and here the epistemologist meets the artist – the object of a technical-experimental experience. Experience thus enters into a remarkable solidarity with construction.” <sup>362</sup>

---

<sup>361</sup> Zizek, Slavoj. Citado en Pág. 553.

<sup>362</sup> Schaub, Miriam. “The Logic of Light: Technology and the Human Turn.”  
In *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary: The Collection Book*. Edited by Eva Ebersberger and Daniela Zyman.

Según Heidegger (cita al inicio de éste apartado), ese giro en la comprensión científica de lo tecnológico, más allá de su descripción mediante significados analíticos, que implica una experimentación de su fenomenotécnica en hechos reales, corresponde al Arte en tanto campo de experiencia entre la tecnología como dispositivo de reflexión y representación y como entidad fáctica de tratamiento con lo esencial. El arte como sistema técnico-tecnológico en cuanto a su relación con lo óptico mediante lo ontológico (con sus códigos y dispositivos) y lo sensible. Campo de deriva crítica no meramente funcional en el sentido de una verdad absoluta, sino zona de intermediación y copresencia en la que se produce el corte entre imagen-espacio y la discontinuidad temporal, un área de coproducción donde emerge el corte en la apariencia y se sitúa efímeramente el espaciamiento entre lo Real y su proyección, el contacto entre fuerzas que son copresentadas no una como reflejo de la otra, sino como realidades multifacéticas donde lo imaginario, proyectado o simbólico reemplaza al criterio construido de verdad e introduce en la razón lo no-racional, una copresencia de lo Sin-sentido en la indecidibilidad que corresponde a la naturaleza de los objetos, las cosas, su luz y sus colores como entidades independientes a nuestra razón:

“ Eliasson is not interested in a new mastery over nature, and the natural phenomena discovered in the process of creating his art are all the same to him. He makes strategic use of them, not in order to find out more about the nature outside of man, but in order to bring these phenomena into conjunction with human sensory physiology, which becomes the vanishing point of interest in his intractable “phenomenotechnical” apparatuses. The point is not to make the physiological somehow more “human,” but, on the contrary, to think it from the perspective “of the objects,” the “things” and their “colors” that it produces *as if they actually existed outside of one’s own retina*: an art of afterimages, trick images, of the reversal and immobilization of movement.

I don’t believe the imaginary is at all specific, but that there are two systems of images: a system one might call organic, that of the movement-image, which is based on rational cuts and linkages and itself sets forth a model of truth (truth is the whole...). And then a crystalline system, that of the time-image, based on irrational cuts with only relinkings, and substituting for the model of truth the power of falsity as becoming.”<sup>363</sup>

---

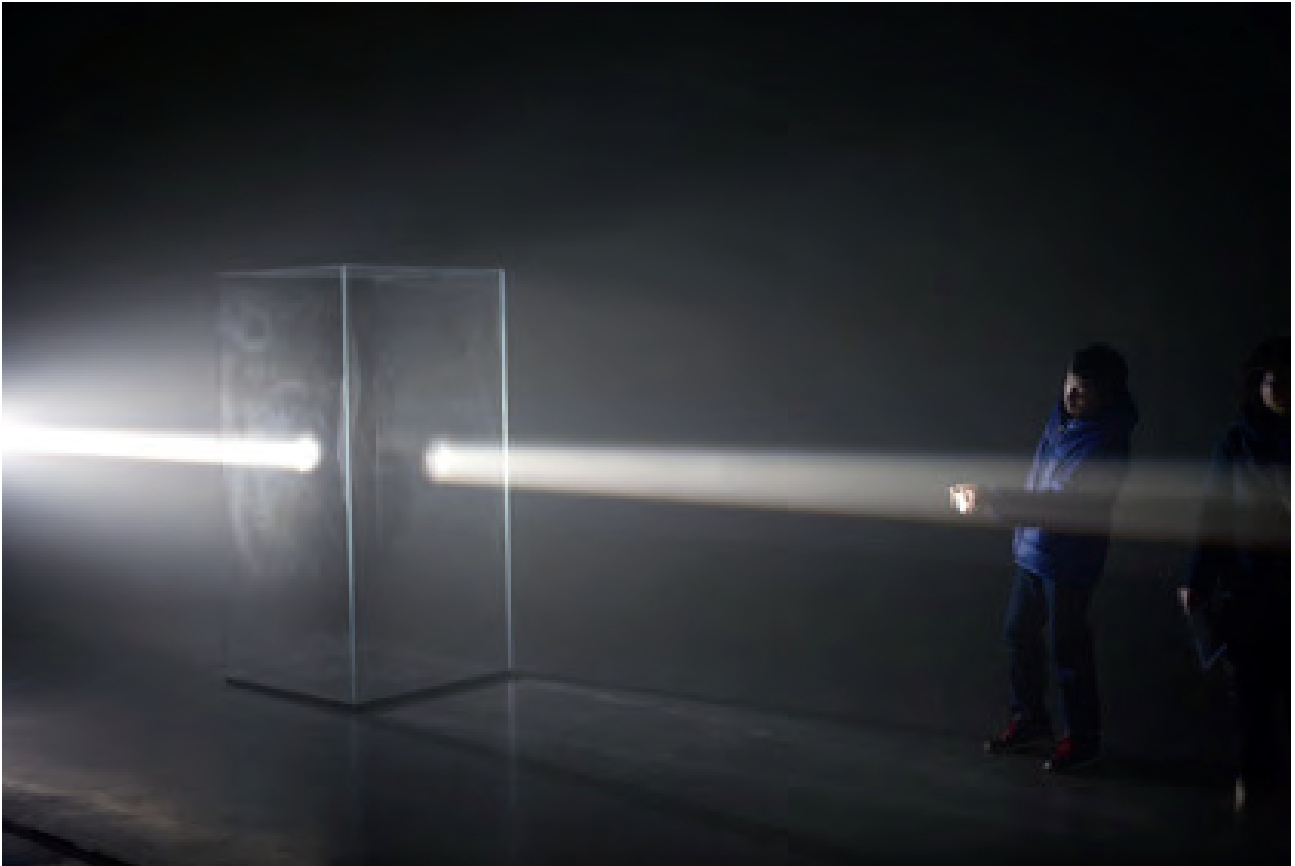
Cologne: Walther König Verlag, 2009.

Cita de: Carolin Meister’s analysis, “Phänomenotechnik. Ästhetische Erfahrung und Konstruktion bei Olafur Eliasson” in: *Bildforschung und Geschlechterkonstruktion, Studienjahr 2006/07*, Kunsthalle Wien, 2007, pp. 84–98, especially pp. 94–97. Cf. also “Konvulsivische Natur. Olafur Eliassons Phänomenotechnik” in: Werner Busch, Oliver Jehle (eds.), *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit*. Zurich/Berlin, 2007. Pág. 90

<sup>363</sup> Schaub, Miriam. “The Logic of Light: Technology and the Human Turn.”

In *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary: The Collection Book*. Edited by Eva Ebersberger and Daniela Zyman.

Cologne: Walther König Verlag, 2009. Cita a: Deleuze, Gilles. “Doubts about the Imaginary” in *Negotiations*. Columbia University Press, 1995, P.66.



Olafur Eliasson. *Your making things explicit*. 2009 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, 2009-10

La distinción que indica Deleuze entre imagen movimiento (orgánica) e imagen tiempo (inorgánica, multifacética) es la separación entre lo Real como *continuidad* y el acto de su proyección discontinua. El corte que se produce en la imagen material, como vemos en la obra de Eliasson *Your making explicit*; separa la visual de la imagen orgánica (proyección continua y visible del haz de luz) de la inorgánica (corte 'visible' de señal lumínica, cuya secuencia de onda continua es suspendida –no interrumpida– a la percepción del espectador humano por medio del hueco construido en un prisma transparente, situado en medio del foco del haz de luz proyectado, y aislado con un vacío interno de la niebla que en el espacio externo permite la corporeidad reflexiva de la luz y en el espacio interior muestra la imagen del vacío, aunque la luz invisiblemente continúe atravesándolo).

La luz es inorgánica sin cuerpo reflexivo (dispersión) pero orgánica cuando es visible y material, a través de su reflejo en un cuerpo, su condición natural de onda y partícula (concentración en haz visible de los fotones), una configuración modulable.

El corte en la materialidad de la luz en esta pieza, representa la discontinuidad de la imagen, su dualidad material (óptica) e inmaterial (ontológica) se copresenta en una relación coparticipativa con el espectador que puede percibir e interactuar con el corte de la luz visible, su presencia y energía <sup>364</sup>.

---

<sup>364</sup> Eliasson moves into new territory at the 21st Century Museum when he engages these issues directly, as for example in *Your making things explicit* (2009) and *Your atmospheric colour atlas* (2009). In the first, a darkened room is



Your Atmospheric Colour Atlas (2009) by Olafur Eliasson, at the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa.

En primer lugar el espectador se introduce en un segundo plano, su presencia es atenuada por la oscuridad del espacio y la niebla emitida que materializa el vacío, imperando lo físico por encima de lo ideal. Una vez situado en un nivel neutro puede interferir con el haz de luz, una combinación corporal que presenta la energía del espectador, su electricidad estática, aumentada por la densidad de la niebla que lo rodea y le impregna, y su carga emocional y perceptiva coparticipan con la solidificación de la luz proyectada. Puede inferir en el haz u observarlo como continuidad temporal y discontinuidad física. La electricidad ambiente es dinámica, un intercambio de energía entre lo material (densidad) y lo cinético (proyección) que posiciona al *Your Engagement Sequence* en el espacio discontinuo de la copresencialidad. Finalmente, el intervalo producido en el curso interactivo de la luz, respeta su naturaleza autónoma e invisible a la percepción ordinaria, una discontinuidad configurativa natural que se escenifica para advertir sobre otro corte, el de la discontinuidad artística que suspende a lo ontológico, a la ideología y al Sentido, posibilitando, con el corte inherente de lo Sin-sentido óptico, una copresencia participativa y general del Sin-sentido. A partir de aquí corresponde al espectador y

---

filled with a dense fog that obscures the extremities and dimensions of the room and turns the bodies circulating within it into ghost-like presences. The only illumination is a single beam of light projected from one end of the room through a transparent cube made of acrylic onto the opposite wall. As it passes through the fog, the light materialises into a solid beam. At midpoint, however, where it penetrates the sealed (fog-less) cube, it becomes invisible. By altering atmospheric conditions, the immaterial is materialised, the invisible becomes visible, what was absent becomes present. Space itself is rendered, not only visible, but palpable, substantive.

al artista, desde su reconocimiento de las discontinuidades configurativas relativas y desde su observación y experiencia neutral de lo óptico, elegir su forma alternativa y libre de relación entre su fuerza presubjetiva y su subjetividad simbólica con la objetividad de lo Real y la suprasubjetividad del proyecto coparticipativo que deseen como posibilidad.

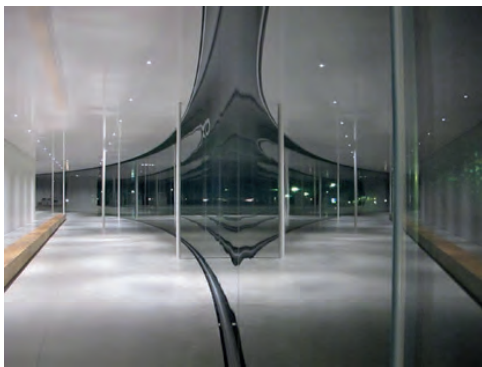
La fuerza primaria de la luz y la multiplicidad de sus configuraciones posibles es puesta en juego por Eliasson en *Your atmospheric colour Atlas* con el uso de la combinación de color RGB que proyectada sobre una atmósfera de niebla en el espacio expositivo incide en los espectadores, quienes con su tránsito y reflexión corporal permutan las posibilidades combinatorias de los colores primarios.<sup>365</sup>

La relación jerárquica entre sujeto y objeto y entre materialidad e información se articulan en esta exposición en el centro artístico obra de SANAA (cuyo trabajo hemos analizado en relación a –la continuidad y discontinuidad de la función del espacio arte en el contexto público arquitectónico– en el capítulo 2.2.B Arquitectura. De lo configurativo a la discontinuidad no-configurativa. De-normatividad. Y en relación formal y conceptual a la obra de Dan Graham en cuanto a las condiciones copresenciales del objeto óptico y del sujeto óptico, el *Opsign* transferido a la discontinuidad formal y operativa entre el espacio social, el físico y el natural). Tanto el espacio arquitectónico como la obra de Eliasson reproducen la simbiosis entre lo físico y lo social, introducen en primer lugar las discontinuidades configurativas de tipo 1 en la composición primaria de la estructura formal y orgánica, alterando la percepción posible del visitante en el ambiente físico y permeabilizando su experiencia a la discontinuidad real de la naturaleza. La discontinuidad configurativa de tipo 2 se produce entre el imprinting cultural y social del espectador y la ruptura de las estructuras narrativas convencionales, donde posición, interior, exterior y sus correlaciones son replanteadas por la estrategia inversa de Eliasson y de SANAA, invirtiendo la jerarquía informacional con la copresencia de estructuras no narrativas. En el caso de Eliasson se introduce un corte en la continuidad formal y el

---

<sup>365</sup> The cognitive instrumentality and social significance of these inversions is made explicit by *Your atmospheric colour atlas*, a fog-filled room in which thin columns support a light grillwork fitted with RGB (red, green, blue) lights. The lights turn the atmosphere into a dense multicoloured fog. As bodies move through the space, the RGB primaries mix and change value. Space becomes not only visible and tactile but also responsive to human action, contingent and inseparable from the material substance of the moving bodies that generate it. The dynamics of exhibition and experience structured by the museum are no longer to be understood in the binary terms of object-subject relations, but in the multiply diffuse terms of environment and ecology.(...) Eliasson's original intention was to fill the entire building with fog. In a series of controlled experiments in the public zones of the museum he was able to do so (albeit temporarily), and in so doing to blur boundaries not only between object and subject but more broadly between the physical and the social. The intention relates to SANAA's desire to 'invent new hierarchies', nonnarrative structures without beginning or end. For Sejima, the invention of new hierarchies constitutes an engagement with 'the world of information' – information society – with its porous boundaries and invisible, omnipresent networks. 'Although information society is invisible, I think that architecture must have some sort of relationship with such a society', she insists. 'I don't know what type of answer there might be, but I think there must be some interesting possibilities of change.'

Blau, Eve. "The Third Project." In *Olafur Eliasson: Your Chance Encounter*. Concept by Olafur Eliasson, Andreas Koch, and Caroline Eggel. Exhibition catalogue. Baden: Lars Müller Publishers; Kanazawa: 21st Century Museum of Contemporary Art, 2010: no page numbers. [http://www.olafureliasson.net/publications/download\\_texts/The-Third-Project.pdf](http://www.olafureliasson.net/publications/download_texts/The-Third-Project.pdf)



The 21st Century Museum, located in Kanazawa, designed by **SANAA** (Sejima and Nishikawa Architects and Associates), Japón. 1999-2004.

espectador-usuario puede relacionarse desde su neutralidad con la discontinuidad natural de lo óptico, un *engagement* con la discontinuidad propia de lo que es secuenciado con la coparticipación del espectador reactivado. Este *engagement* lo replantea SANAA entre la actual sociedad de la información y sus posibilidades de cambio mediante otra concepción de la arquitectura como lugar de transformación para una sociedad invisible, inmaterial, cuya posibilidad de materialización y copresencia ha de trascender las preestructuras de la economía de información y simbólica y lograr su transparencia con lo óptico.

La transparencia y permeabilidad entre el proyecto artístico de Eliasson y el arquitectónico de SANAA ha sido denominada por Eve Blau como tercera forma de proyecto –*Third Project*–<sup>366</sup>

---

<sup>366</sup> Eliasson's work in the museum. 'It is my ambition', he states, 'to exhibit both the artworks and the structure of the museum ... the context of the artworks is as central to the exhibition as the works themselves'. In other words, what Eliasson is staging here is an inversion of the traditional relationship between art and museum. Rather than the architecture providing a neutral setting for the display of art objects, it is the artwork that displays the architecture, or more accurately, the individual pieces in the exhibition actively engage the forms, spaces, and materials of the building so as both to reveal the physical and spatial properties of the architecture, and to conscript them into a 'comprehensive artistic project'. Together, art and architecture generate a third project – a project that extends beyond the parameters of either artwork or architecture individually. Blau, Eve. "The Third Project." Op. Cit.



**Olafur Eliasson & Henning Larsen Architects Harpa Concert Hall Reykjavík. 2011** (Mies van der Rohe Award for 2013). The facade is based on the repetition of a steel and glass modular element that is theoretically repeatable ad infinitum. This stackable element, having the function of a space filler, is called a quasi-brick. Its twelve-sided geometry is based on five-fold symmetry inspired by the geometry of quasicrystals. The modeling of the quasi-brick was inspired by the geometry of semi-crystals and by the concept of five-fold symmetry. To enrich the interaction with light, a number of the quasi bricks are fitted with a special dichromatic glass that each reflect hues of either green, yellow or orange and their complementary colours. **Eliasson's kaleidoscope** *Domus 950, September 2011*.

en el que el engagement o implicación real del público con lo óptico a través de un corte o discontinuidad expandida de lo sensible, se produce a su vez en la relación de posibilidad (*chance*) que generan Eliasson y SANAA en un espacio de coparticipación y copresencia. Una reestructuración experimental sin principio ni final pues se expande a lo Real y a una temporalidad fragmentaria y discontinua que suspende la supuesta continuidad convencional de la narrativa y rearticula la función empírica con la no-función de lo simbólico mediante la presentación paradójica de lo –preciso: el corte que produce lo óptico en el Sentido, y de lo –indefinido: el despliegue de esta copresentación, desde su instanciamiento interior como proyecto en una forma arquitectónica delimitada, a la realidad natural exterior a la que el museo y el proyecto artístico se abren mostrando otra secuencia de relación o engagement cuando la naturaleza realiza su propio corte efectivo en nuestro tránsito simbólico cotidiano.





Otro ejemplo de esta tercera forma de proyecto coparticipativo lo podemos ver en las imágenes del trabajo (en estas páginas en que escribimos) que Olafur Eliasson & Henning Larsen Architects realizaron en el edificio Harpa Concert Hall Reykjavík (2011), donde una estructura modular de cristal dicromático, basada en la geometría de los cuasi-cristales, relaciona los filtros cromáticos del cristal con la gama la luz natural (cuyos tonos primarios son RGB) que atraviesa la fachada de cristal modular del edificio estableciendo una relación entre la temporalidad del transcurso de la luz diurna y los cambios cromáticos que secuencialmente se producen en la reflexión, filtrado y difracción de los cristales, alternándose las gamas y tonos de color en función de la climatología exterior. Esta variación entre color primario y complementariedad (producida por la realidad del cambio temporal e interacción ambiental de la luz), entre lo artificial y lo natural, presenta en su transparencia un **collage** de realidad y producción que invierte la experiencia del observador desde la mera percepción fenomenológica o visual a otra secuencia en la que lo expandido, la exterioridad y la temporalidad son aprehensibles como discontinuidad no formalmente configurativa, sino discontinuidad entre la función de lo configurable (la construcción y la narración) y su co-presencia con la discontinuidad de lo Real.

Depending on the weather and the time of day, the reflectivity and transparency of the facades emphasise the influence of natural light on our perception of the building.



Olafur Eliasson. *Your sun machine*. 1997

Del tercer proyecto en tres ámbitos: copresencia / coparticipación / discontinuidad (entre artista-espectador, producción y lo Real), –en el que el objeto de representación es utilizado en un movimiento que corta su producción (infinitamente suspendida) de Sentido: Luz RGB interactiva y modulada por el tránsito del cuerpo o activada por la temporalidad natural y refractada por el objeto intermediador / corte de la proyección continua del haz de luz materializado para la coparticipación del espectador en su copresencia neutralizada–; pasamos a otra forma de relación y movimiento en el proyecto, del objeto de representación y del no-objeto, o imagen real que se produce en el espacio temporal de representación. De la luz artificial primaria en RGB (que representa al objeto tecno-lógico y fenomeno-lógico) con su corte y su modulación óptica, advertimos en la obra precedente de Eliasson una relación ‘real’ de copresencia directa entre la luz natural del sol, desnuda, y el espacio artístico de presentación.

En *Your sun machine* (1997), Eliasson intervino en la Galería Marc Foxx de Los Ángeles en un claro reconocimiento a la influencia que los artistas de movimiento espacial lumínico de la costa oeste norteamericana (*Coast Light and Space movement*) como James Turrel y en especial Robert Irwin tuvieron en su obra, en la transición desde la percepción del objeto-espacio fenomenológico al espacio de co-implementación entre mente (lo ontológico) y cuerpo (lo óptico). Al contrario que en sus obras más reconocidas como la gran instalación en la sala de turbinas de la Tate Modern –*The Weather Project*– donde el reflejo, en un techo falso instalado como espejo espacial, de una forma lumínica semicircular compuesta por cientos de lámparas de luz mono-frecuencia, produce un efecto



Robert Irwin. *Untitled*, 1971, synthetic fabric, wood, fluorescent lights, floodlights, 96 x 564" approx.

circular completo en forma de sol luminoso cuya presencia se desvanece en el espacio impregnado por una atmósfera de humedad natural en forma de nubes temporales-, o contrariamente al uso tradicional de la *camera obscura* (como veremos a continuación); Eliasson no proyectó una representación a través de un objeto con su subsiguiente movimiento de corte, o a través de él. En *Your sun machine* intervino en el cubo blanco –la forma normativa del espacio de exposición contemporáneo–, iluminado homogéneamente por la luz natural a través de una ventana, abriendo un orificio circular de formato medio en el techo de la sala por el cual la luz del sol atraviesa proyectando en el espacio visual (sobre el muro blanco, el suelo, las esquinas...) el recorrido de la silueta solar a lo largo del día. El muro blanco (cuya realidad no representacional analizaremos en el proyecto experimental de esta investigación –Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe– CAPITULO 10.2 B. PARTE III.) dentro del espacio proyectual, identifica arquitectónicamente un límite estructural, la superficie vertical que acota artificialmente el lugar y genera nuestro espacio habitable en una escala de relación antropomórfica. El muro-pantalla tradicional sobre el que se disponen secuencialmente las imágenes de la representación, es en este caso todo el espacio-pantalla, en el que la luz, perfilada en la silueta que se proyecta por el corte en la arquitectura, recorre el espacio completo proyectándose como forma más o menos elíptica dependiendo de la posición real del sol en cada momento respecto al giro elíptico de traslación de la tierra. Por una parte la forma de luz proyectada es un dibujo, o una silueta que reproduce variablemente el perfil del corte que actúa como plantilla física, es decir, un efecto de la representación, una luz acotada por las sombras (de la arquitectura). De otro lado, es a la

vez luz directa, y sus variables de intensidad y rotación son causales desde la relación de movimiento fáctico entre el sol y la tierra. Esta dinámica de la temporalidad natural presenta al espectador una copresencia (nuevamente a través de una substracción, en este caso el corte de perfil en el techo, la única actuación es una discontinuidad configurativa de tipo 1 en la estructura del lugar vacío), la de su propia presencia en relación a la velocidad con la que los cuerpos siderales se desplazan por el universo –viajamos y al mismo tiempo rotamos dentro un objeto material, líquido y gaseoso (el sistema terráqueo) que se desplaza a 107.000 Km / h por el sistema solar girando al rededor de una estrella, que a su vez está en movimiento permanente, algo aparentemente imperceptible por la acción de la gravedad, y solo constatable en el reloj (solar y biológico) natural que secuencialmente traslada la luz del sol de un punto a otro del espacio directo a lo largo del día. Esta demostración física implica una relatividad evidente entre las escalas de la percepción –incluyendo las fenoménicas– y las escalas inaprehensibles en la macrodimensión de lo Real. Nuestra posición es evidentemente figurativa, para hacerla presente requerimos de la copresencia inmediata de lo óntico, superando el régimen visual, el fenoménico y el del espacio como dispositivos de intermediación autónomos.

### **'Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees'**

(Ver es olvidar el nombre de la cosa que uno ve)

Esta frase de Robert Irwin, título de una reciente exposición en Junio-Septiembre de 2013 en el Whitney Museum of American Art de Nueva York que homenajeaba a la mítica instalación original de Irwin: *Scrim veil—Black rectangle—Natural light*. (1977), en el Whitney Museum, y tomado a su vez del título de la biografía de Robert Irwin escrita por Lawrence Weschle incluyendo entrevistas del autor a lo largo de treinta años de trabajo; ilustra la discontinuidad configurativa de lo nominativo a lo Real y el orden nouménico que imponemos en nuestra visión de la realidad mediante nuestras permanentes lentes culturales, u *ordenando* (en cuanto a clasificación y a imposición) –alternativamente– (secuencialmente, en otro *engagement* indirecto) la lógica fenoménica con nuestras regresivas lentes de la percepción. En aquél trabajo anticipador de Irwin, *Scrim veil—Black rectangle—Natural light*<sup>367</sup>, una pantalla semi-translúcida atravesaba el espacio central longitudinal de una sala, suspendida del techo a dos metros del suelo aproximadamente (6,5 pies). A esa misma altura una fina línea negra es pintada sobre el perímetro de los muros de sala. Un ventanal abierto a la calle es el único foco de luz natural al espacio. Dependiendo de la posición de espectador el corte visual y la perspectiva conjugan un efecto geométrico según el cual el espacio arquitectónico aparece dividido tridimensionalmente. La percepción, la luz y la forma son tres instancias de discontinuidad configurativa (1), el espectador interviene en esta configuración para relativizar su posición como agente e instructor en el orden de la representación, quedando lo exterior, tras el foco de luz que da a la calle, como una realidad que al mismo tiempo fragmentamos, percibimos en discontinuidad, y cuya visualización y nombramiento

---

<sup>367</sup> <http://arttattler.com/archiverobertirwin.html>



Robert Irwin. *Scrim veil-Black rectangle-Natural light* Whitney Museum of American Art, New York, 1977. Cloth, metal, and wood.

(ambos ilusión) hemos de replantear.

En la obra de Robert Irwin *Untitled* (1971), cuya imagen anterior relacionamos con la intervención de Eliasson *Your sun machine*, se abandona el título y el nombramiento situando el efecto de espaciado de la luz blanca en un nivel plano inclinado, semi-translúcido. El espectador asiste a un ángulo de la percepción, relativizando no solo la propiedad física de la neutralidad del muro blanco y del espacio de ilusión que se crea tras la imagen aparentemente suspendida que la iluminación de lo blanco produce, un espacio simbólico cuya profundidad es generada por la conciencia, y que en este caso se presenta taxativamente como efecto físico, se pronuncia el grado de verticalidad y de introducción, y se hace evidente su causalidad como imagen mental que invoca en lo sensible un seguimiento o continuidad de lo imaginario, un *limbo*, que al ser presentado así, fuera del lenguaje, denota el cierto grado de imposibilidad de –aún sustrayendo lo ontológico– lograr neutralizar y superar el acto condicional de la percepción y su vínculo ilusionista, su retorno simbólico. El espacio pantalla de Eliasson en *Your sun machine* y la relatividad del espectador en su posición física y mental (respecto a las trayectorias universales), es en *Untitled* de Irwin un muro virtualmente atravesable por la conciencia, una pantalla cuyo trasfondo es la materialidad de la imagen física. La relación paradójica de dependencia y exclusión se produce en ese vacío (en Inglés vacuum: al vacío, sin aire ni materia) generado entre la realidad física y corporal con la secuencia imaginaria que proyecta, el espacio simbólico blanco y luminoso, el Sentido y su infinito aplazamiento, una pantalla suspendida en nuestra conciencia de la realidad, que inclina nuestra percepción y nos excluye de la posibilidad real de contacto condicionados por el –acto de –pensar.

En una conversación entre Eliasson e Irwin, concluye este enunciando la idea de *co-araising*, copresentación (co-aparición, co-surgimiento, co-derivación...), que siguiendo la lógica de Deleuze y Nancy, señala a las trayectorias desde la modernidad y la fenomenología que convergen hoy en un espacio de igualdad y neutralidad entre –lo negativo (simbólico, sin continuidad de significado –discontinuo configurativamente– e inaprehensible) y su cognición; y –lo positivo (físico, corporal, material, óptico, entitario, esencial, predefinido, indecible) y su percepción:

“ RI: When I was starting out I had a similar problem. In the sixties, when my paintings were acting out their

own demise, I had the idea that nonobjective was going to translate as nonobject—i.e., purely phenomenal—but that was a red herring. While the same reasoning that had moved us away from a pictorial reality—from pictorial to phenomenal— applied equally to the realm of objects, it had nothing to do with object/nonobject; it had to do with how we see the object in context. Perceiving yourself perceiving” is the phrase I use.

OE: Or “seeing yourself seeing” – (...)

RI: One of the things about being alone in the studio, which a lot of artists are most of the time, is that you sometimes think you have no contact. That you’re not actually doing something in the world, that art is isolated. And that’s a tough illusion to live with. I actually like to think of art and philosophy as being very close together. This explanation is a little simplistic, but it makes the point clearly: I open my eyes in the morning, and the world appears totally formed. I don’t sit there and think about that. I swing my legs around the edge of the bed, and I take the whole world with me— which is an incredibly complex thing to do. Everything appears given—not only given but actually accounted for. I don’t ask myself, “How did I do that?” I just get up and go take a shower. But if I were to lie there for even an instant, two amazing things would be revealed: I would perceive that *I* actually put it together, and that it is *not* a given. But if the mind actually had to think about what the body is telling it at every instant, it couldn’t function. Now that just blows my mind. We’ve developed all these canons of philosophy and meaning having to do with the idea of consciousness, awareness, or cognition. But there’s always this conceit that the mind somehow operates in a vacuum. In my view, the history of phenomenology—and, I think, modern art—is about the introduction of the opposite as an equal player. No hierarchy about the mind being more important than the body. I like to use the term *co-arising*, which doesn’t make either perception or cognition sound more real or important. They’re equally dependent and mutually exclusive.”<sup>368</sup>

Verse a uno mismo viendo –o percibir el percibiendo–, requiere un acto de consciencia precognitivo (prelingüístico como hemos visto en Ibon Aramberrí, que iguala lo opuesto con lo natural en una superficie neutral –*equal player*–, presubjetivo en Fulton o Baumgarten. –Fuerza), que en contacto con la mutualidad y la exclusividad pueda presentarnos ante el muro blanco (no objeto visual o escópico sino forma óptica) en su indecidibilidad, ante su realidad física y no fenoménica, sobrepasando el – error experiencial– de la psicología que Merleau-Ponty indica como el factor de la conciencia inextricable de la experiencia, en el que un objeto percibido es sustituido por nuestra conciencia de él:

“ The phenomenological approach of ‘stepping out’ in order to ‘see ourselves seeing’ echoes the theories of the French philosopher Maurice Merleau Ponty.<sup>369</sup> He asserted that in order fully to understand the

---

<sup>368</sup> Irwin, Robert. “Take Your Time: A Conversation.” In *Take your time: Olafur Eliasson*. Edited by Madeleine Grynsztejn. Exhibition catalogue. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; London: Thames & Hudson, 2007: pp. 52, 54.

<sup>369</sup> Merleau-Ponty addressed what psychologists call the ‘experience error’. When analysing a perceived object, we substitute it for our consciousness of it; so by attempting to construct perception based on things perceived, we fail to

nature of perception, we must step back from it so that we no longer view objects in the world through the lens of perception but make perception itself an object of consciousness.”

Este paso atrás, que nos concierne sobre el acto de percepción y permite detener la maquinaria dispositiva de la fenomenología y su aprehensión, es entonces un movimiento de discontinuidad real, de corte e intervalo en lo ontológico y en lo fenoménico, una discontinuidad que separe al propio corte inherente del Sentido de sí mismo, que co-presente a lo Sin-sentido en su exterioridad, mediante la discontinuidad artística que suspende todo acto de representación y de reconocimiento de verse viendo esa representación. Un intervalo en el que –tras vernos observando– la forma real (muro límite, pantalla fija) quede suspendida como materia, espacio y tiempo, y su energía sea simplemente copresencial a la nuestra. Una copresencia real del Yo consciente y fáctico con la distancia discontinua e indecible de lo exterior, no nombrado, no articulable, llanamente natural. La realidad del muro blanco, como no objetualización, no objeto de representación o pantalla ausente, no entidad simbólica ni discontinuidad configurativa; ha de presentarse por tanto desde la neutralidad e igualdad entre su plano simbólico negativo (su espacio sombra, imagen o luz no positivada, en negro) y su superficie positiva, pantalla blanca sin imagen, luz natural refleja –y no proyección formal o figurativa–. Ver el objeto en su contexto implica su movimiento para desplazarlo de su visión exclusiva, perceptiva y simbólica, delimitando sus discontinuidades configurativas dentro del proyecto que lo copresente mutuamente a lo Real y permita contrastarlo (ajeno a su visualidad identificativa, nominativa y aprehensiva) en su grado óptico de realidad.

Hemos de descodificar previamente el concepto universal de muro blanco profundizando en este tratamiento experimental que apuntaban Eliasson e Irwin. El muro blanco es la superficie de limpieza respecto a la infinita discontinuidad configurativa del mundo exterior:

“ The white surface was not simply representing cleanliness, it was the mechanism for cleaning. It is the same in the gallery. The white room of the gallery has been cleaned of the outside world. (...) Colour is a spatial instrument and the white wall is the reference point for the other colours, neither moving forward or back.”<sup>370</sup>

---

recognise that things perceived are in themselves only accessible through perception: ‘We are caught up in the world and we do not succeed in extricating ourselves from it in order to achieve consciousness of the world. If we did we should see that the quality is never experienced immediately and that all consciousness is consciousness of something.’ In Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, London 1961 (2000), p.5. Citado en May, Susan. “Meteorologica.” In *Olafur Eliasson: The Weather Project*. Edited by Susan May. Exhibition catalogue. London: Tate Publishing, 2003: P. 16.

<sup>370</sup> Wigley, Mark, Olafur Eliasson and Daniel Birnbaum. “The hegemony of TiO2: A Discussion on the Colour White; A Conversation between Mark Wigley, Olafur Eliasson and Daniel Birnbaum.” In *Olafur Eliasson: Your Engagement has Consequences; On the Relativity of Your Reality*. Edited by Studio Olafur Eliasson. Baden: Lars Müller Publishers, 2006: pp. 242, 243.

Un corte formal en el Sentido para que este pueda expresarse sobre un plano aparentemente neutro, dado que como configuración-escenario pertenece, en tanto corte ideal, al propio Sentido. Es una imagen neutral pero imagen depósito, ambiente latente de la representación que figura en la percepción consciente de ese espacio desde la modernidad, cuando en 1939 el MoMA de NY aparece como el primer museo con muros interiores blancos cortando con la materialidad tradicional de las superficies enteladas en granate, verde oscuro o azul oscuro (una conexión opaca con la gama CMYK y RGB, según la cual el tono de superficie resaltaba las pinturas cuya gama cromática fuera complementaria) en los antiguos muros de exposición:

“ When the The Museum of Modern Art opened, its walls were beige colour and it ‘s fabric on the walls, beige cloth. As you know, the first art museums had deep red, deep green and deep blue walls of fabrics. So the white wall is such a recent invention and I think it continues to evolve. (...) So the ideology of the white wall is to be the wall that has yet to be marked. In two senses: yet to receive a line, a work, or a shadow, but also yet to mark itself. It refuses to make a statement. It is what a wall would be if it didn’t say anything. It’s passive, quiet and therefore endlessly generous: It can receive anything, except its own colour, which would disappear, but it claims not to be a colour. It claims to be what comes before colour. So this is a very very strong ideology, really it’s a kind of theology and so what happened in the adoption of this particular surface as the default setting for the experience of art is that one particular experience, the white room, has been defined as a non - experience. As not being an experience, as being that which comes before experience, and therefore that which generously allow any experience, any work of art to be exposed. That’s why of course I am interested in the black box, equally, because the black box has exactly the same function relative to so called new media. There is a problem because if you bring a black box into a white box, which is what happens in every museum displaying contemporary work, is that the supposed neutrality of the white wall disappears, because the black box makes the white seem much whiter.” <sup>371</sup>

El muro blanco como auto-marca, signo autónomo que define el cubo blanco en su pre-color como espacio prelingüístico y pre-experiencial o *no experiencial*, es un lugar tautológico en tanto su autoreferencialidad encierra y colapsa el significado en/de su forma, lo neutraliza, pero a la vez actúa como dispositivo. Es decir, su experiencia es la *no-función*, cuya desactivación es simbólica dado que como estructura acota el espacio configurativamente y refleja intensivamente la luz y las sombras. Como decíamos anteriormente, su neutralidad es de pantalla (sirve de escenario), y solo la forma

---

<sup>371</sup> Wigley, Mark. Op. Cit. P. 244.

In 1988, Wigley co-curated with Philip Johnson the MoMA exhibition *Deconstructivist Architecture*. The exhibition featured the works of seven architects, who were already well-known at the time for a style of architecture that involved in various ways "deconstructing" conventional notions of architectural convention: Frank Gehry, Zaha Hadid, Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas and Coop Himmelb(l)au. The curators linked the works to the philosophical notion of Deconstruction, as espoused by French philosopher Jacques Derrida, as well as the art-architectural historical precedent of Russian constructivism, and several works from this period were displayed in the exhibition. However, of the architects only Eisenman and Tschumi acknowledged the connection to Derrida and only Hadid to Constructivism.



efectiva en que esta pantalla se desactive, taxativamente, incluirá la neutralidad operativa del muro blanco como pared. Forma artificial en el tiempo, sin reflejo o proyección de la representación (como veremos en el proyecto experimental –Artists Working: Discontinuity Barinatxe– C. 10.2).

La relación de contraste que Mark Wigley subraya entre la caja negra contemporánea y el cubo blanco señala a dos ámbitos de intensidades: un espacio figurativo (el espacio blanco como presencia sobre el que figuran reflejadas las imágenes-forma) u otro configurativo (el espacio negro como ausencia sobre el que se proyectan diferidas las imágenes-luz), que potencian, por un lado la dialéctica existencial entre signo y negatividad, y por otro la diferencia temporal entre señal y emisión.

En el caso de la caja negra, espacio aislado para la representación multimedia, la espectralidad del espacio fondo conforma la nada, el vacío ausente de luz, direcciones, materialidad... un agujero negro que absorbe las imágenes preexistentes, la percepción y el lenguaje corporal y de significado. Esta asepsia oscura es el vacuum imaginario, una profundidad hueca en la que las imágenes planas se espacializan, bien por proyección directa sobre pantalla (acotada proporcionalmente a la distancia y ángulo de proyección perspectiva) donde se exhibe tanto la imagen reflejada como el haz de luz emisor que atraviesa el espacio visiblemente, extendiendo la imagen progresivamente a través de la dimensión espacial y desplegándola a su temporalidad; o también bien por retroproyección desde un espacio negativo, bloqueado a la visión, que proyecta una imagen no extendida sino construida directamente para su presencia en el contorno plano de pantalla, que aparece entonces suspendida, haciéndose visible en lo invisible.

Al principio, al acceder a un espacio apagado, incorporamos retiniana y mentalmente una *afeterimage* o imagen residual que proviene de la luz anterior, fijada en los nervios ópticos y re-emitada de forma aumentada por el efecto de contraste con la oscuridad. Este efecto se monta en un instante sobre la nueva imagen que se nos proyecta, una doble exposición que representa una triple proyección: la imagen interior (proyectada en la caja negra), la imagen exterior (efecto de retención retiniana post-imagen) y la imagen interna del yo como receptor-emisor. El juego del vacío produce una secuencia simultánea de imagen preformal que Eliasson utiliza en sus efectos lumínicos en espacio oscuro, que intensifican la relatividad perceptiva y desestabilizan la jerarquía entre nuestra consciencia física y nuestra construcción virtual:

“I just did a black box and I’m doing another one most likely in the show that I am preparing right now. There are several white elements, and this is a very big space and there is a smaller space next door, and that might just be a completely black box. I don’t know if I might introduce some sort of lighting system before you go in there, so what you see in the black box is maybe something afterimage activity but also this sense of physicality. This is really not main interest, but of course in the white light you would tend to have a body. If you have a very bright light your physicality or the verticality of the body standing on the ground is destabilised because you don’t have a very defined shadow, you tend to look rather flat and your sense of depth disappears.

I think my main interest and what I want to ask you about is the hierarchy of whiteness, the disappearance

of nuances and the creation of white as a universal value that could be interesting to deconstruct.”<sup>372</sup>

La relación entre lo material e inmaterial que Olafur Eliasson y Mark Wigley plantean para advertir la posibilidad de deconstrucción de la experiencia-escenario mediante una neutralización de las jerarquías del régimen escópico, tiene que ver con la mutualidad y exclusión entre el cubo blanco y la cámara oscura. Dos espacios alternos que unidos y compensados en sincronía y horizontalidad posibiliten la copresencia natural entre los lugares simbólicos –*no-lugares*–, blanco-luz (presencia reflexiva), negro-sombra (diferiendo de lo proyectado) y los espacios físicos; donde nuestra presencia se constituya presubjetivamente ante/con la dimensión suprasubjetiva de las formas. Una construcción de la situación del lugar no metafísico, presentando el activo de su fisicidad, su materialidad en cuerpo de imagen y cuerpo de realidad (Un ejemplo de esta compensación lo analizaremos en la proyección invisible del negro sobre la luz natural, realizada en el ensayo en estudio del proyecto –*Artists Working: Discontinuity Barintaxe*).

El medio como pantalla (el cubo blanco vacío delimitado por superficies de presencialidad) o la pantalla como medio (la imagen materializada en el espacio negativo, el haz de luz transmitiendo longitudinalmente su forma por la profundidad de campo a una imagen que suspendida bidimensionalmente en el espacio configura la dialéctica entre realidad y difiriendo / o la imagen natural de la cámara oscura, invertida configurativamente en el espacio por la proyección convergente de la luz rectilínea que reproduce discontinuamente los perfiles visuales de la realidad); son la inversión discontinua del espacio de la representación. Lo antagónico entre realidad e imagen, entre naturaleza y arteificio, viene dado por la continua generación de imágenes de nuestro sistema escópico que las recibe del medio y las proyecta al medio, es decir, como sabemos, el yo es así mismo una pantalla que se incorpora en todo espacio como receptor y emisor. El Ser como medio instintivamente generador ha de recalificar su relación con la luz natural, con el espacio físico y con el tiempo sin la mediación de escalas antropomórficas, donde actúen la luz en onda –superficie, profundidad– y la imagen como partícula –unidad tiempo en desplazamiento–.

La *camera obscura*, imbuida en el yo como instancia fisiológica y platónica, parte de un agujero, un corte en la forma opaca a través del que la luz reflejada en los objetos se obtura y diafragma, apareciendo una imagen invertida tanto en la retina humana como en el espacio-pantalla de la cámara oscura natural, es decir, la imagen en sí nace invertida como reflejo de lo Real. Esta cámara oscura natural, precursora de la fotografía estenopeica y de la imagen de reproducción mecánica, se reproduce en la caja negra de la representación multimedia, pero su corte de proyección, el dispositivo tecnológico, actúa en la discontinuidad configurativa (ordenativa) proyectando una continuidad construida del relato de la representación mediante la edición de sus cortes formales, que

---

<sup>372</sup> Eliasson, Olafur. A Conversation between Mark Wigley, Olafur Eliasson and Daniel Birnbaum.” Op. Cit. P. 243.

se mantienen como intermitencias artificiales del Sentido pero sin llegar a manifestar su corte inherente ni el intervalo que el Sin-sentido formula desde el exterior real a esa imagen secuencial. La imagen de la cámara oscura natural <sup>373</sup> es una imagen real, un efecto óptico producido por la luz natural en el espacio físico, que podemos observar en la realidad cotidiana a través de rendijas o vanos naturales en espacios de oscuridad. Esta imagen se despliega por el espacio en que se produce, es luz natural con sombras cuya configuración interpreta nuestra mente. Tanto la luz, como las sombras, los objetos reflejados, el espacio y el orificio obturador son parte de la realidad, mientras que en la cámara lúcida del cubo blanco, cuando incide la luz natural y se proyectan las sombras y los reflejos directos del sol, asistimos a un conjunto de realidad condicionado por la dimensión y escala configurativa del espacio, presente como arquitectura, dispositivo en el que producimos y proyectamos la experiencia del yo ubicada antropométricamente, una proporción para la percepción que determina artificialmente la distancia y las medidas según las cuales configuramos secuencialmente la proporcionalidad del resto de dimensiones incluyendo a los objetos naturales y al lapso de tiempo. En ambos casos: cubo blanco y caja negra, cámara lúcida y cámara oscura, residimos en un espacio interior sobre el que la exterioridad se proyecta, sea lo exterior de la naturaleza o el yo interno ambos estarán condicionados por una dimensión de cierre, un reflejo de nuestra interinidad física. Llevar la experiencia posible de la imagen a la luz directa implica el consiguiente movimiento de desplazamiento de esa imagen generada o instantánea a su experiencia real en el espacio exterior, no solo como zona de registro de un fenómeno o de un acontecimiento, sino como espacio real y natural en el que se sobrepasen las condiciones preconfigurativas del jardín como arquitectura del paisaje y se pase de la superficie artificial acotada y limitada, del escenario-plataforma de representación, al espacio de la presentación de lo Sin-sentido para la posible co-presentación del corte en la imagen del Sentido.

Tal y como cuestiona Eliasson, relativizar la posibilidad del *todo* a través de la introducción de “algo de la realidad” en el espacio blanco, aparentemente neutral –que implica asumir sus precondiciones

---

<sup>373</sup> Tenemos constancia de que desde 500 a. C. ya hay referencias a la cámara oscura. Griegos como Aristóteles y Euclides ya escribieron acerca de cámaras oscuras que ocurrían de manera natural, como la luz que pasa a través de una cesta tejida o entretejidos de hojas. Sin embargo, los antiguos griegos creían que nuestros ojos emitían rayos que nos permitían ver. Lo que permitió entender mucho mejor a la cámara oscura fue descubrir que la luz entraba al ojo en vez de salir de él. Fue Ibn al-Haytham (matemático, astrónomo y físico iraquí del siglo X) quien publicó esta idea en su *Libro de óptica* (de siete volúmenes; también llamado *Kitab al-Manazir*, y en latín *De Aspectibus or Opticae Thesaurus: Alhazeni Arabis*). También inventó la primera cámara oscura después de notar cómo salía la luz de un agujero en las persianas. Mejoró la cámara al notar que cuanto más pequeño era el agujero más nítida era la imagen. Realizó la primera cámara oscura. En el siglo V a. C., el filósofo Mo Jing menciona la teoría de una "imagen que se forma a través de un pequeño orificio". Shen Kuo (1031-1095) experimentó con la cámara oscura. Fue el primero en proveer sus atributos geométricos y cuantitativos. En el siglo XIII, Robert Grosseteste y Roger Bacon comentaron sobre la cámara oscura. Entre los años 1000 y 1600 estudiosos como Ibn al-Haytham, Gemma Frisius, y Giambattista della Porta escribieron sobre la cámara oscura y empezaron a explicar con más detalle por qué la imagen se invertía al pasar a través del orificio. Las imágenes estenopeicas permitían ver con seguridad los eclipses de sol, ya que permitían observarlos sin mirar directamente al sol.  
O'Connor, J.J. and Robertson, EF: Light through the ages: Ancient Greece to Maxwell [http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk/~history/HistTopics/Light\\_1.html](http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk/~history/HistTopics/Light_1.html)



Sun-tracking experiments with heliostat prototype on the roof of Studio Olafur Eliasson, Berlin, 13 November 2012  
<http://www.olafureliasson.net/>

reinstaurando el sistema representacional del yo– supone desestablecer los dispositivos y las herramientas de construcción de la discontinuidad configurativa:

*“ If one succeeds telling people that our notion of white, white light is a construction and not as something that we take for granted as being natural. One can also allow for the people actually introducing some reality to the total light with the white colour on the wall. (...)*

*How does one succeed in handing down the tools with which a person can introduce the relativity? What are the mechanisms with which we introduce the tools to the subject, so they can, in the interest of some, sort of self reflectivity deconstruct their own experiences? ”* <sup>374</sup>

Esta deconstrucción parte de la desconfiguración de la referencialidad espacial antropométrica y de las discontinuidades configurativas de dispositivos y herramientas de sedimentación del Sentido, hasta llegar a la deconstrucción de la auto-reflexividad del yo, permitiendo que la construcción de

---

<sup>374</sup> Eliasson, Olafur. A Conversation between Mark Wigley, Olafur Eliasson and Daniel Birnbaum.” Op. Cit. pp. 245, 246.

cada experiencia individual posibilite un análisis de su paralaje para poder desactivarlo y abrir su experiencia a una posición no decidible y no configurativa.

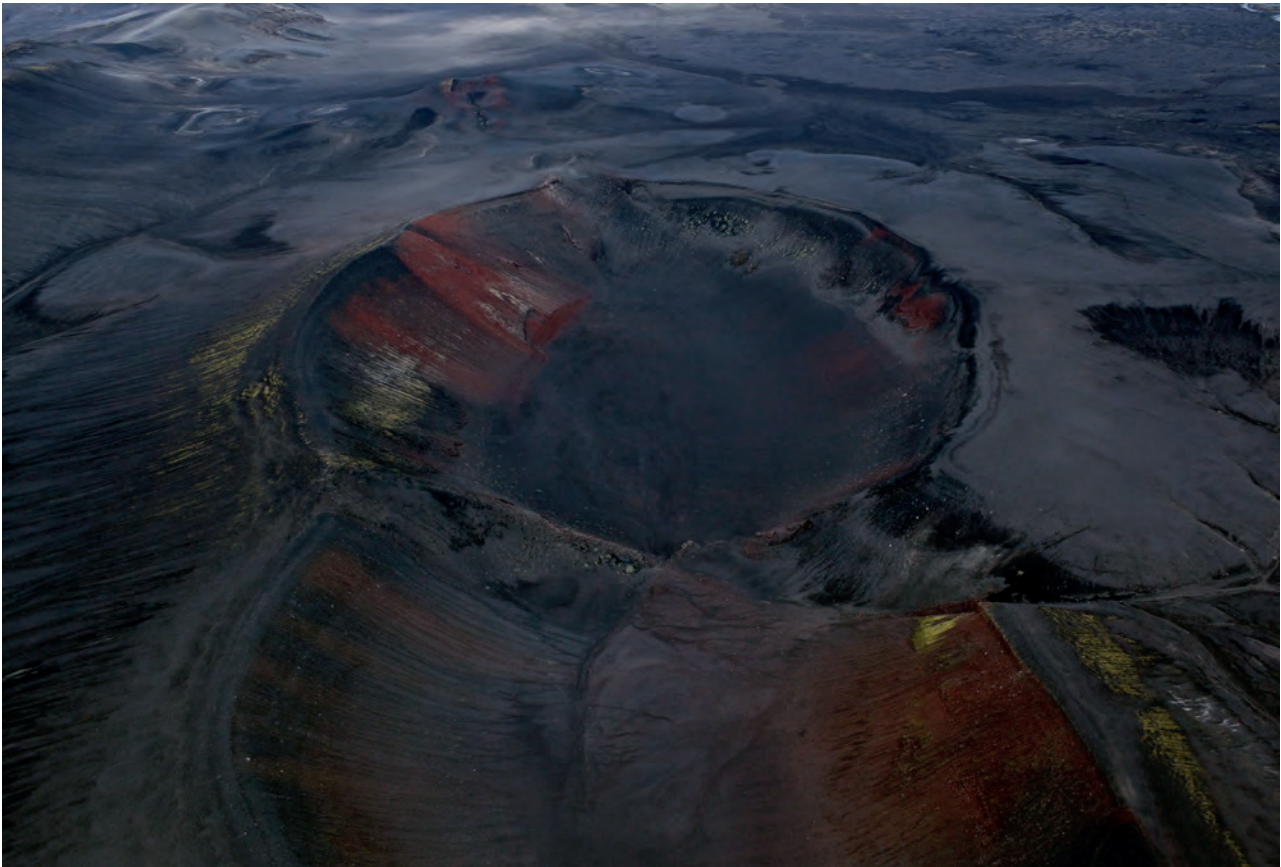
Para ver, olvidando el nombre de la cosa que uno ve, es necesario abstraer el nombramiento del espacio, el contexto formal, social, cultural o escópico y el nombre propio. La relación natural con el sol, agente directo de nuestro reloj biológico y ente visual y energético de las cosas, las esencias y su circulación, requiere de un previo desposicionamiento, el corte que la discontinuidad artística inserta en todos los dispositivos de configuratividad y en el arte mismo como ontología, que lleve así al *environmental art* desde su ambientalismo abstracto a una relación fáctica y copresencial con lo óptico. La experimentación colectiva de Eliasson saliendo del estudio a la superficie y ensayando con los prototipos configurativos directamente ante la luz y el sistema natural sin inferencias, sitúa todos los elementos de configuración y articulación dispositiva o experiencial que hemos analizado en este capítulo: La discontinuidad configurativa entre representación antropológica y Naturaleza, y la co-presencia en Lothar Baumgarten, la autonomía del objeto artístico y su neutralización simbólica en su no-función prelingüística dentro del proyecto artístico soberano *–open work–* en Ibon Aramberri, el desplazamiento de la experiencia de lo ontológico a lo óptico y la Fuerza como presubjetividad en Hamish Fulton, y las tecnologías perceptivas e identificativas de la visión deconstruidas en Eliasson hasta copresentar la suprasubjetividad (lo post-conceptual y no-lineal en Pierre Huyghe) a lo Real. E incluye a los agentes con el espectador en una situación abierta y coparticipativa fuera de las estructuras de cierre y colapso. Desde la multiplicidad de cada experiencia individual y la discontinuidad de sus autonomías configurativas en un espacio reflejo de la interioridad especular del yo, se abandona (evidenciándola) la escenificación que construye un colectivo representacional para ir desde la socialización de la experiencia y su fragmentariedad al espacio y situación no configurativa en el que se produce el corte de la discontinuidad artística. Esta salida a superficie en grupo, con los medios y dispositivos, con la unidad y multiplicidad, con los rangos del contexto configurador de lo cultural, con las posiciones arquetípicas del agente intermediador y el público; se propicia con el movimiento de traslado y desplazamiento de todos esos elementos que producen la discontinuidad configurativa 1 y 2 del objeto arte a un espacio natural no condicionado, ni por la presencia evidente de los sistemas del lenguaje y las discontinuidades configurativas que representen, ni por la relación autónoma de los agentes frente al sistema de mediación. Como veremos en la primera parte del proyecto experimental *–Artists Working: Crossover Atxabiribil–* (C. 10.1) el objeto artístico dispuesto para su movimiento de relación con lo natural, la instalación sonora *Crossover*, presenta un dispositivo de discontinuidad configurativa que fragmenta las secuencias sonoras registradas en directo y las redistribuye unitaria y separadamente en el espacio a través de cuatro canales de altavoces independientes que reciben unidades sonoras irreconocibles y las proyectan por ultrasonido linealmente a un único punto central (permaneciendo el resto del espacio en su sonido ambiente perceptible o en silencio) en el que convergiendo los cuatro haz sonoros se reconstruye y reproduce el audio original atravesando simultáneamente el cuerpo receptor. Este mecanismo efectivo de la discontinuidad configurativa funcionando en el medio físico de la naturaleza, quiere poner en evidencia más allá de la representación la dinámica de discontinuidad y configuración del medio

natural ante el discurso. La invisibilidad de lo ontológico (sin su imagen proyectada a través de la significación), y su precariedad y fragilización, mostrada en su materialidad, siempre dependiente de un principio activo que corresponde a la física y que esta opera ordinariamente generando un intervalo de continuidad desde lo discontinuo, una posibilidad de percepción y de aprehensión que obedece a las leyes físicas de la fricción del aire, el contacto intercalar de los cuerpos y la variabilidad entre distancias y fenómenos. Una imagen material de lo invisible que constituye la fragmentariedad simbólica del pensamiento, sólo articulable en un cuerpo dispuesto ante un medio y copresente a sus discontinuidades inmanentes. Este dispositivo se utiliza como prototipo de ensayo en exterior, objeto vehículo para una interrelación en la que los artistas, situados ante él como señal, determinen su forma de relación visual y experiencial con el objeto y su estrategia y actitud relacional con los otros agentes, con el medio tecnológico y el natural y con el factor sociológico activo, pasivo y simbólico que el público espontáneo genere. Pudiendo grabar la jornada de trabajo conjunta y montaje del dispositivo mediante cámaras de video disponibles alternativamente por turnos, la experiencia que se plantea es la de la autonomía del artista respecto al sistema de producción hegemónico, su causalidad, funcionalidad, direccionalidad, referencialidad, construcción y aparente continuidad narrativa o discontinuidad configurativa en los cortes que formalmente produzca en la composición conjunta resultante en la edición del video final coparticipativo. En definitiva se trata de neutralizar la supuesta autonomía simbólica del artista respecto al sistema ontológico e ideológico, dado que en un espacio autónomo natural, con un medio tecnológico que evidencia el constructo de la discontinuidad configurativa del lenguaje y la percepción en la naturaleza física, y ante un público espontáneo y no mediador, su comportamiento instintivo es el del registro sincrónico, el de la representación y su ausencia, vinculando su autonomía a una construcción simbólica que sin atender la discontinuidad configurativa del objeto ya desplazado ni la realidad óptica del espacio natural (sino su imagen), reproduce el gesto configurador de la escenificación y de la intermediación, dirige su mirada unas veces al objeto y su montaje y otras al escenario-pantalla o a sus actores, imponiendo el ejercicio de la visión y del registro al de una experiencia efectivamente autónoma. El artista constituye un grupo social cuyos actos los definen y los representan y cuyo instinto e intuitividad subordinan –en situaciones de exterioridad– lo sensible a lo ontológico. Su separación y diferencia crítica respecto al sistema ha de deponer en primer lugar las reglas del juego artístico, producir un movimiento de corte más allá de las discontinuidades configurativas y sociológicas o culturales, para que el artista empodere realmente su espacio de autonomía y se constituya como ser en copresencia convalidable a lo óptico. El uso de un dispositivo no marca o asigna una estrategia a priori sino que esta viene ya preinscrita en los métodos y procesos configurados inconscientemente por el hecho del arte. Veremos como en la segunda parte del proyecto artístico experimental –*Artists Working: Discontinuity Barinatxe*– (C. 10.2) conociendo unos la experiencia previa de la primera parte del proyecto y advertidos otros nuevos participantes sobre la libertad operativa de trabajo y del único principio de la discontinuidad como no-formula, su relación con lo óptico es explícita y configurativamente discontinua, pero indefectiblemente marcada por el uso registral del dispositivo fílmico, sin que ninguno se abstuviera de su empleo (contando con que en su heterogeneidad representaban a las

principales disciplinas técnicas: Escultura, Pintura, Fotografía, Audiovisuales, Arquitectura, y a distintos campos de aplicación: Lo performativo, el diseño, el hecho sonoro, la música,... procediendo de diferentes culturas y nacionalidades.) o plantearan una posibilidad de intervención alternativa, un registro indirecto, por ejemplo, siendo filmado solamente por otros sin producir imágenes o indicar secuencias él mismo, una actuación invisible, sonora, siendo presencia en diferido, o una construcción formal que los remplace como actores, incluso una ausencia y negación al proceso, estando presentes en coparticipación pero sin inscribirse en la representación. Más allá del efecto llamada (y su artificio o discontinuidad configurativa 2 –estratégica–) a participar y colaborar en un proyecto, nuestro acto de reacción instintivo como artistas es de realización –independiente o asociativa– (y de discurso), y por tanto de configuración, cuando en realidad –algunos ya lo realizan artísticamente– salir al exterior implica en primer lugar un auto-ejercicio crítico que suspenda en primera instancia la formulación ontológica y el deseo simbólico, que analice las discontinuidades configurativas del orden propuesto y de las condiciones sensibles, técnicas, materiales, relacionales y ambientales, deteniendo el impulso y la marca de autonomía para lograr advertir la realidad natural sin nombre, aparcar la sedimentación narrativa y atender la posibilidad que lo natural en su acto y copresencia indecible haga emerger.

Efectivamente es una situación construida cuando lo que nos interesa para lograr una discontinuidad artística real es precisamente presenciar esta construcción, con todos sus activos y pasivos, y suspenderla, hacerla presente para cortarla, ir mucho más allá de sus respectivas discontinuidades configurativas y neutralizarlas, incluyendo la coparticipación causal autónoma o delegada y al reflejo sujeto o circunstancial del yo y del otro. Un intervalo en la construcción situacional que derive la experiencia ontológica y simbólica a un apartado presubjetivo para que lo óntico sea taxativamente presente y su tiempo presencial. En esta relación entre dispositivos y mecánicas de relación coparticipativa y experimental, que verifiquen efectivamente la desactivación de la interdependencia entre sujeto, objeto, medio y contexto, que superen las precondiciones fenomenotécnicas y fenomeno-ontológicas (pre-fenomenotecnologías) radica la posibilidad de asistir sin cortapisas al orden que orchestra la discontinuidad simbólica, observar los cortes inherentes de cada no-sentido particular en el Sentido general y a su vez inasible y configurativamente discontinuo, irreproducible. Parar la producción fragmentaria del Sentido y disponer todo el aparato ontológico a su posibilidad de suspensión con lo Sin-sentido exterior.

Un ejemplo desde la representación, pero que nos lleva desde las imágenes a la evidencia de la naturaleza como corte inmanente son las *Iceland Series* de Olafur Eliasson, retratos de cráteres de volcanes en Islandia (Iceland Serie 2012) o de su actividad e influencia (Iceland Series 1997). Una forma de registro que progresa durante más de quince años hasta la actualidad presentando la cámara oscura de la profundidad de la tierra y su obturador natural al exterior, un diafragma material geofísico, cuyo perfil horada la montaña y su ascenso simbólico, cuya energía contenida impide una relación experiencial y prácticamente experimental estando activo. Un espacio de negatividad completa que interviene en el sistema de auto-gestión termodinámica de la naturaleza, en su mayoría



Olafur Eliasson. Crater 12. Iceland 2012. <http://www.olafureliasson.net/recent-projects/Ig/Crater12.jpg>

producidos en los límites de las placas tectónicas, franjas y colisiones naturales entre el movimiento de las placas de la litosfera. El punto del planeta más cercano (1'5 millas) al espacio exterior es (al contrario de la creencia común acerca del monte Everest) el volcán del Chimborazo en Ecuador (debido a la forma elíptica del globo terráqueo y el punto de altitud sobre el nivel del mar en que se encuentra ubicado). Es decir, el punto más próximo a la discontinuidad física del planeta como espacio es un corte máximo en la continuidad de la corteza. La realidad extrema de este espacio asimbólico (representado en la historia simbólica y científica como poder natural y límite sobrehumano) es utilizada por Eliasson representando aquella triple proyección entre imagen interna, imagen exterior e imagen del yo. Por un lado está la identidad del autor (Danés-Islandés) y su conocimiento del territorio físico e histórico de Islandia, por otro lado la relación intrínseca entre la oscuridad de lo profundo y la luz de lo exterior, y finalmente la energía y dinámica discontinua de lo óptico respecto a la aspiración simbólica y su discontinuidad representacional. El yo queda representativa y naturalmente desposicionado respecto al corte geofísico de la discontinuidad natural. Se presenta la fuerza objetiva (natural, material y espacial), la subjetiva (imagen aérea, distancia artificial) y la presubjetiva (preontológica, atemporal), ante el mito (mirada simbólica) y ante la suprasubjetividad (posibilidad de facto, indecidibilidad real). Ciertos grados de lo óptico sólo son apreciables desde una imagen protectora o desde una aproximación teórica. El modo en que dicha imagen o teoría desplace al yo subjetivo, que la distancia no sea espaciamento sino profundidad de campo para calcular y medir un hecho físico, que se desactive el efecto inmediato de cámara oscura





Olafur Eliasson. The Iceland Series # 64, 1997, 56 chromogenic prints, 92 1/4" x 141" overall

o reflejo lúcido, desarticulará las discontinuidades configurativas, pero mantendrá siempre una contradicción paradójica, que en todo acto existe una lectura. La forma en que esta visión pase del grado objetivo (científico, con la imposibilidad de aplicación al todo sin la mediación teórica y modelos de representación e incidencia) al presubjetivo, vincula al proyecto artístico con lo indecible, el modo de movimiento procesual en que las imágenes y las formas manifiestan neutralmente sus discontinuidades configurativas y subjetivas, tanto compositivas como simbólicas, deteniendo objetiva y concretamente su lectura y el reflejo del yo para que ante su coparticipación se presente lo óntico, un corte en la discontinuidad de lo artístico y los sistemas ontológicos en cuyo intervalo la fuerza de lo Sin-sentido sea llanamente indecible, no operativa, no empírica, no funcional, y por supuesto, no simbólica. Un movimiento que sigue en copresencia a los movimientos discontinuos de la Naturaleza, una realidad de lo óntico que es ajena y lejana a la imagen, incluso cuando se representa en ella, cuya dimensión es mayor que su nombramiento.

La imagen concreta de la fotografía contemporánea (que hemos introducido en el estado de la cuestión de la discontinuidad general y la artística, –Nueva objetividad– Capítulo 2.2.C Cinematografía / Lo Cinemático. La discontinuidad del objeto-imagen-tiempo al Itself), se utiliza como metodología técnica en la imagen que aquí observamos, *Islandsserie # 64*. “ El autor se refiere a una épica tradicional del paisaje Islandés, propicio al fenómeno ambiental y climático extremo, donde toda contemplación documentalista conduce a un tipo de situación muy acusada, como en esta erupción de un volcán, sumergido bajo un glaciar, que arrastra hielo fundido creando una nueva orografía.

La tradición romántica nórdica desde la óptica aérea del documental ecologista.

Ciertamente, podría parecernos que el simulacro desaparece aquí en virtud de una experiencia cuya dimensión se nos escapa, un espacio fuera de los códigos retinianos de la representación e incluso del significado. ¿Corresponde lo espectacular a la escena o a la escenificación? ¿Puede ser un ojo cuasi satélite la lente metafórica que traduzca el sentido inaprehensible de los fenómenos? ¿Trasciende éste tipo de experiencia la semántica del arte o se inscribe en ella, consciente aún de su carácter vehicular, de llevarnos a ver? “<sup>375</sup> La dialéctica entre imagen concreta y objetividad simbólica con lo físicamente inconcretable, lo que se escapa al Sentido y no es simbólico, se puede interpretar en la fotografía de Eliasson como la conjunción entre lo sólido y lo líquido, la discontinuidad de los estados de la materia que desde la naturaleza irrumpen modificando la orografía previa y su temporal estabilidad, una forma orgánica que emerge cubriendo las capas de sedimentación narrativa, la historia, su medición, su ensayo. Un cambio eclosivo e incontrolable, donde el agua solidificada fluye, lo blanco –material reflejo– es arrastrado desde una fuerza interna y prehistórica, una negatividad puramente física que se impone a la solidez de lo positivo y su permanencia superficial.

Los denominados *fenómenos catastróficos* de la Naturaleza pertenecen al sistema de equilibrio natural, de neutralización y compensación de fuerzas, dinámicas y energías, su desastre es la ruptura a nuestra lógica y posibilidad, una discontinuidad dimensional que supera nuestras escalas ontológicas y físicas aún cuando participemos en su ciclo, siendo el hombre el factor principal en el cambio climático y en la aceleración de la reacción natural fenoménica.<sup>376</sup> Nuestra acción tiene respuesta natural y ésta subordina toda lectura y ontología. En el ciclo discontinuo de vida y muerte el arte y la tecnología son simbología, esta obviedad es la primera imagen construida y para establecer su acto en una secuencia paralela al curso equiparativo de lo natural hemos de incorporar el objeto arte a otras escalas, no configuradoras (locativas y causales) sino eclosivas, renovables, cuyo

---

<sup>375</sup> Cabo, Iñigo. Cita correspondiente a la conferencia: –Fenomenología de lo escultórico en la era del Fabbing / Teoría de cruce para la discontinuidad cuerpo (arte)-epistemología (ciencia).Un paisaje de proyectos–. Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes, UPV-EHU. Impartida en el Ayto. de Güeñes. Enkarter. Bizkaia, Noviembre 2007.

<sup>376</sup> The weather has been utilised for both hostile and utopian purposes throughout history. Entire civilisations have collapsed or prospered depending on their ability to predict and adapt to climate change, and battles have been decided on the basis of accurate weather predictions as far back as Marathon in 490 BC. Attempts to control or modify the weather have had a chequered history. The discovery by scientists in the 1940s that sprinkling pure silver iodine into clouds would demonstrably boost the resultant precipitation led the US government to employ the controversial practice of ‘cloud seeding’ in military campaigns, most notably during the Vietnam War. More recently, cosmonauts on the Mir space station installed a twenty-five metre wide mirror on the side of the craft to catch the rays of the sun. This produced a beam of light that was reflected towards northern Russia, producing a path of sunshine covering over two miles for a period of six minutes as Mir passed overhead. In this era of technological advancement, such attempts at controlling the weather underline mankind’s fundamental, and often futile, compulsion to understand and harness the forces of nature.

May, Susan. “Meteorologica.” In *Olafur Eliasson: The Weather Project*. Edited by Susan May. Exhibition catalogue. London: Tate Publishing, 2003: P. 15

Sin-sentido sea por tanto alógico, e intentar comprender desde lo no experienciable, ni forzosamente experimentable, la mecánica vital de las fuerzas que sobrepasan al funcionamiento empírico de modelos, –el modelo mismo ha de ser discontinuo para su regulación natural– (no dominativa, la Naturaleza autorregula su discontinuidad e impide el pleno control externo). Lo que la Naturaleza y la energía nos muestran es la auto-transformación y la regeneración, no se trata una vez más de animismo sino de realidad práctica. El ciclo de germinación y corte es una onda discontinua que corresponde a su vez a la naturaleza del acto artístico en cuanto acto de continuidad y discontinuidad con lo Real, en cuanto a su capacidad y proyecto de posibilidad de contacto, no de mediación, sino de copresencia y coparticipación, donde nuestro factor sensible pueda ser efectivamente activo, dada su implicación en los fenómenos, pero corresponder a un equilibrio no trascendente, en el que lo Sin-sentido –sea– en su independencia irregular y correlativa.

“ But the problem is how to do this with the subjective means at your disposal, within the nation to which you belong, or language, or culture, within a particular type of civilization, within this historic moment – which are all very finite and singular things. How to produce universality and infinity out of this? And this I think is the moment of art. This is not a production of spirit, this is a material production of the break. I like very much this saying, which is on t-shirts like: “Art is a dirty job, but somebody’s got to do it“. You have to get your hands dirty. This is a very material thing. You produce the idea with the material, with the matter. Art has always worked with the sensual. If one tries to get immediately to universality or the infinity of a beyond, an idea, the sublime or whatever – this is, I think, a big mistake. You cannot do this. You just have to produce it the hard way. But it depends on being able to produce a break.” <sup>377</sup>

### **(Third Project) coparticipación expandida y co-presencia con lo no-objeto.**

El acto social artístico, más allá del encuentro del objeto, ante el objeto, o en el propio objeto artístico y su ceremonia, es un hecho de la vida del artista cuando transfiere su objeto a una escena común. Este hecho de la vida del artista en el proceso de su proyecto forma parte de la autonomía de su objeto y de la soberanía de sus movimientos. Su trabajo, una vez compartido, ha de servir para ver la naturaleza de su proyecto. La forma en que se vive el proyecto es inherente a su movimiento, los actos que se realizan son de utilidad para describir toda la cadena de tensiones del proyecto, su pulsión, sus intercambios, su dinámica, su discontinuidad arrojada en un estado en el que la diferencia de los actos cotidianos se une al curso del proyecto advirtiéndolo que, la propia discontinuidad y diferencia del proyecto respecto a la vida común, deja de tener importancia para manifestarse como una discontinuidad apropiada, igualada, un sentido del arte comportado con su naturaleza aclarada (diríamos liberada: No es situacionismo performativo ni su evidencia, sino situación de la cotidianidad -discontinua- del proyecto) en el enclave más común de lo real y de su público reconocimiento. *Artists Working*. IC

---

<sup>377</sup> Dolar, Mladen. *Wie geht Kunst?* [www.wiegehtkunst.com](http://www.wiegehtkunst.com) / Conny Habbel & Marlene Haderer, 2009 entrevista realizada por Conny Habbel y publicada en la página Web en 2010 y 2013.



Olafur Eliasson. *Erosion*, 1997. 2nd. Johannesburg Biennale. South Africa.

En *–Erosion–* (1997), Olafur Eliasson participa en la Bienal de Johannesburgo, que inicialmente le invita a exponer su serie fotográfica *–Iceland Series–*, lo que él consideró irrelevante en el contexto inmediato, tratando de definir exteriormente el environment al mapeado y archivo de una bienal contemporánea, que como sucede en varias de las últimas ediciones de eventos expositivos internacionales, se desarrollan en torno al *Leit Motiv* de la globalización, la deslocalización y la transmigración cultural (el lema que el comisario Okwui Enwezor proyectó para dicha bienal fue “*Trade Routes: History and Geography*”, similar a los ya empleados por él en la Bienal de Sevilla (2006) *–Lo desacogedor. Escenas fantasmas en la sociedad global–*, en la reciente 56<sup>th</sup>. Biennale di Venezia (2015) *–All The World’s Futures–* y en la Documenta11\_Platform5 (2002)<sup>378</sup>, que siguiendo la trayectoria marcada por Catherine David en Documenta X (1998. *–aunque en este caso se trató de una deconstrucción y deposición de los marcos identitarios–*, un fin de Siglo y de era) presentó una ‘post-colonial Documenta’ que en palabras del co-curator Carlos Basualdo definía cada selección y

---

<sup>378</sup> Platform1, *Democracy Unrealized*, took place in Vienna, Austria. Platform2, *Experiments with Truth: Transitional Justice and The Processes of Truth and Reconciliation*, took place in New Delhi, India. Platform3, *Créolité and Creolization*, was held on the West Indian island of St. Lucia in the Caribbean. Platform4, *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*, was held in Lagos. Platform5, the final platform is the exhibition Documenta11 in Kassel. Okwui ENWEZOR, Carlos BASUALDO, Jean FISHER, Sarat MAHARAJ, Molly NESBIT, Ute Meta BAUER, Boris GROYS, Abdoumalig SIMONE, Angelika NOLLERT, Mark NASH, Sverker SORLIN.



localización multicultural según la –evocation of ‘the city as garden of memory’–: “*the city was chosen as a spatial model for the exhibition because of the open-ended connections or passageways Documenta’s audience might encounter as they moved between the works.*”<sup>379</sup>. Este fondo argumental común en otras bienales desde Venecia (con su actual edición en 2017, titulada *Universes in Universe*, que de algún modo ya refiere al multiverso que revisaremos en la parte II y III), a Seul, Berlín, Lyon, Sao Paulo, Estambul, Sudáfrica, Manifesta, etc. (algunas de ellas ya desaparecidas). Nos sirve aquí para analizar la contraposición entre lo geográfico (–físico, no geopolítico) y lo histórico, la configuración del jardín escénico y de la plataforma y su deconstrucción desde el sistema ontológico que reproducen hacia una expansión de trayectorias cuya discontinuidad final es física y su copresentación material y fluida. Recorriendo la ciudad con Hans Haacke, Eliasson observa un embalse artificial lleno de agua de lluvia y desarrolla su proyecto final. Su acción consistió en bombear con una manguera el agua del estanque hacia la calle:

“ En Johannesburgo llueve, no es un desierto. Pero cuando una ciudad está relativamente seca y tu de repente haces correr el agua calle abajo se convierte en un hecho muy físico. Quise crear esa clase de fluido, quería que la gente viera la forma en que el agua podría hacer un dibujo como si fuera

---

<sup>379</sup> Basualdo, Carlos. [http://www.frieze.com/issue/article/documenta\\_113/](http://www.frieze.com/issue/article/documenta_113/)

esculpiéndose a través de una calle no tan limpia. El fluido, deviene una clase de testamento de los efectos de la erosión. La erosión borra el pasado de la misma forma en que el lodo deslizante borraré un camino.”<sup>380</sup>

La discontinuidad configurativa 2 que emplea Eliasson respecto a estrategias ontológico-políticas y la transfiguración del mapa post-hegemónico, presenta coactivamente un hecho físico como indefinición (bloqueo del signo), una trayectoria no virtual en la que la dispersión líquida –imagen análoga al hiperespacio geo-deslocalizado y la hiperconectividad desposicional, expandida en la nube– se materializa sobre las capas del territorio, la propiedad y la historia sedimentada. Como dice Mladen Dolar en la cita anterior: *“But the problem is how to do this with the subjective means at your disposal, within the nation to which you belong, or language, or culture, within a particular type of civilization, within this historic moment – which are all very finite and singular things. How to produce universality and infinity out of this? And this I think is the moment of art. This is not a production of spirit, this is a material production of the break.”*, la producción de universalidad e infinito –‘fuera de esto’–, es decir, la realización efectiva del Sentido en su aplazamiento infinito por la subjetividad simbólica y dispersión inaprehensible, requiere un corte en la producción del espíritu, atendiendo a la materialidad expandida de lo Real, la omnipresencia de la discontinuidad natural, que en su deslizamiento y fragmentación erosiona el camino (y la aspiración simbólica al punto elevado de la montaña), en su falla eclosiona el pasado y su imposición diferida al significado y signo presente. La historia no puede ser un remanente de ontología condicional sino advertencia del error y conocimiento no reiterativo para el ensayo.

El tercer proyecto que Eve Blau señala (Cit. P. 578) a partir de la revisión y deconstrucción de Eliasson sobre las estructuras preformales: *“reveal the physical and spatial properties of the architecture, and to conscript them into a ‘comprehensive artistic project’*. Together, art and architecture generate a third project – a project that extends beyond the parameters of either artwork or architecture individually”, ya no es preformal sino proformal, considera la arquitectura (estructural, formal, técnica, tecnológica, funcional, paisajística, cultural, histórica, reflexiva, presente y oculta, simbólica, imaginaria,...) como espaciamento y dimensionalidad ontológica –preinscripción, localización ideológica y acotación causal–, *plataformal*. La comprensión en el tercer proyecto es una vía de pre-forma, de coparticipación extensiva en la que se incluyen productores, objetos, agentes, mediadores, participantes, público y usuarios como receptores no secuenciales –no emisores imperativos– sino posibles integrantes presubjetivos en una copresencia (*engagement* no-lineal) con lo óntico.

El corte observa un tercer paso del arte y la forma, desde el objeto artístico (representación) y las prácticas estéticas (deconstrucción ontológica y simbólica), al proyecto artístico contemporáneo en el

---

<sup>380</sup> Eliasson, Olafur, entrevista con Spears, Dorothy: Thinking Glacially, Acting Artfully. The New York Times. Art. September 2, 2007. <http://www.nytimes.com/2007/09/02/arts/design/02spea.html?pagewanted=print>

que aquél objeto y sus devinientes procesos post-conceptuales no permanezcan conscriptos a la proforma del objeto arte, sino al movimiento del objeto (post-simbólico), en su factura como signo neutralizado –suspendidas todas las discontinuidades configurativas del objeto-significado– ante el no-objeto de lo natural, un desplazamiento intervalar a la proforma que materialice realmente el corte indecible del Sin-sentido –en y –con el Sentido.

Los tres ámbitos de movimiento en el que se origina el proyecto de corte y Sin-sentido:

–copresencia, –coparticipación (co-agencia) y –discontinuidad, entre artista-espectador, producción copresencial a lo óptico y a la variable temporal y proformal de lo Real, se imbrican en correlación al intervalo de la Naturaleza –universo coexistencial de particularidades–, rompiendo con las precondiciones de su producción:

“ I have this conception of art, which is that art has to do with universality and infinity. It introduces something into the continuity of being, into the continuity of our survival. A break. Which is a universal break. A break to universality. It can speak universally. What is important in art is not a question whether it is an expression of a certain individual or whether it is an expression of a certain ethnic group or nation or of a certain age. I think that the break is such that it makes the universal out of particularities. (...)

The question of drawing a line, making a cut in the continuity of our animal or social being, of our finite being, that this is what defines humanity. I'm not saying that art is the only way to do this. I think thought is something which does this also, it breaks with the conditions of its own production.”<sup>381</sup>

---

<sup>381</sup> Dolar, Mladen. Op. Cit.

– De acuerdo a lo que definiremos en la parte final de la investigación. (C.17 Conclusiones.), el Arte, (del mismo modo que el pensamiento y su imagen transcendental que corta su condición de realidad cognitiva), en cuanto representación, es inherente al ser humano. La única posibilidad verdadera de “no-representación” (como veremos en el C. 9.4) es la no realización y la ausencia absoluta de imagen y pensamiento, sin-representación, el vacío igual a la nada de la muerte y la extinción (C. 9.4.A). Por lo tanto, siendo la representación aquello que nos caracteriza como seres cognitivo-conscientes, sera efectivamente la negación que efectúa la representación sobre la nada –disponiendo el infinito del Sentido–, igual que la negación del pensamiento a la muerte y su imposibilidad de imbuir la imagen del vacío, la que mediante su corte –de discontinuidad configurativa– universaliza nuestra existencia humana. La intensidad plena del Sentido, de la representación –y de la ficción, que es la representación en una de sus máximas cualidades – se han de reactivar con su mayor potencial y fuerza toda vez podamos contrastarlas con lo indeciblemente objetivo –que indique los niveles de las respectivas discontinuidades configurativas–, desarrollando así toda la lógica, la ilógica y la sensibilidad de ser, Sentido liberado no para atenuar el trauma existencial sino para celebrar la condición humana en el ineludible Sinsentido de la discontinuidad vital. (N. del A.)

## 8.6. El corte en la discontinuidad configurativa entre el Sentido (simbólico y ontológico) y la Naturaleza. El intervalo de la discontinuidad artística.

### PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO

Del análisis y lectura comparada realizados sobre la discontinuidad general entre el objeto arte como producción humana –discontinuidad orgánica (material) e inorgánica (ontológica / Sentido)–, y la Naturaleza como existencia, aplicando la discontinuidad configurativa –de su composición (formal o conceptual), estrategia (causal, observación empírica, o bien simbólica-no-funcional) e interpretación– al estudio del objeto artístico para proyectarlo a un proceso de movimiento en el que observadas sus discontinuidades configurativas puedan ser desplazadas y neutralizadas para reactivar dicho objeto mediante la suspensión, desconfiguración o corte, que lo presenten, desalojado de sus particularidades (configurativas), a lo *Otro*; generándose una discontinuidad artística, un corte en lo ontológico y en lo productivo y funcional, un intervalo en el Sentido que posibilite atender la presencia de lo Sin-sentido. Discontinuidad inherente al Sentido fragmentario del objeto y así mismo externa a él como naturaleza óptica independiente.

Ante la discontinuidad infinita planteamos un procedimiento metodológico que, en base al proceso respectivo de cada sistema de generación de discontinuidades: la Naturaleza, la Representación y la Tecnología (Lo natural –físico, energético, temporal–. Lo ontológico –idea, signo, significado, símbolo– Y los medios-dispositivos –forma, técnica, función–), se pueda articular en base a la metodología particular de cada grupo y sus condiciones de variabilidad, suspendiendo en cada proceso aquellas discontinuidades configurativas que limiten la co-presencia de un sistema o medio con otro. Pudiendo presentar al objeto extendido, neutralizando la *diferancia* entre su presente y su ausencia, su realidad y sus difiriendo, en aquellos sistemas de objeto y realidad en los que sea posible regular y suspender su articulación (los artificiales), mientras que en aquellos ordenes naturales a los que no tiene acceso la regulación, sea de otro modo su manifestación presubjetiva no antropológica la que presente a los fenómenos sin ser rearticulados por la fenomenología y la experiencia ontológica; presentando ante ellos una relación no intermediadora sino una coparticipación desde nuestra presencia y mecánicas sostenidas en suspenso por efecto y transformación real de lo óptico e indecible en lo sensible.

Del procedimiento metodológico con la discontinuidad configurativa, que extraeremos del análisis respectivo en cada sistema: Naturaleza, Representación y Tecnología, y que desarrollaremos siguiendo el esquema principal de proyecto artístico:

–Objeto arte: Objeto artístico y objeto estético (forma, ontología y símbolo). Autonomía / Soberanía.



–Investigación artística: Teórica, proyectual y sensible. Particularidad y universalidad –Partícula y Onda–. *The Maybe*: Realidad teórica y realidad crítica (de lo cognitivo y experiencial a lo desconocido e indecidible), proceso experimental.

–Movimiento: Deconstrucción. Desplazamiento del contexto, de la disciplinaria y del significado. Neutralización y corte en la configuración y diferencia del objeto.

Función/no-función.

–Co-presencia: Lo ontológico y lo óptico. (desconfiguración del yo y de la entidad). Presubjetividad.

–Coparticipación: Sujeto, autor, objeto, participantes, estructura, medio, fenómenos, dispositivos, disciplinas, agentes, difusión-distribución-extensión, mediación, público, recepción, interpretación, despliegue, realidad, (desconfiguración de particularidades), Fuerzas.

–Proyecto artístico: Sentido y Sin-sentido, co(n)-tacto. Suprasubjetividad.

–Discontinuidad artística: intervalo en el proyecto (corte en el Sentido) y discontinuidad temporal.

Reactivación y revisión del Sentido a partir de la co-presencia de lo Sin-sentido.

Indicamos en este apartado el tratamiento de las discontinuidades configurativas del objeto arte respecto a la Naturaleza (basándonos en los objetos visuales producidos para el proyecto artístico experimental de esta investigación *Artists Working*, así como en otros ejemplos de objetos artísticos analizados en diferentes partes de la investigación), continuando en los siguientes apartados de éste capítulo con la relación respectiva de discontinuidades configurativas en la Representación y en la Tecnología, con los que dispondremos el procedimiento metodológico base (abierto).

## **El corte de la discontinuidad configurativa del Sentido (simbólico y ontológico)**

### **Entre la naturaleza del objeto arte y la Naturaleza óptica. Procedimiento metodológico.**

#### 1. Objeto arte y Naturaleza.

La primera discontinuidad configurativa es existencial. Se produce entre el objeto humano – artificial–: Signo (concreto o abstracto) u ontología, y la Naturaleza en su entidad óptica; sea aquél objeto representacional (correspondiente a la Voz, a la imagen o al símbolo) o instrumental (definido por su utilidad –función o aplicabilidad práctica, o bien no-funcional simbólicamente–) en un espacio natural.

El corte en la discontinuidad del objeto consiste en presentar previamente su artificio, suspendiendo, mediante el corte fenoménico indecible, su transinmanencia como imagen-información, signo o significado; neutralizando su apariencia o señalación, su marca referencial respecto a lo Real, para que se presente en su entidad.

#### Paso 1. Intención del objeto y formalización.

El objeto artístico y las técnicas que lo configuren, su producción estética, discurso y simbología; han de presentarse y mostrar su ausenciamiento, expresando todas las discontinuidades configurativas, sean de tipo 1 –su composición o acción–, o de tipo 2 –estratégicas–, respecto al campo real que representen o al simbólico que proyecten.

–Definida la intención particular del objeto y estudiados sus antecedentes históricos y actuales, se decide, en base a las discontinuidades analizadas en los referentes, la configuración formal que se desea realizar seleccionando las técnicas, formatos y dispositivos procesuales y herramientas, tomando en cuenta las respectivas discontinuidades configurativas que cada elemento técnico aporte.

–Se evidencian las discontinuidades configurativas de cada medio, tomando o descartando tecnologías y métodos técnicos en correspondencia al objetivo específico del objeto.

–Se decide qué discontinuidades configurativas se mantienen visibles, bien por la información que aportan o por su nueva forma de discontinuidad en la factura. Se descartan otras discontinuidades no interesadas cuya lectura desvirtúe al objeto, y se equiparan las discontinuidades técnicas con las discursivas de modo que el dispositivo no prevalezca sobre la intención, permitiendo ver tanto la discontinuidad técnica inherente a los mecanismos de formulación como la construcción narrativa y el marco conceptual y simbólico del objeto.

#### Paso 2. Visión del Artificio. El objeto-entidad.

Para visualizar al objeto cual artificio y contemplarlo como entidad directa, se han de despejar las aprehensiones culturales (lentes culturales).

- Tras producir un objeto artístico en base a un deseo específico y desarrollar sus objetivos simbólicos, se observa en primer lugar el resultado de la forma realizada y las técnicas empleadas, tanto en su configuración (composición) como en su articulación (escenificación).
- Se analizan las cualidades de cada elemento compositivo:
  - Características formales: dimensión espacial, tamaño-materia, escala, aspecto.
  - Características temporales: presencia, continuidad, fragmentariedad, secuencialidad, difiriendo, aparición, desaparición, principio, modulación, final, repetición, extensión y reactivación.
  - Utilidad e intención particular, funcionamiento, significado en la estructura, articulación y desarticulación.
- Se analizan los sistemas y dispositivos donde se sitúa el objeto, a nivel físico y de contexto ideológico, y los modos de emisión y proyección: visuales, informacionales, tecnológicos, experienciales. Se analiza la relación de correspondencia y la discontinuidad entre el espacio físico donde se emplaza al objeto, el ámbito mediático y el contexto simbólico.
- Se analiza la negatividad estética del objeto, entre su formalización, su escenario narrativo, sus condicionantes históricos, su desplazamiento simbólico, su distanciamiento estético, su abstracción y ausenciamiento simbólico en el Sentido que proyectan.
- Se determina la autonomía del objeto en relación a su expresión simbólica y ausencia, y se analizan sus condiciones de soberanía en relación a los otros discursos puestos en crisis.
- Establecidas la autonomía y soberanía del objeto se ha de atender al mismo como entidad retrayendo su simbología y cualidad crítica –su causalidad–, atendiéndolo en su experiencia fenoménica directa, escindido de su referencialidad ideológica u ontológica.
- Cuestionamiento de la causalidad y función del objeto, su esencia y otredad.



Andreas Slominsky. Untitled 2009 Metal, aluminium 415 x 220 x 27 cm (163.39 x 86.61 x 10.63 in)

Junto a los ejemplos que citaremos a continuación en el –movimiento postdisciplinar del objeto artístico–, donde el objeto operado en el proyecto artístico se escinde de su visión estética y crítica, presentándose como objeto directo, de realidad no significada ni simbolizada, fuera de la naturaleza simbólica del objeto [Pierre Huyghe –*Untitled*– 2012-2013, Andreas Slominsky –*Untitled*– 2009 – (el doble juego de Huyghe entre la traducción de *Untitled* –sin cultivar– y su

posible lectura como *Untitled* –sin título]). El objeto artificial de producción humana y las entidades de la Naturaleza, se observan como tales, sin razonamiento cultural o nombramiento ontológico. En tanto se nos presenten escindidos de su función o del comportamiento animado o contextual que los subordina como útiles o materiales instrumentales, es decir, se los interpreta bajo la preeminencia de lo antropológico. El ejemplo en la historia del arte son las naturalezas muertas, objetos retratados en su sí, pero articulados simbólicamente desde el Yo, emplazando lo ausente en su relación y en el espacio operativo y escénico en que se representan (como hemos analizado en la obra de Morandi, Lawrence Weiner y Tacita Dean en el estado de la cuestión. Capítulo 2.2.C Cinematografía / Lo Cinemático. La discontinuidad del objeto-imagen-tiempo al *Itself*, o en las situaciones postreadymade con objetos como en *Room Piece* de Vito Acconci, Reinhard Mucha, Rirkrit Tiravanija o Fischli & Weiss, Capítulo 4. E. Malas Formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico preformativo al escenario del proyecto postperformativo, así como en el readymade Cap. 4. A. La discontinuidad artística a la dialéctica negativa del objeto arte en el Readymade de M. Duchamp).

Un ejemplo de observación no cultural de una entidad sucede cuando contemplamos un animal muerto, pierde su signo para pasar a materia inerte (como analizaremos más adelante en J. Beuys *explicando un cuadro a una liebre muerta*). El cuerpo anatómico observado por el forense es un conjunto de órganos sin vida y sin identidad. El ejemplo más reconocido de esta ‘post-observación’ es la obra de Damien Hirst –*La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo (The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living)*– 1991, donde un cuerpo animal conservado en formol, reformula el concepto humano de naturaleza muerta o de –*still life*–, el cuerpo presentado realmente muerto, sin representación, impide la aprehensión simbólica. Su estadio de otredad y diferencia como especie niega la identificación y no podemos observar en él más que una muerte plana y física. Lo real de la vida y el cuerpo sin posibilidad de interpretación o significado, ajeno a la concepción viva de quienes lo observan, algo cuya función deja de ser identificada y en lo que no podemos inferir una opción simbólica, de espacio negativo o de trascendencia a la muerte.

La dialéctica en el objeto entre función objetiva y función simbólica es sostenida por Hirst <sup>382</sup> presentando la tensión entre el objeto de representación e identificación antropológica (medicinas, diseño, taxonomía estructural, orden y forma...) con sus cualidades propias como objeto inerte, naturaleza muerta, artificio, signo decayente. La dialéctica activa entre lo vivo y lo muerto, entre función y post-función, mantiene activa la simbología, posicionando al espectador

---

<sup>382</sup> Damien Hirst formó parte de la generación de artistas conocida en su momento como YBA –Young British Artist, encumbrada por el galerista Joshua Compston en la *Factual Nonsense* gallery, London; Noción de *Factual Nonsense* de Wittgenstein, analizado en el estado de la cuestión y en el Cap. 3.

siempre ante aquello, reclamándole su reconocimiento como instaurador e instigador del concepto y de la lectura simbólica. Como ser vivo constructor del significado.

(video exposición Damien Hirst)

[http://www.youtube.com/watch?v=GXKDbiSbGt8&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=GXKDbiSbGt8&feature=player_embedded)

Escindir el Yo subjetivo y ver el objeto o entidad como organismo, materia o cosa, sin atribución simbólica, requiere profundizar en los siguientes pasos y movimientos deconceptuales.

➔ Paso 3. Movimiento del objeto.

–Para observar la otredad del objeto se ha de modificar su referencialidad contextual, desplazando al objeto-entidad de su campo de acción, narración y expresión, a otro contexto y temporalidad que no le sean inherentes o correspondientes, tanto teórica y técnicamente como fenoménicamente.

–En su nueva articulación, se han de revisar tanto las nuevas discontinuidades configurativas que en el cambio de espacio y tiempo transformen al objeto original, como la inferencia crítica susceptible de aparecer en otro contexto discursivo, configurando un nuevo estadio ontológico y/o simbólico del objeto.

–El nuevo contexto ha de alterar las técnicas configurativas preliminares del objeto, disponiéndose aquellas ante otras, positivas (similares), negativas (opuestas) o diferentes. Esto se puede procesar bien desde las propias técnicas y tecnologías que conformen al objeto, transfiriéndolo de un formato a otro de modo que su funcionamiento previo se convierta en otro posible, para analizar con el cambio de función /composición las variables en la intención original del objeto y qué partes de aquella intención se mantienen o cuales son abandonadas. Así mismo una técnica, sea plástica, escultórica, audiovisual (incluyendo música y hecho sonoro), conceptual, informacional o performativa; dispone en su variabilidad de registros de distintas opciones espaciales, temporales y procesuales, de forma que el movimiento de un objeto a otro grado del registro técnico permite observar su continuidad o discontinuidad funcional, física, simbólica y ontológicamente.

O bien procesar al objeto desplazando sus técnicas a otras condiciones donde los fenómenos físicos pronuncien, alteren, nieguen o colapsen su cualidad fenoménica inicial.

Estos cambios técnicos de contexto se pueden resumir en estos ejemplos de procedimientos disciplinares, co-disciplinares y postdisciplinares:

– **Reformateado disciplinar**, dentro del formato correspondiente al objeto: paso de un sistema técnico a otro en la misma disciplina técnica. Ej. –Telecineado fílmico, digitalización analógica, secuencia temporal con imágenes fijas, cambio de dispositivo de emisión. Cambio de escala. Escultura u objeto plástico en instalación, escultura u objeto plástico en arquitectura, Imagen fija o

imagen movimiento en instalación o situación con otras imágenes y dispositivos, así como en relación copresencial –física y conceptual– con los objetos que dichas imágenes o formas representen o refieran, –pintura, fotografía, filmación o escultura– y presencia directa con el modelo, figuras, objetos o espacios de fondo, etc.

–**Cambio interdisciplinar**, relacionando las características comunes y diferentes de una técnica en su modificación con otra: Pintura-escultura, objeto plástico en formato audiovisual, audiovisual-performance, etc. O **Cambio multidisciplinar**, lo que afecta a un conjunto de disciplinas representacionales o performativas: la situación construida expuesta a la situación viva.

–**Cambio de espacio y situación**. Espacio interior o exterior, trasladando el objeto del lugar original para el que ha sido concebido a otro espacio en el que su percepción fenoménica se transforme, con la posibilidad de un cambio argumental y simbólico.

Cambio de situación del objeto de su presentación positiva originaria a una inversión: –formal (cambio aspectual: objeto formalmente invertido, alterado, tapado, parchado, borrado, fragmentado, dispersado, etc.).

O –simbólica (alteración, inversión, negación, reformulación... del significado original y de su espacio de negatividad simbólica; pasando el objeto y sus símbolos de la ausencia a la presencia y neutralización).

–**Cambio o intercambio de contexto histórico y temporal**. Rearticulación con otras obras del mismo contexto y época o de otro contexto histórico o formal. Actualización del objeto en un nuevo contexto temporal y de significado. Ej. El movimiento de recontextualización de Carol Bove (Caps. 9-1-C LA EXTENSIÓN DOCUMENTAL / 9.4.B.iv TRANS-PROYECTUALIDAD.) –

–**Cambio transdisciplinar**<sup>383</sup>, más allá del código artístico o estético, relacionando al objeto con otras áreas o disciplinas: Arte-ciencia, arte-comunicación, arte y salud, arte y alimentación, etc.

---

<sup>383</sup> En los contextos científicos el término **transdisciplinariedad** es usado de varias maneras. En los países de habla alemana el término suele referirse a las formas de investigación integradoras (Mittelstrass 2003). Esta acepción contrasta con la comprensión de la transdisciplinariedad como un principio de unidad del conocimiento más allá de las disciplinas (Nicolescu 2002). En cuanto a principio de formas integradoras de investigación, la transdisciplinariedad comprende una familia de métodos para relacionar el conocimiento científico, la experiencia extra-científica y la práctica de la resolución de problemas. En esta comprensión la investigación transdisciplinar se orienta hacia los aspectos del mundo real, más que a aquellos que tienen origen y relevancia sólo en el debate científico. Una cuestión de mayor importancia en la investigación transdisciplinar es hasta que punto se consigue la integración de las distintas perspectivas científicas. Este aspecto es a menudo usado para distinguir entre trans-, inter- y multidisciplinariedad. En la investigación en lengua alemana, un congreso de 2003 llevado a cabo en Gotinga hizo el intento de mostrar el amplio abanico de las diferentes comprensiones de la multi-, inter- y transdisciplinariedad e hizo sugerencias para hacerlas converger sin eliminar los usos presentes. A menudo el conocimiento sobre ciertos aspectos en la sociedad del conocimiento está sujeto a incertidumbre (Funtowicz & Ravetz 1993). Un primer tipo de preguntas de investigación importantes es el relacionado con los procesos empíricos que han hecho aflorar los presentes problemas y que pueden también influir en el desarrollo de un problema futuro (sistema de conocimiento). Otro tipo importante de preguntas de investigación se refiere a los valores y normas que son aceptables como bases para determinar los objetivos propios del proceso de resolución de problemas (objetivo del conocimiento). Un tercer tipo importante de preguntas hace referencia al hecho de si la situación de un determinado problema puede ser transformada o mejorada y al cómo (conocimiento de transformación). Las necesidades para tratar con estas preguntas de investigación de una manera transdisciplinar incluyen el que la complejidad de los problemas sea adecuadamente tratada, el que la diversidad del

Diferentes ámbitos de conocimiento y experiencia que infieren desde la confluencia de sus campos una nueva posibilidad o un nuevo objeto generado, que sin abandonar los criterios y paradigmas de su campo unitario de acción posibiliten una nueva apreciación del objeto, bien por su giro y desarrollo o bien por la aparición de otros aspectos o partes no contenidas en el objeto base.

–**Cambio postdisciplinar**<sup>384</sup>. Advertidas las discontinuidades configurativas del objeto y su variabilidad y transformación según qué disciplinas intervengan, se suspende la observación disciplinar del objeto y atendido como entidad, no cultural o técnica sino entidad de forma o entidad de facto, se sitúa ante aquello no definido por las disciplinas lógicas o sensibles, ni por la cultura.

En este cambio de posición entran el absurdo, el caos, la ficción arbitraria, lo surreal, el inconsciente, la intuición y la posible abstracción completa del signo y significado, sin injerencia del psicoanálisis, la psicología, la psiquiatría o la ciencia matemática, cuántica, lo empírico, etc. Se desborda el objeto de su relación lógica y se lo observa como entidad post-significado para una posible relación con otras entidades asignificadas, sin el objetivo de re-analizarlo bajo el prisma de esas u otras disciplinas. Un ejemplo postdisciplinar son las exposiciones de P. Huyghe y J. Beuys del objeto arte a aquello Otro Sin-sentido no relativo a disciplinas.

La disciplina artística en su condición formal, temporalidad concreta, construcción simbólica o de significado y producción de Sentido, se suspende como tal presentando a los objetos y elementos fuera de la disciplinariedad y sus ámbitos culturales o significacionales. Ej. las situaciones construidas de Pierre Huyghe donde los elementos son presentados sin cultura –*Untilled*–, (incluyendo a un árbol muerto de J. Beuys como naturaleza muerta con simbología suspendida).

–**Relación con lo óntico**. El movimiento del objeto, una vez analizadas sus discontinuidades configurativas y rearticuladas en su tratamiento disciplinar, bien interno o condisciplinarmente,

---

mundo vivo y y de las percepciones científicas de los problemas sea tenida en cuenta, el que el conocimiento abstracto y el de los casos específicos sea engarzado, y el que el conocimiento y la práctica sean desarrollados promoviendo lo que es percibido como el bien común (Hirsch Hadorn et al. 2008, Jaeger & Scheringer 1998). También puede encontrarse la transdisciplinariedad en las artes y en las humanidades. Un ejemplo en el arte y el diseño puede ser el enfoque investigador del Planetary Collegium, que busca "el desarrollo del discurso transdisciplinar en la convergencia de la investigación en el arte, la ciencia, la tecnología y la conciencia". Se entiende por un equipo transdisciplinario, el cual los distintos actores que conforman este encuentro se articulan en un mismo paradigma, generando una alianza teórica/ práctica para la comprensión del problema y actuar en concordancia.

Brand, Frank; Schaller, Franz & Völker, Harald (Hrsg.): Transdisziplinarität. Bestandsaufnahme und Perspektiven. Beiträge zur THESIS-Arbeitstagung im Oktober 2003 in Gotinga. Gotinga: Universitätsverlag, 2004. / Hirsch Hadorn, Gertrude; Hoffmann-Riem, Holger; Biber-Klemm, Susette; Grossenbacher-Mansuy, Walter; Joye, Dominique; Pohl, Christian; Wiesmann, Urs & Zemp, Elisabeth (eds) (2008): Handbook of Transdisciplinary Research, Springer.

<sup>384</sup> La postmedia condition (condición postmedia) que anunciaba Rosalind Krauss en relación al museo de Marcel Broodthaers como escenario postdisciplinar en el sentido de objeto o lugar no unívoco, que según Krauss anunciaba el fin de las artes individuales como medios específicos.

EKraus, Rosalind. *A voyage on the North Sea in the age of the post-medium condition*. Thames & Hudson, 1999. P. 12.

evidenciando su función o despejando su inferencia, transferido de contexto y desalojado de su condición histórica; ha de proseguir al abandono de su cualificación cultural y su observación como artificio o entidad subjetiva. Su siguiente paso es entrar en contacto con aquello cuya entidad real sea indecible, una naturaleza preimpuesta al orden ontológico que no permita nuevas configuraciones simbólicas. La detención formulativa de todas las discontinuidades configurativas sólo se produce ante aquello que no configura ontológicamente y para ello hemos de salir a su vez del yo subjetivo y de la primacía de nuestra acción, tanto conceptual o simbólica como técnicamente operativa.

Dado que solo la Naturaleza permite actuar con el objeto como entidad directa, ha de ser ella la que marque e indique una operación natural. Podemos disponer el objeto y sus medios de discontinuidad configurativa ya neutralizados ante lo óptico y sus entidades, materiales con un funcionamiento práctico y objetivo, pero se ha de dejar de mirar a través de ellos a lo natural o su contraste, a su captación fenoménica. Se ha de delegar en el acto de la Naturaleza por sí mismo, dado que sólo este acto ajeno a nuestra intervención o mediación será efectivamente indecible. La Naturaleza determina la cualidad y función de luz real, el transcurso del tiempo corriente, la resistencia y caducidad material, la transformación de energías, presenta el espacio y distribuye sus escalas, incluye lo humano, lo animal, lo vegetal, lo mineral, lo orgánico e inorgánico y determina vida, muerte e interconectividad. La copresencia de estos hechos naturales tienen desde sí la capacidad plena y soberana de ejercicio e influencia sobre los otros actos que nos correspondan sin tener que representar a aquellos originales o anteponernos a ellos para reflejarlos. Lo *readynatural* escindido de la ontología es el universo de indecibilidad en el que los objetos pueden presentarse real y efectivamente ante lo Sin-sentido y observar tras su intervalo una reacción (supra)objetiva del objeto y del ser, un cambio físico o fenoménico que desde su concreción enlace con la objetividad del corte que lo Sin-sentido produce intermitentemente en el Sentido. Lo que aquí se trata es de rearticular al objeto del Sentido con los fenómenos indecibles de lo Sin-sentido para poder ver una relación exterior a nuestro impulso, que permita copresentar al objeto del Sentido con lo Sin-sentido y tras su ejercicio e influencia retomar el objeto sensible y ver la transformación en sus anteriores discontinuidades configurativas y en su esencia y entidad funcional, abriéndolo a posibilidades de co-agencia no ya 'liberadas' sino libres. El objeto artístico, para no prevalecer como discontinuidad de Sentido, ha de operar según los parámetros ópticos. Su disposición ha de ser principalmente física (incluyendo la inmanencia del Sentido presubjetivo), un comportamiento analógico, no aprehensivo sino perceptivo, que sus medios se dispongan al efecto de lo natural incluso cuando esto altere o impida su funcionamiento ordinario, pudiendo ver así la negación o modificación que lo natural infiere en su sistema lógico y dinámico. Ha de atender a la dimensión temporal de lo óptico, cuyo ciclo no es manipulable y determina la duración y las cualidades de la luz y otros fenómenos observables o bien de entidades inobservables, con la subsiguiente continuidad y discontinuidad del proceso de trabajo.



Cuando no se trate con un objeto de partida eminentemente físico, como el objeto escultórico, radymade o corporal performativo cuya presencia se expone directamente a los fenómenos y efectos ópticos, y el objeto de salida al movimiento sea un objeto visual o un dispositivo representacional (pintura, fotografía, objeto fílmico o informático, dispositivo sonoro, etc.), ha de ser configurado de inicio atendiendo previamente las discontinuidades configurativas propias de su medio técnico: aplicabilidad de formatos, cualidad técnica de percepción, condicionantes de sensibilidad a los fenómenos naturales –luz, densidad, fricción, temperatura, frecuencias, amplitud y longitud de onda, etc.– duración del material y secuencialidad (capacidad temporal de registro, duración de soportes, capacidad de los dispositivos, y técnicas de edición), compatibilidad, características analógicas o virtuales, etc. Posibilitando que el material de registro y la acción de los dispositivos que lo aplican se muestren en el objeto artístico manifestando sus respectivas discontinuidades técnicas y configurativas. Uniendo y copresentando en el objeto artístico base las discontinuidades formáticas del objeto-dispositivo en relación a las discontinuidades configurativas de la imagen, signo o significados que reproduzcan. Es decir, que el fondo temático y argumental y el tratamiento ontológico y simbólico aparezcan en relación correspondiente al dispositivo empleado y sus discontinuidades sean perceptibles, localizadas y consecuentes, siendo toda ruptura o fragmentación, tanto formal como simbólica, evidente como formulación de la discontinuidad posible del medio. En esto consiste evitar un redoblamiento del artificio y del efecto de discontinuidad entre el medio y el deseo de información o símbolo que trasladen. No ampliar la discontinuidad configurativa sino concentrarla para su factible contemplación. En el ejemplo del objeto artístico experimental de esta investigación, tratándose de una filmación en vídeo a un escultor conceptual y experiencial, el material visual y sonoro se dispone técnicamente en relación a la acción del autor, pudiendo registrar el contexto y la acción en *on* y en *off*, grabar el tiempo en directo, habiendo seleccionado el soporte digital en función de su adaptabilidad a exterior e interior y a las variables de iluminación y frecuencias sonoras, y ser editado en postproducción sin cortes físicos en el material original, permitiendo el archivo digital su integración en otros soportes y dispositivos, su distribución por Red o su movimiento a diferentes escenarios de reproducción tanto interiores en el espacio artístico inherente, como exteriores en relación con lo óptico. Las cuestiones planteadas al autor y el registro de sus discurso y acción se mantienen en el resultado del objeto editado, mostrando las discontinuidades configurativas del discurso ontológico junto a las ausencias simbólicas que se expresan en el objeto fílmico, tanto en relación al marco del formato seleccionado como en el tránsito de la acción directa e indirecta que acontecen en la filmación, así como descritas por el lenguaje e insinuadas por el significado; siendo en un caso citadas directamente o en otros indicadas por la connotación no contenida explícitamente en lo dicho, pero aludido por aquello que sin ser mencionado se evoca.

El dispositivo de representación y el lenguaje del signo y la indicación se imbrican manifestando la evidente discontinuidad configurativa de todo sistema ontológico y simbólico y la dialéctica entre representación lo Real. Este objeto no radica en un interés principal por la información tratada y su

forma, sino en su posibilidad de ampliarse, proyectarse y desplegarse en un orden o campo que fuera de la representación y escenificación inherente a su medio originario, complete la expresión de aquello que sus respectivas discontinuidades técnicas y configuracionales dejaran en suspenso simbólico al Sentido. Captar una experiencia no es un desplazamiento representacional sino la formulación de su Sentido y cortes en un ámbito donde aquello que anuncia uno e interrumpe el otro adquieran su naturaleza, tanto con el significado como más allá de este mismo. Una vez configurado el objeto, sus funciones estandarizadas y preliminares de registro y captación han de permitir reinsertarlo con lo óptico, reproducirlo en la naturaleza que previamente registraba y aludía, y disponer a este objeto –observado como forma simbólica pero ante todo como entidad material y fáctica–, nuevamente a sus condiciones formales de registro, utilizar los mismos dispositivos para observar y grabar al objeto en este caso en su copresencia con lo óptico, ver al objeto que observaba en un contexto en el que su visión quede desbordada por lo óptico, y que lo natural actúe realmente sobre la capacidad de reproducción y desplazamiento del objeto más allá de su lenguaje y discurso reflejo.

Tras reproducir el objeto en el espacio natural exterior y registrarlo nuevamente en distancia ante el objeto como tal, incluir a otros agentes para coparticipar este paso y manifestar a su vez las discontinuidades configurativas que cada visión individual pueda inferir en la interpretación y reformulación del objeto en esta situación. Se dispone el material de registro de forma delegada, haciendo operar los dispositivos y el formato de grabación según lo que dictamine el tiempo de luz natural, qué es capaz de registrar el dispositivo y qué no, que sea la naturaleza la que determine a la capacidad dinámica de los medios y no que los dispositivos intervengan en función de su capacidad instrumental hacia el ambiente natural.

Registrado el objeto artístico en su segundo movimiento (cuyo resultado analizaremos en el Capítulo 10.2 Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe) y tras revelar el material fílmico, tanto el objeto artístico inicial como la filmación de su movimiento exterior con lo óptico se dispondrán en un tercer movimiento, con todos los elementos de cada paso copresentes, en una nueva situación óptica, para constatar si efectivamente el resultado de este proceso proyectual queda en una nueva configuración registrativa y representacional, o si por el contrario el proceso muestra una forma que en relación con lo óptico muestre una acción y reacción de presencia, que no sea decidida por la configuración ni el reflejo, sino indecible por la copresencia real de las condiciones y fenómenos de lo natural junto al funcionamiento operativo de lo técnico y lo simbólico.

Por lo tanto, el movimiento de los dispositivos de representación, para constatar el corte de lo Sin-sentido, se produce en estos siete pasos previos:

- Formalización del objeto coordinando las discontinuidades técnicas del medio y dispositivos con las discontinuidades configurativas del objeto ontológico, conceptual, argumental o simbólicas.

- Visión del artificio, distancia al objeto como entidad no cultural.
- Desplazamiento de contexto, disciplinar, físico y temporal.
- Movimiento al espacio óptico natural.
- Reactivación de lo sensible tras su corte en co-presencia con lo óptico Sin-sentido, según las pautas marcadas por los fenómenos naturales.
- Registro del objeto (si ha de reproducirse nuevamente sin su presencia y experiencia directas en el espacio natural) neutralizado en el espacio óptico y observando las inferencias naturales.
- Reproducción del objeto resultante nuevamente en espacio óptico para la constatación del objeto de representación, funcionando en copresencia activa y reactiva a lo Sin-sentido indecible de la Naturaleza.

➔ Paso 4. La discontinuidad del Yo (singular y social). Presubjetividad.

Aunque la primera discontinuidad en el conjunto de la especie es lo individual (lo natural particular respecto a lo universal y lo multiversal) el comportamiento social y agencial es inherente a la transmisión y a la reproducción biológica, y la relación asociativa corresponde del mismo modo a esa naturaleza que asigna al individuo como tal, vínculo social (individuo múltiple según Kropotkin), como integrante (participe o pasivo) de una comunidad, siendo actor o espectador. La coparticipación profesional escenifica la comunicación, la agencia y la transferencia física y simbólica de una obra y permite visualizar las discontinuidades configurativas que aporta cada individualidad y su interpretación fragmentaria y singular, proyectando desde cada especificidad y subjetividad el panorama de relación y dispersión potencial de un objeto unitario. El conjunto de acciones y visiones otorga al objeto su naturaleza de comportamiento y actitud social y determina su discontinuidad configurativa, fáctica y ontológica.

La discontinuidad configurativa. Se analiza desde la composición del grupo que conforma la experiencia estética social de una obra: agentes, participantes y público. La variabilidad de ideas, ideologías, orígenes, conocimientos, gusto (inclinación estética), opinión, aceptación, implicación o rechazo; formación, técnicas, cualidades (capacitación), sensibilidades, intención, estrategias, composición formal y configuración simbólica; relación y correlación, contextualización, recepción, lectura, comprensión, aprehensión, visión, interpretación...

Toda configuración antropológica de un objeto es artificial y para escindir el Yo subjetivo de la visión del objeto se ha de despejar a su vez toda mediación intersubjetiva antropológica (y personalógica). Para que una fuerza presubjetiva se presente como tal el yo debe escindirse en conjunto –a / –de los yoes y nos subjetivos que pudieran intervenir retornando al objeto a su subjetividad. La presubjetividad corresponde tanto al emisor, que ha de delegar para ella su acción en la naturaleza, como a los agentes participantes y al público receptor, que han de desconfigurar sus respectivas discontinuidades subjetivas para relacionarse con un objeto como entidad o fuerza innata. Desarticular lo cultural es una operación que implica a actores y

receptores, tanto los unos como los otros han de poder atender al objeto más allá de sus ontologías y para ello los agentes han de ser coparticipativos en la experiencia óptica, así como los receptores ser copresentes a la incidencia de lo natural y a la reacción del objeto artístico a lo óptico.

El objeto se abre a todos ellos, realizándose en el espacio público, trasladándose al espacio natural con público espontáneo o voluntario y participantes, no oculta su procedimiento ni esconde o tapa su subjetividad ni interpretaciones o derivas, no lo singulariza desde la individuación, no lo hace objetivo desde el Yo, que sería un acto subjetivo para el otro.

Finalmente el objeto resultante se presenta en relación a todas las formas y pasos de su movimiento en el proyecto, y lo hace disponiendo cada elemento del proyecto ante lo óptico en presencia del público en la exposición, de modo que pueda experimentar la acción y el efecto de lo natural directamente ante y en el proyecto, verificando por sí mismo el grado de indecidibilidad del fenómeno óptico en el espacio activo del proyecto y su reacción natural en vivo.

La fuerza presubjetiva, la naturaleza óptica y la estructura performativa, subjetiva y simbólica, se dan en co-presencia para que tanto agentes como receptores puedan constatar el corte ontológico y de Sentido sin disimular el curso original de la producción simbólica y sus discontinuidades configurativas. La forma de su neutralización, su posible operatividad como seres presubjetivos, implica la co-presencia activa y pasiva de todos los factores y todos los agentes en el medio óptico que transforma el espacio de relación estética y simbólica.

#### ➔ Paso 5. La discontinuidad entre lo simbólico y lo sensorial. Copresencia.

Para no confundir la co-presencia de lo fenoménico mediante su interpretación ontológica o aprehensión fenomenológica, lo simbólico mantiene su configuración discontinua en el objeto artístico original. El objeto manifiesta sus cortes técnicos configurativos, ontológicos y simbólicos en su producción de Sentido. Sus pasos procesuales en el proyecto presentan su movimiento ante los fenómenos ópticos y su relación perceptiva con ellos desde su capacidad dispositiva, mostrándose como entidad formal y no simbólica, entitaria. La experiencia final con el proyecto, o con el objeto que lo registra y lo presenta, es de suspensión simbólica, y el fenómeno que se presenta infiriendo su efecto en el objeto proyectual sólo puede ser visto como corte o intervalo. Su indecidibilidad aparta la fenomenología y la lectura ontológica, es un corte Sin-sentido, sin signo o mediación antropológica, una distancia a esa presencia directa que incide en la representación, que a su vez difiere del yo y de la evaluación o del razonamiento.

La co-presencia de lo óptico con lo simbólico, así como la copresencia de agentes y público en el constructo social de una producción estética y su intercambio subjetivo, manifiesta la discontinuidad lógica y fáctica de toda relación antropológica y evidencia la discontinuidad configurativa y ausencial, consciente e inconsciente de lo simbólico. Toda vez suspendido el lenguaje y su negatividad estética la única relación posible con lo óptico es fáctica, y nuestra

presencia se activa ante ello por vía sensitiva, no emocionalmente en primer lugar, sino físicamente sensorial, corporalmente perceptible, para rearticular, a partir de esa copresencia y posibilidad coactiva desde la percepción cognitiva, la aprehensión de la sensibilidad emocional, dado que es posible emocionarse o impresionarse ante un corte sin significado sin dotarlo de valor añadido o posibilidad simbólica (como veremos en el proyecto LIGO, analizado al final de la presente investigación). La constatación sensible de lo Real actúa como fuerza cuyo reconocimiento es natural y cuya reacción ante ella es intuitiva y aceptativa, asimilativa. El encuentro de lo Real corresponde en igual medida a lo físico, lo ontológico y lo simbólico. El horizonte copresencial de las tres entidades es el espacio que nos asigna como presencia activa, reactiva y co-agencial.

➔ Paso 6. La discontinuidad entre función y no-función.

– Se suspende la función simbólica de lo artístico, la autonomía del objeto arte, generando en primer lugar una situación donde la copresencia y la coparticipación de agentes en el medio óptico (artistas participantes, técnicos, público espontáneo o transeúntes) escenifique la autonomía del autor y del hecho artístico respecto al espacio funcional social. Los participantes colaboran y producen el objeto simbólico (como en *Exercises on the North Side* de Ibon Aranberri), transformándose la relación autónoma del acto artístico en un proceso técnico donde lo relacional se convierte en registro y en escena (*Set*, según lo denomina P. Huyghe) y la intencionalidad singular de cada autor en un capítulo en la coreografía, una parte formal en la taxonomía del objeto que indica diferentes ángulos y enfoques de la discontinuidad configurativa y de la discontinuidad técnica y temporal (como en *–Artists Working–* sincronía, diacronía, –coincidencia en plano, consecutividad de tiempos de filmación en montaje final: mismo espacio igual tiempo de filmación / mismo espacio diferentes tiempos de cámaras–). El objeto resultante actúa como documento de una acción, un doble juego entre la función visual del objeto y la función simbólica de lo registrado. El espectador asiste a la fase técnica de una acción autónoma que ha quedado suspendida, una diferencia entre el acto artístico y su despliegue en diferido, un distanciamiento entre el sujeto artístico, el mensaje y el receptor. El acto final del objeto no queda definido en el interior de su estructura y taxonomía configurativa, ha de advertirse en el proyecto, en un conjunto de: situaciones, documentos, representaciones, instalaciones, proyecciones; que construyan una situación final en la que el espectador pueda participar y asistir al contacto del proyecto y de sus objetos con lo óptico. Rearticular su carácter simbólico, contenido o ausente en los objetos, y ver que la no-función simbólica del objeto arte es, en este caso, una infunción manifestada, que el objeto ha sido suspendido en sus categorías simbólicas y que el proyecto que se le presenta y en el que forma parte activa, sólo es completado y desplegado por la copresencia de lo *Otro* óptico, por una Naturaleza exterior al funcionamiento objetivo o subjetivo del objeto, y exterior a lo antropológicamente decidible o simbolizable. La no-función de lo artístico se transforma mediante el corte Sin-sentido de lo óptico en una disfunción general y social, la

Naturaleza actúa y suspende la ontología, la simbología y su función.

– El proyecto artístico ha de ser independiente a la cuestión de autonomía del objeto simbólico o a su soberanía crítica. Sus procesos y trayectorias han de llevar al objeto artístico más allá del funcionamiento ontológico y sensible. En el proyecto artístico interviene lo antropológico y lo que no es humano y racional. La función empírica se trabaja desde lo técnico y en ocasiones da como resultado una forma o factura, pero ésta manifiesta la discontinuidad configurativa de cada elemento y la discontinuidad general del sistema funcional y de observación empirista, incluyendo al sistema de producción simbólica y su extensión en mercados, lenguaje, información, educación, economía, tecnología, multidisciplinariedad, etc. El proyecto artístico extiende su radio de acción fuera del signo para rearticular y liberar la posibilidad del objeto arte sin denominación lógica o funcional.

–El espacio de discontinuidad general y de discontinuidad a la función antropológica es el de la Naturaleza y lo Sin-sentido.

#### ➔ Paso 7. Desconfiguración de la discontinuidad configurativa. Neutralización.

Por el contrario al espacio natural, a lo Sin-sentido, el espacio de generación del objeto artístico es artificial, incluso la experiencia simbólica de caminar por un espacio natural es un acto de observación desde el yo subjetivo, y de inferencia ontológica o simbólica al campo observado. Para descondicar la experiencia se ha de escindir el enfoque cultural:

– En un sistema natural neutralizar al Yo es más accesible. Consiste en atender los elementos, entidades y fenómenos, como espacio, materia, energía y tiempo. Desclasificar su ontología para llegar a una percepción simple de cada entidad, y esto a veces requiere un cambio de registro visual o de contexto significativo, una contraposición de elementos en la que el objeto o entidad observado no sea atendido en su singularidad y especificidad, identificándolo siempre bajo el lenguaje, sino integrado en un contexto dimensional donde su significado unívoco se amplíe hasta perderse, como realiza Pierre Huyghe en la situación construida de *Untilled*, donde los elementos instalados en la zona de compostaje orgánico para los jardines y áreas verdes del parque de Karlsaue en Kassel, se distorsionan unos con otros, al reunirse lo animado con lo inanimado, la materia con lo vivo, lo vegetal con lo animal, lo artificial y objetual con lo microrgánico, el desecho con el abono, lo cultural y el significado (árbol muerto de Beuys) con la marca del presente y lo Sin-sentido, la polinización con lo relacional, etc. De modo que cualquier signo pierde su nombre propio y su singularidad para verse como sistema biosemiótico (*Umwelt*) integrado en lo Real Sin-sentido (no semiótico). Una generalidad, sin significado ni Sentido. Los sustantivos con los que definimos a cada entidad se expresan como objetos del lenguaje sin función, un mero nombre o palabra con el que identificamos al objeto, pero sin asignarle función alguna o rearticularlo en alguna construcción de Sentido. Cualquier elemento es *Itself*, por sí mismo antes de su mismidad a lo otro, y la discontinuidad configurativa de la composición y de la

intencionalidad e interpretación queda despejada. Todo esta ontológica y simbólicamente desconfigurado.

Transferir objetos naturales o elementos artificiales a un espacio artístico, sin mayor manipulación (un *readymade* directo o un *readynatural* desplazado), hace más evidente lo común de los objetos y entidades, y más constante e intensa nuestra presencia y nuestra mirada, ontológica y sobre todo simbólica. Transferir un objeto artificial a un espacio natural resalta su artificio y reafirma nuestra visión ontológica y la negatividad de lo simbólico. El cambio de contexto manifiesta la dialéctica y dicotomía entre objeto o entidad y el espacio simbólico. La producción simbólica y la cultura ontológica han progresado a tal punto que cualquier situación autónoma se lee y observa como desplazamiento, una emisión diferencial de la discontinuidad configurativa del objeto o de la entidad que observamos, una operación humana restringida por la intención y por la causalidad. Para desconfigurar este tipo de acción es necesario escindir lo antropológico, escindir la subjetividad del acto en sí. Tanto en un espacio natural como en un espacio artístico de configuración, la experiencia del receptor ha de producirse en directo, –nuevamente cada vez–, la acumulación y copresencia de objetos y entidades ha de estar sujeta al transcurso y cambio de lo temporal y los fenómenos ópticos, como en *Untilled* de Huyghe, donde sólo la percepción directa de asistir a un momento natural en el que lo óptico redimensiona a todo lo ontológico y simbólico (incluyendo a los objetos *readymades* y el nominalismo –como el adherido al perro bautizado ‘*human*’ y marcado como signo-entidad doméstica por el gesto de representación humana– un desplazamiento de lo biosemiótico) donde las bacterias actúan en su nivel de espacio-tiempo, como los insectos, polinización, germinación y desarrollo de las plantas, donde el día transcurre con la luz del sol, su presencia y ocaso, donde nuestra observación queda aislada y redimensionada, desde un exterior que nos reasigna como seres, unidades vivas y conjunto social en la *semiosphera*, donde nuestro significado sólo es molecular y co-agencial en el biosistema. Cuando esta experiencia se traslada a un espacio expositivo no puede quedar resumida ni reflejada en un dispositivo de registro o representación, cualquier figura o forma que la evoque actúa simbólicamente y reproduce su figura pero no su existencia ni el corte en el signo-significado. Esta experiencia debe construirse como situación liberada nuevamente en el espacio de representación, y para ello debe generarse y articularse en relación a los elementos humanos, físicos, simbólicos y ópticos que se copresenten en el lugar.

– Pero ante una configuración artificial sobre la que se desee neutralizar las discontinuidades configurativas, estas han de mostrarse y manifestarse en todos sus niveles, rescindir aquello que quede ausente u oculto en la expresión simbólica del objeto, positivar la negación estética [como en la plataforma de bon Aranberri (IR. T. N° 513) ZULOA], extraerlo de su ideología y de su soberanía crítica. No consiste en dismantelar el objeto, sino en evidenciar tanto en su nivel técnico como en el simbólico las discontinuidades configurativas que lo articulen y que trace. A nivel técnico los métodos y procesos formales han de ser visibles en primer plano, del mismo modo que un objeto físico concreto y simple muestra los materiales, los ensamblajes, los cortes,

mecanismos y utillaje que lo conforman; los objetos artísticos han de integrar sus procedimientos técnicos de manera ostensible:

– Un objeto visual tecnológico ha de mostrar las cualidades del dispositivo con el que ha sido configurado, evitando efectos añadidos de configuratividad tanto en la producción como en la fase de postproducción, enseñando las capacidades técnicas del dispositivo de acuerdo a la escena que desea registrar. Todos los elementos accesorios que intervienen técnicamente, participan en la escena: iluminación, sonido, film o sistema de registro (analógico o digital, blanco y negro o color, sensibilidad, duración, etc.), cableado, tomas eléctricas, cámaras, soportes estáticos y dinámicos, vehículos, equipo de atrezzo, zonas de trabajo en on y en off, espacios de descanso y comida, localización de la escena, etc. La jornada de trabajo se registra completa desde todos los ángulos que aporten los participantes y el objeto visual reproduce directamente esas grabaciones siguiendo la línea temporal-secuencial en que fueron registradas, con montaje consecutivo en cámara. Este ejemplo de filmación objetiva en formato documental (seguido en las filmaciones de las dos partes del proyecto *Artists Working*), muestra directamente el proceso sin edición subjetiva, de modo que el objeto en su deconstrucción implícita indica todas las discontinuidades técnicas empleadas en la gestación del trabajo (intencionalidad de cada participante, posiciones de cámaras y ángulos de filmación, formato elegido, tiempos, cortes, continuidad temporal y secuencialidad, enfoque y plano objetivo o subjetivo, atención al objeto de filmación según las condiciones del dispositivo, observación del espacio óptico y del espacio simbólico, etc.). El movimiento posterior de un objeto visual resultante, de acuerdo a estas características, a un espacio óptico en el que se reproduzca, mostrará previamente la mecánica del objeto sobre su configuración subjetiva, imponiéndose el objeto como artículo objetivo por encima de su narración, siendo más accesible la escisión y separación del orden simbólico del objeto, y pudiendo operar con él directamente como forma para disponerlo a la copresencia con lo óptico.

– Cuando el elemento visual incluye una estructura narrativa, sea documental o de ficción, ensayística o abstracta (como la entrevista en vídeo realizada con Lothar Baumgarten y sus acciones performativas), las discontinuidades configurativas del diálogo y los recursos del montaje narrativo han de confluir, uniendo la escena narrada con los objetos naturales que refiere, utilizando las metáforas y todos los recursos simbólicos, literarios, la estrategia del guión semántico, con la estructura del guión técnico, mostrando la operatividad de transición entre planos, los cortes, rótulos gráficos, el significado alegórico en los planos de fondo, relacionando la acción producida con la acción indirecta, los personajes principales con los figurantes activos o espontáneos.

Todo el discurso trazado debe poder manifestarse en la construcción de la escena, puntualizando el montaje posterior las presencias figurativas de aquello que se narra y evidenciando, mediante los signos inherentes a la construcción semántica del dispositivo, aquellas ausencias que, siendo aludidas por el significado y no mostradas en cámara, se manifiesten (Ejemplos: Cuando Lothar



Baumgarten habla de aquello que está fuera del marco de la representación, su figura aparece de espaldas, ocultando su rostro, su cabeza tapa el movimiento progresivo de un barco al fondo del plano y el tránsito de los personajes aleatorios en segundo plano, etc. Sirviendo la composición configurativa para resaltar y evidenciar lo aludido.

Cuando habla de los tamaños de las impresiones fotográficas y la relación del espectador con la imagen su mirada se dirige a cámara, directamente al espectador, cuando habla del diálogo con el observador su dedo índice apunta a su boca, los gestos corporales afirman el plano subjetivo del diálogo, etc.). Los recursos narrativos han de mostrarse y operar siguiendo el reconocimiento lingüístico del espectador, la cultura audiovisual imbuída, utilizando la subjetividad configurativa del medio para acentuar la subjetividad construida del discurso. Es decir, un objeto visual objetivo ha de operar manifestando toda la objetividad posible del medio, soporte y canales; mientras que un objeto visual subjetivo ha de fabricarse vinculando la subjetividad ontológica con la expresión simbólica y con la subjetividad técnica. Los objetos visuales artificiales han de configurarse según su intencionalidad concreta, dado que la principal discontinuidad configurativa que se ha de neutralizar ante lo óptico es la de intencionalidad y causalidad, la del deseo del objeto artístico y sus trazos configurativos.

– Cuando se hacen evidentes las discontinuidades configurativas de un objeto visual subjetivo y se desplaza este objeto al medio óptico, su estructura técnica a nivel de soportes, dispositivos de reproducción e instalación, etc. Ha de mantener su mecánica y funcionamiento artificial de modo visible ante el observador, mostrando todo su aparataje de modo que lo material intervenga en relación directa con lo natural, expuesto ante ello. Y por otra parte su estructura subjetiva y simbólica ha de trazar ante el medio una situación de contexto que en principio de continuidad al discurso simbólico y lingüístico, actuando el marco escénico como parte de la estructura narrativa, como personaje de la trama, de modo que la subjetividad completa se pronuncie, y se observe claramente la figuración construida (Ejemplos: El árbol muerto de J. Beuys desplazado por P. Huyghe a la zona de compostaje del parque Karlsaue en Kassel, las plantas de marihuana y otras especies germinadas; una continuidad entitaria que es cortada por la evidencia artificial ante ellas de los objetos de representación o los materiales artificiales dispuestos sin intencionalidad simbólica. / El diálogo de L. Baumgarten sobre el mar, como metáfora de continuidad y discontinuidad, dispuesto y enmarcado en pantalla de proyección ante el mar y ante los espectadores. Su discurso técnico sobre los formatos siendo su imagen en primerísimo plano ampliada en proyección y movida desconfigurativamente la pantalla por el viento, la arena desplazada por este viento que acentúa la acción anterior de Baumgarten con la arena en la playa, los cortes en negro con rótulos gráficos proyectándose en la noche, la proyección de luces RGB como composición primaria de luz artificial ante la luz natural desde la salida del sol al ocaso, etc.).

Toda subjetividad una vez manifestada articula y reproduce la evidencia de la discontinuidad subjetiva del observador, su mirada artificio y su ontología. Esta manifestación es la que posibilita

la escisión de la subjetividad y la neutralización en directo de las discontinuidades configurativas, la otredad entre el objeto y el yo neutralizadas mediante la evidencia de la naturaleza, la continuidad inicial del lenguaje para su sobrepaso.

Cuando lo óptico actúa directamente sobre el objeto su intervención, ajena y aleatoria a nuestro deseo, lo supera, lo corta, lo discontinúa, lo desconfigura; inserta en el Sentido un corte tanto simbólico como físico, tanto en su estructura objetiva como en la narración subjetiva. Pronuncia el espacio ausente y lo manifiesta presencialmente en un grado fenoménico que el objeto no aprehende, sino que lo percibe y prosigue su funcionamiento a partir de él, transformado más allá del corte en el Sentido en un intervalo Sin-sentido.

Esta copresencia del funcionamiento operativo de todas las discontinuidades configurativas con la coparticipación de lo Sin-sentido, neutraliza el rango completo de la configuración y corta la discontinuidad configurativa mientras funciona activamente, para separar este corte, que pudiera imbuirse como simbólico en el mismo Sentido, del corte sobre el mismo hecho artístico, la discontinuidad artística real, tanto al orden formal como al simbólico.

Del mismo modo la configuración de un objeto visual artificial en el espacio de representación expositivo ha de indicar las discontinuidades configurativas tanto de tipo 1, compositivas, como de tipo 2, estratégicas. Si se integra en una instalación cada parte y elementos han de mostrar la objetividad material y la subjetividad simbólica, evidenciando la intencionalidad y la causalidad de cada paso formulativo (Ejemplos: el mobiliario de Ibon Aramberry utilizado en su instalación en documenta XII, objetos con función y sin función –bancos, paneles, tableros, soportes– formas que señalan la dialéctica entre función y no función que se transfiere a sus objetos visuales y al conjunto del proyecto. Las exposiciones de H. Fulton, donde no desplaza formas de la naturaleza sino que son objetos evidentemente configurativos y representacionales los que se exponen y que indican su artificio en contraposición a aquellas entidades que no se re-presentan dado que ese estado exposicional no les corresponde).

En la exposición es el proyecto completo el que ha de mostrar su discontinuidad configurativa, su desplazamiento como objeto arte, y ser neutralizado ontológica y simbólicamente desde la evidencia de su Sentido ausente, la manifestación intensiva de sus cortes inherentes, cortes técnicos y discontinuidad interpretativa con el público haciendo ostensible la discontinuidad crítica del hecho artístico, cortando su autonomía y generando un intervalo en su soberanía, colapsar el difiriendo de cada objeto y la diferencia de cada signo a los potenciales significados, todo el lenguaje posible ha de ser articulado activamente, como formas y conexiones, como expresiones y movimientos, y ha de ser en este espacio de exposición donde también lo óptico se copresente e intervenga ante la dinámica configurativa de los objetos y del proyecto artístico en su conjunto, incluyendo a los actores y a los receptores.



Pierre Huyghe. Retrospectiva, Centre Pompidou, Paris, 2013.

En primer lugar lo óptico ha de manifestarse ante los objetos, influyendo los cambios naturales de luz y ambiente en la percepción fenoménica. Si una instalación artificial se realiza en un espacio artificialmente cerrado y autónomo, estanco a cambios fenoménicos directamente perceptibles, se habrán de contemplar los sistemas de conservación del espacio expositivo: humedad, intensidad de luz, temperatura, etc. Así como la configuración arquitectónica del lugar: entrada, zonas de tránsito, salidas, acústica, etc. y disponer los objetos de acuerdo a la interacción que se pretenda con el espacio y con el público. Pero si los objetos conformados y estructurados preservan su condición artificial y continúa su ejercicio de representación o difiriendo sin influencia externa que los replantee y los corte en discontinuidad con lo natural (Ejemplo: la instalación de Pierre Huyghe en el centro Pompidou donde se reproduce en vídeo la situación construida en Kassel, *–Untilled–*, mostrándose como objeto de narración y resaltando el sentido más doméstico de *Human*, –el perro blanco con la pata teñida en rosa cual objeto imagen-marca, aquí sobre-icónico, sin la misma posibilidad de experiencia libre o reacción y plena agencia biosemiótica –sólo con seres humanos y objetos–, haciendo más ostensible y forzado el no-sentido, no natural; así como el panal de abejas sobre una escultura, en este caso aislada en un espacio exterior al museo, sin la actividad polinizadora de los insectos, etc.) se ha de producir entonces otra forma de experiencia en la que la naturaleza temporal y fenoménica entre de nuevo en relación coparticipativa con los objetos y el proyecto (Huyghe desarticula estos y otros elementos de su retrospectiva, aprovechando la configuración espacial de la exposición

precedente de Mike Kelley en ese mismo espacio, moviendo el ángulo de algunos muros temporales de sala en cuya esquina coloca pigmento rosa en polvo y pigmentos de ese y otro color en distintos espacios preferenciales o en lugares anodinos, hormigas y arañas recorren libre y disimuladamente los muros de la exposición mientras algunos personajes, reinterpretando el papel de otros actores en otras obras, cobran vida de nuevo, al igual que el perro blanco (*Human*, galgo español) con una pata teñida en rosa, interviniendo instintiva y performativamente en medio del público transeúnte con máscaras que los identifican. O con disfraces resaltando lo ficticio del anonimato, de la identidad y el grado de continuidad y discontinuidad de la performatividad y de la representación de cualquier escena, incluyendo evidentemente a la propia exposición y al acto configurativo del espectador con su presencia y su observación –según accede a la sala, un joven le pregunta su nombre para gritarlo posteriormente a toda la audiencia ya presente, haciendo al invitado ser habitante, reconocido, representado–. Evidenciando la discontinuidad configurativa de todo el proceso de montaje, experiencia y señalación. Su proyecto continua fuera del edificio, en espacios anexos o exentos, un movimiento del objeto arte y del objeto exposición como forma orgánica, temporal y climática, un proyecto vivo en el que la esencia, sin voz, se apropia de la ontología).

*“Je ne fais pas de spectacle”, “Je ne fais pas de mise en scène”, “Je ne fais pas du cinéma”, “Je ne fais pas de la télévision”, “La ville ne m’intéresse pas. Je produis des situations. J’intensifie ce qui est là. C’est tout mon travail : intensifier la présence de ce qui est. Ça a toujours été là chez moi.”*<sup>385</sup>

El lenguaje queda desconfigurado, su funcionamiento es desasignativo, meramente situacional, transitorio. El espacio se reutiliza desde su anterioridad simbólica (Configuración de sala de la exposición de M. Kelley, de la que se mantienen muros usados con las planchas de pladur visibles y cartelas anteriores roídas) como lugar muerto, prescrito, cuya vida ha de ser formulada por los nuevos actos y por el público, una arquitectura en tiempo real, no diferida por la representación, que revierte una y otra vez los ejercicios espaciales de configuración y practicabilidad (El tiempo liberado –que reivindica Huyghe– y el espectáculo de una patinadora sobre pista de hielo en el interior de ese espacio lúdico de exhibición, la revisión de *Light Conical Intersect*, que proyectado en vídeo en 1996 sobre la fachada en la que Matta-Clark intervino en París, devolvía virtualmente el socavón arquitectónico a su dimensión figurativa, –un agujero visual y virtual en lo impenetrable del tiempo pasado– regresando en esta retrospectiva como imagen suspendida, fuera del espacio real donde se produjo y que ahora la señala como documento, objeto visual de representación cuya experiencia queda desactivada, mera forma, reconocimiento del objeto presente y su discontinuidad configurativa, donde se evidencia que el objeto en situación activa no ha de retornar a un pasado narrativo o rememorativo, sino mudarse

---

<sup>385</sup> Huyghe, Pierre. Entrevista publicada en la revista *Les in Rocks*, diciembre 2012 Web: <http://www.lesinrocks.com/2013/11/12/arts-scenes/arts/pierre-huyghe-au-centre-pompidou-jintensifie-ce-11443006/>



En 1975, Gordon Matta-Clark, en "*Conical Intersect*" (una obra concebida como un homenaje al film de McCall) practica, en el número 27-29 de la calle Beaubourg, en el sitio del futuro Centre Pompidou, una gigantesca abertura en un edificio destinado a ser demolido. En 1996, Pierre Huyghe, en *Light Conical Intersect* proyecta sobre el muro del edificio del barrio de l'Horloge, donde se encontraba el edificio usado por Matta-Clark, una imagen de *Conical Intersect* tomada en el momento en que la luz invade la cavidad cónica practicada en la fachada: en una coincidencia virtual perfecta, el dispositivo arquitectónico se resuelve en luz, volviendo así a su origen.

[http://www.artaction.org/proposition/catalogue/detail\\_cat.php?codeoeuvre=P30273&lang=es&qui=prod&oeuvre=P30273](http://www.artaction.org/proposition/catalogue/detail_cat.php?codeoeuvre=P30273&lang=es&qui=prod&oeuvre=P30273)

y ejercer desde cero como objeto en una nueva posición y ante una nueva configuración como entidad). La temporalidad del proyecto ha de mantenerse viva, produciéndose en la propia exposición los cambios formales, secuenciales y operativos que dispongan realmente al proyecto a una cadena no estrictamente programativa de sucesos. El propósito del proyecto, en caso de intentar ser orgánico y observar su posibilidad como forma en transformación discontinua y alterar su relación con el espectador interactuando con lo no predecible y las permutaciones de presencias, ha de sostenerse en la maleabilidad del cambio indefinido del tiempo, de los actos cotidianos, de la vida en general. La formulación de una exposición ha de ser cambiante, intervenir diferentes agentes en distintos tiempos, neutralizar la figura del autor y la masa expectante del público, modificar la lectura de la crítica y evitar su post-secuencialidad narrativa o descriptiva (el trabajo de lectura, análisis e interpretación que aquí hacemos reseñala y describe la obra de Huyghe traducida por lo ontológico y la sensibilidad, su experiencia sin embargo, como obra viva, no es realmente reproducible en ningún otro medio que no sea el de su mismo

espacio, tiempo y variabilidad).

Cada paso siguiente del análisis –durante o posterior a la exposición– ha de ser contradicho mediante el abandono de la lógica que se intente configurar, una nueva formulación o mantenimiento y conservación del lenguaje y la ontología han de ser desalojados por otra experiencia no legible y en lo posible no expresable desde las formas de inscripción humanas. El proceso vivo de un proyecto implica una alterabilidad en la forma y articulación de los cambios que no se guíe por un guión o programa sino por la influencia decisiva y despreocupada de lo natural. La situación viva –*live situation*– que reclama Huyghe, es la que mediante su discontinuidad artística neutraliza finalmente e interrumpe las discontinuidades configurativas al Sentido.

→ Paso 8. Discontinuidad entre: entidad, esencia, materia, espacio, energía, vida y tiempo. Fuerza y Coparticipación.

Una vez situados y desconfigurados los objetos al ser puestos en relación con otras presencias independientes a su representación, a sus cortes inherentes y a sus discontinuidades configurativas, se han de revisar, en este siguiente paso: las propiedades de las fuerzas que se presenten tanto objetivas como presubjetivas; las características de cada entidad, esencia o materia; las condiciones del espacio para mostrarse cual lugar y no como configuración arquitectónica; las propiedades de energía que perceptivamente actúan y se desplazan (luz, clima, acústica, vibración, tránsito de personas, acciones, relaciones, densidad, vacío, volúmenes...) e intuir y atender otras formas de energía no visibles o manifiestamente perceptibles (polvo, moléculas, materia en transición y transformación, de lo sólido a lo gaseoso, respiración, acción y reacción de otros seres y entidades, animales, vegetales o minerales, microorganismos...), considerando las energías conscientes y las inconscientes dado que un proyecto de discontinuidad, presubjetivo, no ha de regirse específicamente desde las lógicas y su comunicación sino observar posibilidades de relación en los ámbitos de copresencia en que se imbrica. Observar la situación de vida y la temporalidad de cada entidad o forma, cómo infiere el tiempo y cómo queda suspendido en cada paso que los objetos sigan en el proceso del proyecto, desde sus cualidades técnicas temporales a las condiciones de temporalidad del espacio, materia y entidades con las que interactúe. Cómo se transforma la vida común en una época y cómo un tiempo episódico influye en la red de causas, actos y efectos.

En la oposición entre –fuerza y –capacidad que señala Christoph Menke, la fuerza –como pulsión presubjetiva, como energía precognitiva humana, no cultural ni simbólica–, actúa al margen de la práctica social, no buscando finalidad u objetivo en su relación con otras fuerzas objetivas como las naturales. Las fuerzas generan otro ámbito de posibilidad de relación, copresencia y coparticipación con seres, entidades, materia y por supuesto con la vida y el tiempo. Si despejamos de la ecuación el análisis de interconectividad práctica y funcional de las redes de

causas, actos y efectos, en cuanto restringidos por la lógica causativa de lo social y por las capacidades; dejamos de referirnos como sujetos y nos expresamos ineludiblemente como seres:

“— Mientras que las capacidades se adquieren mediante la práctica social, los seres humanos ya disponen de fuerzas antes de ser adiestrados como sujetos. Las fuerzas son humanas, pero presubjetivas.

— Mientras que las capacidades de los sujetos se ejercen mediante un autocontrol consciente, las fuerzas operan por sí mismas; su funcionamiento no está dirigido por el sujeto, y este no es, por lo tanto, consciente de ellas.

— Mientras que las capacidades hacen realidad una forma general predefinida socialmente, las fuerzas son formadoras, y, por lo tanto, carecen de forma. Las fuerzas modelan formas y re- modelan nuevamente cada una de las formas que han modelado.

— Mientras que las capacidades están orientadas a lograr algo, las fuerzas no tienen ni meta ni medida. Las fuerzas operan en el juego, en la generación de algo que ellas ya han superado. Las capacidades hacen de nosotros sujetos que pueden participar eficazmente en las prácticas sociales y reproducir la forma general de las mismas. En el juego de las fuerzas, somos presubjetivos y suprasubjetivos: agentes que no son sujetos, seres activos no conscientes, seres inventivos sin finalidad.”<sup>386</sup>

Esa modelación y remodelación desde la fuerza presubjetiva sitúa al acto inconsciente por delante del subconsciente y del consciente, el objeto en el proyecto es observado como entidad por encima de sus discontinuidades configurativas, como forma neutra. Puesto en relación a las otras fuerzas desde su grado de presencia. Los cambios en la remodelación provendrán desde las co-presencias, siendo cambios preliminarmente no ontológicos o simbólicos, influencias, mutaciones y transformaciones físicas y fenoménicas, a partir de la cuales se advierte otra posibilidad en las capacidades del objeto y otra experiencia en el proyecto.

Se observará la discontinuidad intrínseca de cada entidad, su singularidad e indeterminación, la discontinuidad relacional y conectiva desde su objetividad a la presubjetividad de las fuerzas puestas en juego. Atendiendo en cada parte copartícipe y en cada caso de relación, cual es el cambio que propicia, qué continuidad o discontinuidad produce y qué cualidades tiene y aporta al objeto, en qué medida se altera el proyecto y cuales son sus variables de reactivación.

Es decir, cómo el proyecto de coparticipación abre al objeto que mueve, a una serie de cambios tanto activables como indecibles que sitúen a aquél objeto ante otra capacidad simbólica y, por ende, ante una expresión mayor del Sentido, que sin ser atravesado por la utilidad y la

---

<sup>386</sup> Menke, Christoph. Extracto del libro de Christoph Menke, Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie, 2008. Publicado en –La fuerza del arte. 7 tesis– Revista INDEX, nº 0. 2010 MACBA. Pág. 9. [http://www.macba.cat/uploads/20111122/00\\_cas.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20111122/00_cas.pdf)

aplicatoriedad, muestre desde la dimensión de lo Sin-sentido otro rango de Sentido en el objeto y en el proyecto imposible de aprehender a partir de la exclusividad del acto consciente y de la intención subjetiva. Un rango en el que el objeto es a la vez que deja de ser, en el que emerge como Sentido y Sinsentido, en el que su objetividad se manifiesta ilimitadamente y su subjetividad puede pronunciarse en una amplitud desplegada de coordenadas y no coordenadas. El objeto en su movimiento a lo Sin-sentido puede ahora operar al Sentido, contemplar su posibilidad, independientemente a su expresión completa o infinitud y fuera de la causa y el efecto.

Las remodelaciones, o mejor dicho, las re-modulaciones del objeto, cortarán incesantemente las lecturas analíticas derivadas, activando una crisis indefinida en los discursos (que trascienda la soberanía del hecho artístico hacia la anomalía, hacia el intervalo intrazable del Sentido-Sin-sentido, siendo en su indecidibilidad), e impidiendo la acotación del Sentido mediante la resolución lógica y el empirismo.

La re-modulación del objeto mantiene vivo al proyecto que prosigue de acuerdo a su suprasubjetividad.

En estas re-modulaciones, tras observarse las posibilidades copresenciales y presubjetivas, entran en juego otras opciones de coparticipación que actualmente son practicadas como colaboraciones, préstamos o delegaciones, manteniendo la individualidad externamente a lo colectivo, dado que es la obra en cada caso la que marca un vínculo o un intercambio e interacción, preservando la agencia individual de la identificación como conjunto social.

Pierre Huyghe colabora o coparticipa habitualmente con Philippe Parreno en la gestación de varias obras o proyectos vivos, y disponen de objetos en común para su versatilización, como el personaje manga Annelee, cuyos derechos compraron Parreno y Huyghe en 1999 para realizar con él distintas acciones tanto en común como individualmente, o bien delegando el personaje a otros artistas para sus films como Dominique Gonzalez Foerster, Rirkrit Tiravanija y Pierre Joseph, o en colaboraciones puntuales como con Tino Sehgal quién, en la última exposición de Parreno en el Palais du Tokyo de París – *Anywhere, anywhere, out of the world*– (2013), crea un comic para que una adolescente interprete un discurso representado por el personaje en una filmación:

*“...lo usan como una herramienta cognitiva: ¿cómo una imagen se transforma en un signo? ¿Y qué es la multipropiedad de un signo ya que dicho personaje debe "vivir" a través de diferentes obras de varios artistas? ¿Qué revela esa "multipropiedad" respecto a la naturaleza de una forma?”* <sup>387</sup>

---

<sup>387</sup> Bourriaud, Nochotas. *Radicante*. Adriana Hidalgo editora S.A. Buenos Aires, Argentina 2009. P. 177





Tino Sehgal, *Ann Lee*, 2011/2013. Performance based on the purchase of an Anime/manga character by Philippe Parreno and Pierre Huyghe. Four young actresses and accompanying text written by Tino Sehgal and Asad Raza.

Modificar la propiedad inmaterial de un signo y trascenderlo más allá del copyright, copyleft o la creatividad común, vuelve a situar al sujeto y al objeto en una ruptura del orden de la producción y la capacidad. La fuerza como instinto persubjetivo re-modula al objeto y abre su dimensión significativa a una modulación discontinua, no propietaria, no exclusiva del autor o de sus relaciones sino correspondiente al circuito que la generó como fuerza, cuya circulación opera fuera de la construcción del signo y de su valor social como entidad. Su discurso es una ficción post-ficcionada, una transformación variable. El personaje, sus intérpretes, las estructuras de narración y las acciones de localización, emisión y recepción son artículos comportados como fuerzas, su constitución discontinua vierte al objeto-signo en la suprasubjetividad.

Lo que aquí habla del valor del producto simbólico y del sistema de economía inmaterial en que estamos forzados a sobrevivir, anhela desvincular el curso imaginario de las fuerzas presubjetivas de la productividad y del intercambio rematerializable. La puesta en circulación de un objeto no supone su distribución ni la reapropiación simbólica, sino un posicionamiento presubjetivo para su transmutación como fuerza, para su transformación indefinida, no productiva e inasible, que no pertenezca a un dominio simbólico o se subordine a un agenciamiento paulatino, sino que se mantenga alejado y suspendido como fuerza para que en un posible momento dado las capacidades que derive puedan ser articuladas en otro orden, siendo imagen signo liberados de cualquier utilización productiva, ontológica o simbólica, la simbología ha de ser libre y no utilitaria. Coparticipación y copresencia son una renuncia a la propiedad simbólica que no implican la deslegitimación del autor, sino que ayudan a despejar la preeminencia del yo subjetivo y de la

inmersión social vinculativa o no vinculativa.

“ Buy the copyright, for a good deal, of one of these characters, destined to disappear very quickly. Work with her, in a real story, translate her capabilities into psychological traits, lend her a character, a texte, a denunciation, and adress to the Court a trial in her defense... Do all that you can so that this character lives different stories and experiences. So that she can act as a sign, as a live logo. The film is a one sequence shot, and the character, well, she introduces herself...”<sup>388</sup>

Tanto Parreno como Huyghe mantienen colaboraciones con otros artistas como Dominique Gonzalez-Foerster (banco elaborado para la situación construida de Huyghe en *Untitled*, documenta de Kassel, así como diferentes situaciones con mobiliario en sus instalaciones. La biblioteca clandestina creada para la retrospectiva de Parreno en el Palais du Tokyo, que se abre como una puerta y tras su pared da paso a la recreación de una exposición de John Cage y Merce Cunningham, donde cada día un dibujo de un artista sustituye a un dibujo del otro, y al final la exposición de uno acaba siendo la del otro). El piano de Liam Gillick para esta misma exposición, automatizado como pianola sobre la que cae ceniza y suena autónomamente, introduciendo el dispositivo como si de una máquina de medir el tiempo se tratara, un metrónomo gigante que reproduce parte de los movimientos de *Petrushka*, el ballet de Igor Stravinsky (1911) –inspirado en la muñeca que cobra vida y desarrolla la capacidad de sentir–, y que junto a otras pianolas marca el compás y el tiempo de tránsito coreográfico por las salas de la exposición. Tanto estos autores como Carol Bove con su reactivación historiográfica de objetos artísticos del pasado y su puenteo entre postmodernidad y función no imbuida en el objeto, Ibon Aranberri con su empleo de material documental y filmaciones ajenas realizadas durante sus proyectos, los recientes ejercicios proformales de Badiola-Euba-Prego, con convocatoria participativa de seleccionados, las convocatorias públicas de Hamish Fulton, las colaboraciones de Eliasson con arquitectos, ingenieros, colaboradores en su estudio, etc. Están trascendiendo el factor de producción colectiva y del valor simbólico o inmaterial de un objeto, anteponiendo la idea de proyecto y su circulación transformativa, en unos casos desplazando al objeto ante otras fuerzas y expandiendo su discontinuidad configurativa hasta lograr un corte en el Sentido que los inactive como ontologías (Huyghe, Parreno, Gonzalez-Foerster), en otros alterando su contexto temporal y su imbricación en la estructura lingüística del significado y de la Historia (Bove, Gillick) o desestableciendo su función (Aranberri), así como la propiedad material y simbólica, desplegando su experiencia a otros agentes (Fulton) sin opción de reapropiación de la idea, del lugar o del signo.

La distribución tradicional de emisor a receptor con diferentes grados de mediaciones, canales e

---

<sup>388</sup> Parreno, Philipp ANYWHERE OUT OF THE WORLD 2000. Air de Paris. (Translated from P. Parreno's Notes, 1999) <http://www.airdeparis.com/pann.htm>

intermediaciones se convierte en una coparticipación activa, pudiendo ser ésta tanto material como inmaterial, pero en la que la copresencia de lo óptico, lo simbólico, lo subjetivo y lo presubjetivo son fundamentales.

La discontinuidad intrínseca entre entidad y esencia, materia, espacio, energía, y tiempo, actúa de acuerdo a su realidad cuando son citadas en copresencia y movimiento dentro del desarrollo de un proyecto, cuyo ejercicio sea la vida y su energía dinámica sean las fuerzas presubjetivas que, más allá de capacitar, posibiliten otras experiencias de subjetividad y coparticipación que sean a su vez discontinuas e indefinidas.

→ Paso 9. Proyecto artístico: Sentido y Sin-sentido, co(n)-tacto. Suprasubjetividad.

Habiendo analizado y posibilitado la copresencia y discontinuidades intrínsecas de las fuerzas y entidades que se dan e intervienen en el objeto y ante él, y determinado el tipo de relación coparticipativa que el objeto dispone en el proyecto que lo mueve, se ha de observar la discontinuidad general del proyecto para que todas sus partes y elementos se presenten no como ejercicio estático y limitado en un espacio o temporalidad definida –en el que el Sentido sea nuevamente acotado en la representación y proyectado mediante su discontinuidad configurativa a lo óptico,

y lo Sin-sentido aparezca como entidad fija, inerte y ausente (inobservable) en el efecto, como una realidad ajena–; sino que se produzca realmente la copresencia y coparticipación y el proyecto sea su interacción viva, la posibilidad de su influencia recíproca y su movimiento transformador.

–Para que el proyecto desarrolle efectivamente la suprasubjetividad ha de cortarse, no deteniéndose en una actuación que lo concrete y lo suspenda indefinidamente como realizado, pues el contacto entre el Sentido –con sus cortes inherentes y discontinuidades configurativas del objeto que lo exprese– y lo Sin-sentido –con su discontinuidad real, corte interno y externo al Sentido–, no obedece al infinito y negativo espacio-tiempo del Sentido, ni a la discontinuidad pura de lo Sin-sentido, sino que es un (co)tacto circular entre ellos que no se materializa ni se presenta de manera continua, que no se relaciona únicamente con su contacto y copresencia inherente [–como señalaba Jean-Luc Nancy *“esa circularidad no se deja tocar y presentar a sí misma como una cosa material. Pero es la condición misma de todo tacto, de todo contacto, es decir, de todo agenciamiento de un mundo (ni continuidad ni discontinuidad puras: tacto) –]”*.

Sino que una vez copresentados y establecido un contacto coparticipativo, con su refluencia y co-agencia, el Sentido (en su relación al Sin-sentido) desaparece, o bien reaparece de nuevo formulándose en ontología y expresando otra forma de subjetividad, mientras que lo Sin-sentido prosigue su ritmo de vida temporal, ajeno al funcionamiento simbólico y a las dimensiones limitadas de lo humano y sus producciones, la Naturaleza prosigue.

El (co)tacto entre el Sentido y lo Sin-sentido, entre lo subjetivo con sus cortes configurativos y lo ‘objetivo’ con su corte suprasubjetivo o precognitivo, no se da en una situación unívoca, se

expande en el tiempo y se produce entrecortadamente. El Sentido ha de convocarse en relación a las formas de interacción de lo Sin-sentido, actuar con todo el potencial de las discontinuidades configurativas que conformen los objetos en cada una de sus presencias y conexiones, para que lo Sin-sentido las corte y neutralice. Y cuando lo Sin-sentido prosiga en su tiempo indefinido y el Sentido se reactive e introduzca otras posibilidades subjetivas y nuevas discontinuidades configurativas a tratar, en esos objetos que lo expresan y sus transformaciones; mover de nuevo a los objetos y al Sentido que a partir de ahí se les ausenta a una nueva opción de tacto con lo Sin-sentido. La cadena de acción y reacción fluye, y el proyecto, para que ese tacto entrecortado de copresencias se produzca, ha de proseguir a su vez el ejercicio de coparticipación de sus fuerzas presubjetivas con lo objetivamente indecible. El ritmo de lo Sin-sentido, la aparición, presencia, influencia y desaparición de los fenómenos, es lo que mueve al proyecto, en distintas temporalidades de contacto, de la subjetividad a la suprasubjetividad.

La discontinuidad general que marca lo Sin-sentido, la Naturaleza, conduce al proyecto artístico a desarrollarse en lo Real, a imbuir en ello sus acciones y observar su reflujo, a disponer la ficción, el imaginario, el artificio y la pulsión de las fuerzas presubjetivas, en un estadio de Sentido –con toda su discontinuidad simbólica–, en el ritmo de la vida y su cadencia.

Observados cada paso de la discontinuidad del Sentido y de lo Sin-sentido, se han de atender en el proyecto los momentos respectivos en que el Sentido se detenga y se suspenda, y los intervalos en que lo Sin-sentido se presente y posteriormente prosiga, para decidir cómo operar de nuevo con el Sentido suspendido en otra aparición y tiempo de lo indecible.

La transferencia de subjetividad y la transformación singular que cada individuo realiza a partir de una producción de Sentido, se está convirtiendo en esta época en una producción inmaterial en la que el Sentido mismo se restringe y se acota utilizando su negatividad y transformación perpetua en una información manipulable y en un vaciado progresivo del Sentido a través de una lógica empírica en la que todo se vende. Para que el Sentido no actúe bajo las reglas de un poder, el proyecto que lo desarrolle ha de desplazar a los objetos y situaciones que realice disponiéndolos en sintonía con lo suprasubjetivo. El proyecto no ha de delimitarse por lo simbólico ni por la transformación subjetiva de la negatividad, sino articular la posibilidad intensa del co(n)-tacto con lo Sin-sentido para que el Sentido mismo sea indecidiblemente libre.

El proyecto ha de expandir los objetos fuera del tiempo específico de una exposición o de una situación, su relación de transmisión e intercambio ha de superar la información y la permutabilidad del símbolo, logrando una experiencia sensible con la discontinuidad de lo Real. A partir de cada paso concreto y de cada situación específica, sea una exposición, una relación o una experiencia; se ha de gestar consecutivamente la siguiente, acentuando los anteriores cortes, expandiendo al proyecto realmente en la vida. Quizá este sea el deseo inherente y natural del

hecho artístico –consciente e inconsciente–, y su radical soberanía e independencia, la suprasubjetividad del acto humano, evolución y procreación, sea en forma material, orgánica o de Sentido.

El análisis, la traducción y la interpretación subjetiva de las obras y procedimientos que atendemos en esta investigación, y cuya experiencia real y cortes no son definibles estrictamente por la ontología y sus instrumentos, se producen de forma concreta en el proyecto experimental – Artists Working–, cuyo análisis y demostración ha de experienciarse en directo en la realización de su exposición pública, observando estos pasos metodológicos y las sucesivas transformaciones que determinen tanto la discontinuidad óptica –y su copresencia indecible–, como las actuaciones de discontinuidad subjetiva que se produzcan, se transmitan y se desarrollen, desde el contacto vivo y variable del Sentido con lo Sin-sentido.



#### Paso 10. Discontinuidad artística. Corte, intervalo. Reactivación.

La discontinuidad artística, que realiza un corte en la producción de Sentido mediante el intervalo temporal en que lo Sin-sentido se copresenta mediante los fenómenos de la Naturaleza según su curso discontinuo, incidiendo en el objeto artístico –sensible, simbólico y ontológico–, desplazado al encuentro con lo óptico e indecible. Neutralizando las discontinuidades configurativas del objeto arte de tipo 1 a nivel compositivo y de tipo 2 a nivel estratégico: escindiendo el Yo subjetivo –singular y social–, proyectando en el corte-intervalo la no-función del objeto y de los artificios –técnicos y tecnológicos–, posibilitando que la fuerza presubjetiva del Ser, generada desde la pulsión, se relacione con –entidades, materia, energía, tiempo–, e investigue las posibilidades de experiencia en ese (co)tacto discontinuo entre el objeto de Sentido y lo Sin-sentido, que lleva al proyecto artístico de la subjetividad a la suprasubjetividad (en co-agencia: del mundo del hombre –*Welt* con el –*Umwelt* o *semiosphera* –ver C. 9.3–), siguiendo el ritmo y la cadencia que prosigue la vida en su discontinuidad general y Sin-sentido. Una vez dada y observada la discontinuidad artística, se ha de atender su propio corte de discontinuidad, dado que al proseguir lo Sin-sentido su curso natural, en cuanto éste se transforma o desaparece por la discontinuidad inherente de la Naturaleza y las variaciones de su tiempo y estados, el corte en el objeto artístico prosigue su discontinuidad propia, regresando o reactivándose lo simbólico, así como las discontinuidades configurativas. Los modos y formas de transformación acaecidos en el objeto simbólico en aquél primer intervalo, el cambio en la posibilidad de experiencia y la rearticulación de las copresencias y coparticipaciones, hacen que consecuentemente el análisis del objeto reactivado, con otra percepción sensible y otra configuración simbólica, se modifique, tomando así en cuenta tanto la preeminencia de las fuerzas presubjetivas como la alterabilidad no subjetiva de las discontinuidades configurativas del objeto, y considerando, en ese estadio de nueva observación en el que se percibe la influencia indecible de lo óptico, qué posibilidades de actuación e intervención tiene el objeto,

previamente a un nuevo movimiento y transformación.

La relación entre las fuerzas presubjetivas, no causales ni decidibles, con las decisiones subjetivas del objeto configurativo y su situación experiencial, y con la indecidibilidad de los fenómenos de la Naturaleza y su curso; desplazan al objeto artístico y a la práctica e investigación de su proyecto a una posibilidad que desborda la autonomía del objeto simbólico y entrecorta la soberanía crítica.

La variante de poder observar el acto artístico y sus objetos proyectuales fuera de las condiciones contemporáneas de su producción material, económica, simbólica y discursiva, induce a revisar la posibilidad emergente en cada proyecto. Sopesando la intencionalidad más allá de su crítica a otros discursos, pues esta intención queda delegada por lo fenoméricamente indecible en una situación no causal.

El modo en que la no causalidad del proyecto trascienda y se proyecte coparticipativamente podrá transformar al receptor en agente libre, Ser, no sólo intercambiador, retransmisor y modificador de información configurada discontinuamente.

La participación del público en la realidad precognitiva y cognitiva –con su deriva en lo simbólico y discursivo–, altera sus configuraciones discontinuas transformándolas en posibilidades extensivas (más allá del ‘*Open present*’ de decisiones subjetivas). Ser no autónomo –en un sistema dado– no sólo soberano –ante los discursos críticos–, sino vivo e independiente, libre en ejercicio de Ser.

No se trata de proyectar una visión sobre el mundo –*Weltanschauung*–, sino de observar y experimentar lo Real, incluyendo la ‘realidad’ que produce lo simbólico.

Este tránsito requiere del co(n)tacto –físico, fenoménico y co-presencial–, habiendo de ser las presencias –corporales presubjetivas, así como las impresencias ontológicas–, dispuestas desde la transición desde lo aprehensivo y lo perceptivo; a su apertura, mediante la discontinuidad, a su transformación material, instrumental y simbólica.

## 8.7. CONSIDERACIONES A LOS RESULTADOS DE APLICACIÓN DE LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA Y SU UTILIDAD:

- –Extensión - aplicación / Realización, de experiencia y resultados por-en / con, medios y dispositivos de Representación.
- –Utilidad técnica de la discontinuidad artística.
- –Intensidad de la experiencia de lo Real y de lo simbólico.
- –co-agencia / producción de tercera realidad.
- –Procedimiento metodológico base.

➔ (Paso 11 –complementario /extensivo–) **Extensión – aplicación / Real-ización, de la discontinuidad artística –por/ -en / con, canales y dispositivos de Representación.**

Cuando la discontinuidad artística se ha realizado y está dispuesta a su corte sucesivo y a la reactivación del Sentido, se han de observar las formaciones y dispositivos a través de los que esta discontinuidad se extiende y se distribuye, cómo se re-presenta, transporta y transmite **–por** los objetos de la representación (disponiéndose de nuevo configurativamente, imagen o información de aquella discontinuidad artística real. Ejemplo: la imagen fotográfica con la que en el capítulo 10.2 del proyecto artístico experimental –*Artists Working: Discontinuity Barinatxe*– documentamos la discontinuidad artística sucedida anterior y realmente en ese proyecto). O haciendo activa la presencia de su intervalo **–en** el objeto de representación, un corte óptico y no-sentido interno en el dispositivo, que actúa como entidad, materia, tiempo o energía sin ser nuevamente proyectada, reflejada o representada, sino realizando activa y directamente, en cada medio y canal, el intervalo oportuno que cada situación (sobre-presente) facilite en cada una de sus respectivas formas de contacto interior con lo Sin-sentido (Ejemplos: un elemento material anexo sin significado), una entidad añadida –aroma, hojas de una planta, insectos, microorganismos–etc). De otra forma la discontinuidad artística se puede atender y vincular al objeto de representación como co-presencia, es decir, produciéndose el corte de la discontinuidad artística de modo separado e independiente al objeto-dispositivo, pero siendo manifestada perceptivamente en un tiempo paralelo al de la aprehensión de la representación configurada en aquél objeto (Ejemplo: un fenómeno natural que corta desde el exterior la transición y posibilidad de acceso o lectura al objeto de representación o información. Oscuridad plena, saturación visual por la luminosidad del sol, audio de mayor intensidad y volumen que la del dispositivo audiovisual o performativo. Todos ellos sin contabilizar los accidentes fenoménicos como por ejemplo los sucesos de origen climático –humedad, congelación, aparato eléctrico, etc–, que en este caso producirían no una discontinuidad sino un corte-fallo en el sistema de representación, cuando la discontinuidad trata precisamente de la producción de una suspensión de la representación en un intervalo, pero realizado mientras los soportes o dispositivos de imágenes y

signos sigan estando activos, es un corte en el Sentido no una parada técnica en los dispositivos de performatividad.

El tiempo de una exposición artística, cuando es activa ante la influencia de lo óptico y su transcurso, permite una experiencia directa y una situación vivencial, particularizada por cada uno de los asistentes en sus diferentes momentos, siendo natural y perceptivamente partícipes. Sin embargo, cuando esta situación de discontinuidad viva se desea dirigir –realmente– al receptor –en formatos de la representación: imágenes, catálogos, textos, mensajes, discos, archivos, data, o información oral, discursiva –bien mediante sistemas informativos, audiovisuales o informáticos, o bien a través de la comunicación indirecta por medio de otros asistentes que estuvieran presentes o de quienes retransmitan el relato de la experiencia y dispongan en su narrativa las discontinuidades configurativas, en la rearticulación de su discurso o en la intención de su formulación–. En cada caso (como veremos en los siguientes capítulos de la discontinuidad en la representación y en la tecnología), ha de realizar un intervalo de discontinuidad que se ajuste a las dinámicas del formato cortocircuitando sus respectivas discontinuidades configurativas hasta neutralizarlas con una variable óptica. No se trata de una trampa o un fallo técnico en el sistema, de un lapsus artificial en la composición que produzca en la representación un corte configurativo, no consiste en dejar en blanco el espacio de la configuración sin añadirle imágenes o signos, o alterar sus lenguajes y su lectura ontológica, no es la modificación y transgresión de un símbolo con otro, ni delegar en el receptor una experiencia referida o maniatarlo mediante otra nueva categoría de ausencias y negatividades. No se trata de extender la información y dejar que esta actúe permeable a la expansión omnidireccional y a la transmutación rizomática. Este paso ha de transformar el objeto informacional o representacional desplazando sus precondiciones de instrumento cultural.

Previamente a extender el corte, en cada caso, se ha de investigar, analizar y reflexionar la situación y condiciones en que se recibe un formato dado, decidiendo en base a la velocidad de transmisión y llegada de cada medio o canal, el tamaño y forma de descarga del archivo o visualización de la fuente digital o analógica, en qué forma se acelera o ralentiza el deseo y la intención de lectura, evidenciando la variabilidad intrínseca de los sistemas y dispositivos de transmisión, intensificando su discontinuidad configurativa técnica. El archivo, film, vídeo, imagen, documento o forma, ha de ser fabricado acentuando sus propias discontinuidades configurativas, componiendo su formato y articulando su estrategia informativa y simbólica en relación a las discontinuidades propias del dispositivo que lo mueva. Se han de observar las posibles variables del tiempo y forma interactiva de recepción: durante el día con luz natural, durante la noche, en interior o exterior, manipulable físicamente si es un formato impreso o visible en pantalla, audible en un espacio social o individualizadamente, etc. Si se envía una forma física a un espacio, se pueden anteponer ciertas condiciones para su reinstalación, de modo que cada nueva experiencia presente otras influencias fenoménicas y distintas variaciones sucesivas, ontológico-simbólicas. Este tipo de anteposición ha de ser incitada por el mismo objeto, lo que nos hace considerar su tamaño, dimensión fenoménica y configuración previa antes de realizarlo. Esta misma observación se ha de anteponer a los formatos no físicos, o a los de factura utilitar como libros, discos, documentos, etc.



Un objeto representacional cuya experiencia sea individual y figurativa, como un libro o una imagen retransmitida, ha de ir vinculado expresamente a otra experiencia, indicando el carácter no autónomo del objeto de representación, sino su posibilidad de realización siendo atendido junto a la influencia de esa otra experiencia. Es decir, el catálogo o archivo leído en conexión a la observación de otro objeto, bien directamente físico en otra experiencia expositiva o situación performativa o natural, o bien virtual mediante su sincronía con imágenes reproducidas, audios y señales, que infieran una dinámica de recepción y evidencien los grados relativos de cada experiencia, tanto como sus inmediatas discontinuidades configurativas. El otro objeto experiencial ha de prever diferentes opciones de corte óptico, y efectivamente ser configurado en base a los distintos momentos y condiciones posibles de recepción y percepción. Este objeto ha de producir una diferencia –que en cambio el objeto representacional no ha de artificializar, manteniendo su transmisión representativa–, siendo otro distinto a la discontinuidad referida y presentando una variante de aquél corte anterior, no actualizándolo, sino relacionándose directamente en el presente de su lectura como nueva forma en otro tiempo.

Se puede narrar la discontinuidad artística como suceso y mantenerla ahí, en formatos de la representación y reproducción, pero sólo transmitirá sensaciones ontológicas y producirá reacciones simbólicas y subjetivas, su relación con las fuerzas presubjetivas del receptor será capacitativa y se hará más débil la posibilidad de que éste active su presubjetividad para presenciar su propio corte y desconfiguración subjetiva. El objeto de representación tiene una variación de coordenadas que se restringen en la recepción simbólica. La discontinuidad artística para extenderse y expandirse ha de facilitar otra experiencia de corte no prescrita, no indicada explícitamente, sino incitada desde una pulsión presubjetiva a otra, desde un deseo de deconstrucción del objeto ontológico y el atisbo de su experiencia real, a otra intuición no causal que reactive ese objeto en otras circunstancias y quiera modificar su preestructura y su acontecimiento.

En el caso concreto que aquí presentamos, el objeto que se presentará como manifestación real de la tesis que se propone, se ha realizado y se puede experimentar de acuerdo a este procedimiento metodológico. Considerando que como metodología de la discontinuidad ha de actuar y ser aplicado como procedimiento de –base–, dado que en coherencia con la discontinuidad real indecible, las variantes que cada autor o investigador realice a partir de este procedimiento, en función de cada tipo específico de objeto y de la variabilidad de movimientos que disponga, los mecanismos y dispositivos que sitúe ante lo óptico, los fenómenos en cada tiempo y condiciones de la naturaleza, y las distintas discontinuidades configurativas que aporten y articulen sus instrumentos y estrategias respectivas, así como la particularidad presubjetiva de cada individuo; plantean este procedimiento metodológico como discontinuo en cada realidad aplicable y discontinuo en el orden y seguimiento configurativo de sus pasos.

El procedimiento se da en relación –directa y discontinua– a los mismos cortes que formula. Su comportamiento y aplicación son real y factibles, pero observan los principios de incertidumbre, las variantes conscientes e inconscientes, y la discontinuidad natural de la relatividad general.

## Intervalo en el círculo Meta-Arte.

Utilidad técnica de la discontinuidad artística.

El corte ontológico y simbólico que produce la discontinuidad artística –presentado un intervalo en el Sentido mediante la copresencia e incidencia de lo Sin-sentido –y la escisión de Yo subjetivo–, posibilita al autor salir al exterior del circuito de visión meta-artística, observar al objeto arte fuera de él y de la introspección-crítica cultural.

El autor es el primer observador de su objeto, cuando el autor mira una realidad y a través de ella realiza un objeto o produce una experiencia artística, desempeña un comportamiento doble: es el observador directo de la realidad y su transformación simbólica, el constructor del signo, y al mismo tiempo asume el papel indirecto, imaginario, –proyectado– del observador-receptor. Se ve así mismo como observador ajeno, y proyecta en el desarrollo del objeto su posición interna y la posición supuesta de la figura crítica que subjetivamente (desde él) exterioriza su visión. Desempeñando ambos roles, uno real y simbólico y el otro figurado –o proyectado desde sus anteriores experiencias como observador crítico de obras ajenas–, el artista se mantiene siempre dentro del círculo del objeto y su visión. Como autor obtiene una experiencia singular y la traslada, pero esta misma experiencia le encierra en su circularidad, el ensimismamiento de la representación que produce la relación de la visión autor-obra y su interpretación e introspección de otras visiones.

Cuando el artista presenta y transmite al espectador su obra, habiendo previamente representado de manera figurada su papel de observador experiencial y crítico, lo que le interesa realmente es que su misma experiencia se consolide, siendo la posición crítica y experiencial del espectador secundarias, pues en cierto modo la interpretación ajena del espectador es un reflejo condicionado, cuya influencia en la visión del autor es relativa en cuanto a su intención acelerada hacia su próxima observación propia. Trata de confirmar sus afirmaciones y sus dudas, representando su Yo subjetivo de forma más intensa precisamente cuando el objeto es delegado.

Para salir de este círculo y verse así mismo viendo (como apuntábamos en el capítulo anterior sobre la obra de Olafur Eliasson y su escisión subjetiva y cultural respecto a la percepción fenoménica, en relación a la estrategia artística de Robert Irwin '*Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees*'), ver el objeto arte desde el exterior a sí mismo y de forma externa a la posición refleja y a su vez subjetiva del espectador (tanto si es proyectada por el autor o por la visión real pero indirecta del espectador hacia el objeto), el autor ha de cortar con el objeto y su círculo de visiones –su posición intrínseca o figurada, y así mismo con la que reciba externamente pero de manera subjetiva, antropológica, hacia el objeto–, los paralajes en torno a un mismo punto desde diferentes perspectivas.

La experiencia del intervalo óptico permite ver el acto de ver, observar el objeto y su producción simbólica desde el exterior no ontológico, ni subjetivo ni presubjetivo, desde la indecidibilidad de un fenómeno que se presente marcando la realidad en una posición inapelable, y muestre al objeto cual materia, acto y dinámica, desde el que el Yo subjetivo puede ser contemplado como cuerpo físico

presubjetivo y objetivo –realizando un acto subjetivo–. Observar lo ontológico desde el ángulo de visión de una pared, desde la luz solar, el clima o la materia Sin-sentido que nos afirma. Esta salida del metasistema ontológico y sensible del arte nos permite *vernós viendo*, efectivamente sin cultura, ver el objeto como si no se supiera –disociar al significante del significado–, apoderados por la posición concreta y objetiva de una experiencia física e innegociable, disponiendo desde ahí de un nuevo tipo de conocimiento que reconoce al objeto y su interioridad circular, y al mismo tiempo advierte condiciones y posibilidades objetivas desde su exterior.

La discontinuidad artística produce el corte en la auto-representación.

### **Intensificación de la experiencia de lo Real y de lo simbólico.**

El movimiento de copresencia del objeto simbólico a la naturaleza, a lo óptico, a lo Real, permite, tras el corte de lo Sin-sentido en el Sentido, estimular tanto la intensidad de experiencia de lo Real como la de lo simbólico. Para constatar la intensidad posible de lo Real y la intensidad de experiencia del objeto simbólico ambos sistemas han de contrastarse mutuamente. Sólo mediante su previa copresencia, habiendo neutralizado la visión simbólica y cultural preponderante, lo subjetivo se contrasta efectivamente con lo presubjetivo y con lo objetivo. Cuando el objeto simbólico reaparece tras el intervalo discontinuo de lo óptico, esta inferencia potencia su simbología y las discontinuidades configurativas, sus cortes inherentes al Sentido que produce. Así mismo lo Real se percibe con todo su potencial e intensidad transformadora. Su indecidibilidad se muestra precisamente allí donde se decide que el objeto de las estrategias simbólicas las presente para comprobar su negatividad estética al Sentido infinitamente aplazado y cómo este objeto reacciona al (co)tacto con lo Real. Evidentemente somos más conscientes de la fuerza de lo Real cuando ante Ello comparamos las fragilidades del objeto del Sentido, cuando lo Real aparece ante la vista (o es inobservable) fuera de su círculo cotidiano y ajeno a la producción simbólica, e influye en el objeto cortándolo y permitiendo con su curso de discontinuidad natural que se reactive de otro modo, considerando la intensidad de lo Sin-sentido que permite modificar las estructuras simbólicas y culturales de evaluación del objeto, así como su misma producción de Sentido, observando la estructura técnica del objeto arte en relación a lo subjetivo, lo presubjetivo y lo objetivo.

### **Co-agencia / producción de tercera realidad.**

Como veremos en el Capítulo 9 [– Apartados: 9.3.A –La co-realidad y la producción co-performativa de realidad. –*Open Work*–, 9.3.B – Co-realidad: Welt – Umwelt. Human / Post-human. Lo universal y lo particular (co-agencia): Tercera realidad–]. El corte de la discontinuidad artística en los sistemas de representación y performatividad humana, posibilita la escisión del yo proyectado al objeto de deseo para advertir al deseo como no-objetual, donde reinterpretaremos el indefinido *Open present* y su desiderativo ‘tiempo liberado’, para actuar presubjetivamente (sin decisión subjetiva) con lo Sin-sentido libre per se, irrumpiendo la discontinuidad artística en la máquina deseante que se produce en

la línea de contacto de los agenciamientos. Esto es, librando al agenciamiento humano de su producción de objetos de deseo como aprehensión del mundo.

**PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO BASE**  
**–De la discontinuidad configurativa del objeto de Sentido**  
**a la discontinuidad artística con lo Sin-sentido–**

- Paso 1. Intención del objeto y formalización.
  - Manifestación evidente de las discontinuidades configurativas 1-2.
  - Equilibrio de las discontinuidades técnicas (composición formal y conceptual) con las discursivas (intencionalidad y estrategias).
  
- Paso 2. Visión del Artificio. El objeto-entidad.
  - Investigación artística. Análisis ontológico y experiencia óptica.
  - Despejar las aprehensiones culturales (lentes culturales).
  - Se analizan las cualidades de cada elemento compositivo en el objeto.
  - Se atiende al objeto como entidad retrayendo su simbología y cualidad crítica –su causalidad–.
  - Cuestionamiento de la causalidad y función del objeto. Entidad y otredad.
  
- Paso 3. Movimiento del objeto.

Del cambio interdisciplinar y transdisciplinar al post-disciplinar.

  - Formalización del objeto coordinando las discontinuidades técnicas del medio y dispositivos con las discontinuidades configurativas del objeto ontológico, conceptual, argumental o simbólicas.
  - Visión del artificio, distancia al objeto como entidad no cultural.
  - Desplazamiento de contexto, disciplinar, físico y temporal.
  - Movimiento al espacio óptico natural.
  - Reactivación en copresencia de la entidad y lo óptico, según las pautas marcadas por los fenómenos naturales.
  - Registro del objeto (si ha de reproducirse nuevamente sin su presencia y experiencia previa directas en el espacio natural) neutralizado en el espacio óptico y observando las inferencias naturales.
  - Reproducción del objeto resultante nuevamente en espacio óptico para la constatación del objeto de representación, funcionando en copresencia activa y reactiva al Sin-sentido del facto fenoménico e indecible de la Naturaleza.
  
- Paso 4. La discontinuidad del Yo (singular y social). Presubjetividad.

- Se analiza la composición del grupo y la experiencia estética singular y social de una obra: emisores, agentes, participantes y público.
  - Visionado del objeto desde la pulsión de la fuerza presubjetiva y situado en copresencia ante otras fuerzas presubjetivas y fuerzas naturales ónticas.
- Paso 5. La discontinuidad entre lo simbólico y lo óntico. Co-presencia.
- El objeto simbólico mantiene su configuración discontinua y se presenta ante los fenómenos ónticos naturales.
  - La fuerza presubjetiva, la fuerza óntica de los fenómenos naturales y la estructura subjetiva y simbólica, se convocan en co-presencia, para que agentes y receptores constaten el corte ontológico y de Sentido. Se deriva la experiencia estética a la presubjetiva mediante la relación no subjetiva entre las distintas fuerzas.
  - Suspendidos lenguaje y negatividad se da una relación entitaria con lo óntico, presencia activa de lo inobservable (o um-presencia) a lo perceptible sensorial.
- Paso 6. La discontinuidad entre función y no-función.
- El proyecto artístico extiende su radio de acción fuera del signo para rearticular y liberar la posibilidad del objeto arte sin denominación lógica o funcional.
  - Los participantes colaboran y producen el objeto simbólico transformándose la relación autónoma del acto artístico en un proceso técnico donde lo relacional se convierte en registro y en escena, y la intencionalidad singular de cada autor o actor en una parte formal en la taxonomía del objeto que indica diferentes ángulos y enfoques de la discontinuidad configurativa y de la discontinuidad técnica y temporal.
  - El objeto resultante actúa como documento formal de una acción, un doble juego entre la función visual del objeto y la función simbólica de lo registrado o representado. El espectador asiste a la fase técnica de una acción autónoma que siendo suspendida manifiesta la diferencia y el distanciamiento entre el sujeto artístico, el objeto, el mensaje y el receptor. El acto final del objeto no definido en el interior de su estructura configurativa, ha de advertirse en el proyecto, en un conjunto de situaciones en la que el espectador pueda asistir al contacto del proyecto y de sus objetos con lo óntico y ver que el corte en la función material y simbólica del objeto arte es exterior a lo antropológicamente decidible o simbolizable.
- Paso 7. Desconfiguración de la discontinuidad configurativa. Neutralización.
- Para descondicionar la experiencia del objeto o acto artístico se ha de escindir el enfoque cultural y la subjetividad personal, escindir el Yo y el Self-social.
  - Neutralizar al Yo, consiste en atender los elementos y entidades: espacio, materia, energía y tiempo. Desclasificar su ontología para llegar a una percepción real (observable o inobservable) de cada entidad, mediante un cambio del registro visual,

integrando cada entidad en un contexto fenoménico-dimensional, de modo que cualquier signo pierda (por alteración) su nombre propio y su singularidad para entenderse como sistema, una particularidad en la generalidad natural –sin significado y Sin-sentido–.

- Neutralizado el Yo (por el corte en la cognitividad deliberativa del sujeto), todas las discontinuidades configurativas que se manifiestan en el espacio natural o en el espacio artístico quedan retraídas a entidades que sin significado ontológico o simbólico se manifiestan como formas simples que son neutralizadas a su vez por el corte óptico.
- La experiencia del receptor ha de producirse en directo a cada transformación o corte que los fenómenos ópticos realicen en el objeto simbólico.
- El movimiento de un objeto visual a un espacio óptico en el que se reproduzca o se represente, mostrará previamente la mecánica del objeto –se ha de mostrar todo su aparataje técnico de modo que lo material intervenga en relación directa con lo natural, expuesto ante ello– imponiéndose el objeto como artículo objetivo por encima de su narración, siendo más accesible la escisión del orden simbólico del objeto, y pudiendo operar con él directamente como sistema para disponerlo a la co-presencia con lo óptico.
- Los símbolos y significados son referidos por el contexto. La estructura subjetiva y simbólica –signos-lenguaje-significado-alusión– ha de trazar en el medio en que se produzca y se sitúe, una situación de contexto que en principio de continuidad al discurso, siguiendo el reconocimiento lingüístico del espectador, la cultura audiovisual o representacional imbuida. Actuando el marco escénico como parte de la estructura narrativa, como personaje de la trama, de modo que la subjetividad completa se pronuncie, y se observe claramente la figuración construida.
- Cuando el proyecto se presente en el espacio artístico como objeto o situación, se ha de producir otra forma de experiencia distinta al proyecto originario, en la que la naturaleza temporal y fenoménica entre de nuevo en relación coparticipativa con el proyecto.

➤ Paso 8. Discontinuidad entre: entidad, materia, espacio, energía, vida y tiempo.

Fuerza y Coparticipación.

- Se han de revisar las propiedades de las fuerzas que se presenten tanto objetivas como presubjetivas, las características de cada entidad o materia. Las condiciones del espacio para mostrarse cual sitio y no como configuración arquitectónica o lugar. Las propiedades de energía que perceptivamente actúan y se desplazan, e intuir y atender otras formas de energía no visibles o manifiestamente perceptibles, considerando las energías conscientes y las inconscientes dado que un proyecto de discontinuidad, presubjetivo, no ha de regirse específicamente desde las lógicas y su comunicación

sino observar posibilidades de relación en los ámbitos de copresencia en que se imbrica.

- La fuerza presubjetiva sitúa al acto inconsciente (precognitividad) por delante del consciente (cognitividad deliberativa). El objeto en el proyecto es observado como entidad por encima de sus discontinuidades configurativas, como entidad neutra. Puesto en relación a las otras fuerzas, desde su grado de presencia, los cambios en la remodelación provendrán desde las copresencias, siendo cambios preliminarmente no ontológicos o simbólicos, influencias, mutaciones y transformaciones físicas y fenoménicas, a partir de las cuales se advierte otra posibilidad en las capacidades del objeto y otra experiencia en el proyecto.
- Las re-modulaciones del objeto activarán una crisis indefinida en los discursos, incluyendo al propio del objeto arte (que trascienda la soberanía del hecho artístico hacia la anomalía, hacia el intervalo intrazable del Sentido por lo Sin-sentido, libre en su indecidibilidad), e impidiendo la acotación del Sentido mediante la resolución lógica.
- En estas re-modulaciones entran en juego otras opciones de coparticipación que actualmente son practicadas como colaboraciones, préstamos o delegaciones, manteniendo la individualidad externamente a lo colectivo, dado que es la obra en cada caso la que marca un vínculo o un intercambio e interacción, preservando la agencia individual de la identificación como conjunto social. Se trasciende el factor de producción colectiva y el valor simbólico o inmaterial de un objeto, anteponiendo la idea de proyecto y su circulación transformativa, desplazando al objeto ante otras fuerzas y expandiendo su discontinuidad configurativa hasta lograr un corte en el Sentido. La distribución tradicional de emisor a receptor con diferentes grados de mediaciones, canales e intermediaciones se convierte en una coparticipación, pudiendo ser ésta tanto material como inmaterial, activa en la co-presencia a lo Otro.

➤ Paso 9. Proyecto artístico: Sentido y Sin-sentido, co-tacto-. Suprasubjetividad.

- Para que el proyecto desarrolle efectivamente la suprasubjetividad ha de cortarse en cuanto represente de nuevo al Sentido, no deteniéndose en una actuación que lo concrete y lo suspenda indefinidamente como realizado, y proseguir la discontinuidad de lo Sin-sentido.
- (Co)tacto entrecortado del Sentido con lo Sin-sentido. Cuando lo Sin-sentido prosiga su curso natural en su tiempo indefinido y el Sentido se reactive en el objeto e introduzca otras posibilidades subjetivas y nuevas discontinuidades configurativas a tratar, se han de mover de nuevo a los objetos, y al Sentido que a partir de ahí se les ausenta, a una nueva opción de co-tacto co-presencial con lo Sin-sentido. La cadena de acción y reacción fluye, y el proyecto, para que ese (co)tacto entrecortado de copresencias se produzca, ha de proseguir a su vez el ejercicio de coparticipación de sus fuerzas presubjetivas con lo entitariamente indecible. El ritmo

del no-sentido, la aparición, presencia, influencia y desaparición de los fenómenos, es lo que mueve al proyecto, en distintas temporalidades de contacto, de la subjetividad a la suprasubjetividad.

- Paso 10. Discontinuidad artística. Intervalo en el Sentido y reactivación.
- Este último *paso-intervalo* del procedimiento: 1-articulación, 2-movimiento, 3-desconfiguración, 4-neutralización, 5-entidad, 6-fenómenos, 7-presubjetividad, 8-suprasubjetividad, 9-co-presencia y 10-reactivación; ha de revisar la secuencia desde la formulación simbólica a la posibilidad y dinámicas de expansión de realizaciones coparticipativas, observando su no-causalidad presubjetiva-precognitiva, y proseguir el proyecto reactivo (en su retorno de Sentido) volviendo a neutralizar las diferentes discontinuidades estratégicas que se infieran al proyecto arte.
  - Reactivación y extensión. Cuando la discontinuidad artística se ha dado y está dispuesta a su corte sucesivo con lo Sin-sentido y a la reactivación alternativa del Sentido, se han de observar los formatos y dispositivos a través de los que esta discontinuidad se extiende y se distribuye, cómo se *re-produce*, transporta y transmite, haciendo activa la presencia de su intervalo sin ser nuevamente proyectada, reflejada o representada, sino realizando activa y directamente, en cada medio y canal, el corte oportuno que cada situación facilite en sus respectivas formas de contacto con lo Sin-sentido. Esta extensión, como aplicación en un medio, al ser insertada en los soportes de la representación / información, se activará vinculada a las discontinuidades configurativas (de modo lineal)
  - En cada formato y canal de transmisión se tienen en cuenta los posibles fenómenos ónticos que se presenten y su influencia en la recepción del objeto transmisor.
  - Aplicación / realización. Un objeto representacional documental (libro, disco, imagen, archivo) cuya experiencia receptiva sea configurativa, ha de ir vinculado/ copresentado expresamente a otra experiencia –de presente– distinta a la del objeto referido, que corte o intervale a este, y que presente una discontinuidad artística separada e independiente (en modo no-lineal) al objeto de representación –y a las discontinuidades artísticas inseridas linealmente a las discontinuidades configurativas–
  - Corte en el círculo de la representación y de la proyección meta-artística. El corte ontológico y simbólico que produce la discontinuidad artística –presentado un intervalo en el Sentido mediante la co-presencia e incidencia de lo Sin-sentido, posibilita al autor salir al exterior del circuito de visión meta-artística, atender al objeto arte fuera de su observación y de la introspección-crítica cultural que realiza figuradamente interpretando la posición de primer espectador.
  - El movimiento de co-presencia del objeto simbólico a la naturaleza, a lo óntico, a lo Real, permite, tras el corte de lo Sin-sentido en el Sentido, estimular tanto la intensidad de experiencia de lo Real como la de lo simbólico. Para constatar la intensidad posible



de lo Real y la intensidad de experiencia del objeto simbólico, ambos sistemas han de contrastarse mutuamente. Sólo mediante su previa co-presencia, habiendo neutralizado la visión simbólica y cultural preponderante, lo subjetivo se contrasta efectivamente con lo presubjetivo y con lo objetivo.

–El procedimiento metodológico base (abierto) se concreta finalmente en el apartado de conclusiones–.

## CAPITULO 9. DE LA DISCONTINUIDAD CONFIGURATIVA Y LA PRODUCCIÓN DE REALIDAD –EN / –CON LOS FORMATOS DE REPRESENTACIÓN DEL PROYECTO ARTÍSTICO, A LA CO-REALIDAD.

Extensión / Co-Presentación / Agenciamiento/ Co-Realidad y Co-agencia/ No-Representación /  
Discontinuidad artística / Tra(n)S-proyectualidad.

*“ Cuestionar la representación implica vivirla, habitarla por dentro –paradoja de las paradojas, siendo así que es desde dentro de la representación desde donde podremos algún día elevarnos a la emancipación de la representación que nos domina. Ahora bien, esto sólo se puede conseguir desde dentro de la representación– ponerla al servicio de la emancipación y contra la sujeción que es la vida cotidiana sólo es posible después de ser rescatada de la representación, del espacio de la performatividad y finalidad económica.”*<sup>389</sup>



naturaleza del significado, el difiriendo entre el significante y el signo, según los cortes propios que inherentes en el Sentido se proyectan en la articulación de todos los signos –manifestando las discontinuidades configurativas en cuanto a composición y en cuanto a estrategia–, configurando un objeto duplicador de lo Real o simbólicamente artificial cuya autonomía y soberanía se ejercen desde la alteridad del arte, y cuyo colapso de Sentido en esta era de producción y postproducción simbólica derivan el objeto estético de las disciplinas a la transdisciplinariedad, del signo al colapso del

---

<sup>389</sup> Carlos Vidal. Crítica de la representaciones. Para una redefinición del concepto de representación. / En tiempo Real. El arte mientras tiene lugar. VV.AA. Fundación Luis Seoane. 2001. Pág. 63.

signo-información, incidiendo en la presencia misma del objeto arte como contraindicador del uso y la acotación simbólica, objeto cuya autonomía y separación de lo Real irrumpe en los discursos ontológicos –*no fundando su validez más que en sí mismo, constituye una crisis para el funcionamiento de nuestros discursos* (Menke)–, y en el que, sin embargo, su soberanía e independencia producen una falsación (un efecto de paralaje) según la cual el objeto arte se realiza por sí mismo fuera de lo Real e incluso libre en su autarquía de la negatividad estética al Sentido, un objeto entidad que sin significado ni función es auto-representacional y cuya huida de lo empírico aleja la posibilidad de transformación de lo Real.

Esta soberanía del objeto arte no busca autojustificar la validez de su no-funcionalidad, ni escindirse de lo Real para ser un proyecto sin expresión. El tacto entre el objeto del Sentido con lo Sin-sentido pretende restituir en el objeto simbólico su fuerza presubjetiva, para que desde la emancipación y la autonomía de la Representación –con todos sus cortes propios de Sentido, con sus discontinuidades configurativas y con su soberanía crítica e independencia cultural y ontológica– se formule nuevamente la representación de este objeto y desde su presencia como entidad se co-presente a la naturaleza óptica para que lo Sin-sentido posibilite un corte en la entidad dispositiva, ontológica y simbólica del objeto, que le permita desde su coparticipación con lo Real producir una realidad autónoma, no radicada aisladamente en lo simbólico u ontológico, sino con el objeto de transformar la realidad, no como objetivo empírico o productivo, sino como posibilidad de que el Sentido y lo Sin-sentido se relacionen directamente y generen actos y influencias libres, de modo que tanto lo subjetivo, lo simbólico y lo ontológico puedan transformarse coparticipando lo consciente y lo inconsciente, que nuestras fuerzas presubjetivas puedan germinar con el curso objetivo de la realidad. El proyecto artístico a partir de su búsqueda del comportamiento discontinuo del mundo procura relacionar activa y sensiblemente su discontinuidad inherente como Sentido con lo Sin-sentido natural.

La multi-disciplinariedad técnica y la infinita formulación y experiencia estética del *objeto arte* contemporáneo abarca ya todos los ámbitos posibles de la realidad y lo simbólico, de la situación construida con todos los soportes (desde la energía al espacio óptico), formatos, medios, dispositivos, tecnologías, gestos, y el objeto estético que configura la filosofía artística, e incluyendo al despliegue temporal del objeto y su fragmentación; de modo que su definición hoy no es ya de objeto o post-objeto sino de proyecto artístico.

En primer lugar vamos a analizar qué estrategias se siguen en los formatos de representación a la hora de extender el proyecto artístico contemporáneo desde su presencia directa en una exposición o situación –con el intervalo de la discontinuidad artística produciéndose en vivo mediante la copresencia fenoménica–, a su recepción indirecta mediante formatos documentales, figurativos, reproductores o representacionales, que trasladan al espectador-receptor, en una situación-tiempo diferida, otra forma de experiencia que tiene que ver con los métodos y procedimientos con que hoy se conforman los objetos de extensión del proyecto artístico, calibrando las discontinuidades configurativas en tales objetos y formatos así como las formas intervalares de discontinuidad artística que incitan.

## 9.1 DISCONTINUIDADES CONFIGURATIVAS Y DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA EN LA EXTENSIÓN Y REALIZACIÓN –EN y –CON FORMATOS DE REPRESENTACIÓN.

### 9.1.A –EL DOCUMENTO, EL LIBRO, EL OBJETO, EL DISPOSITIVO, EL ARCHIVO.

La discontinuidad no está en la distancia hacia el objeto, reside en éste.

IC



Seven Sounds, Seven Circles. Lothar Baumgarten Catalogue. Photographs by Lothar Baumgarten.  
Edited by Kaira Cabanas. Text by Christian Rattemeyer, Thomas Bartscherer, John Curley.  
Kunsthhaus Bregenz, 2009. 168 pp., Illustrated throughout, 6x9¼".

Esta imagen y la anterior, correspondientes al catálogo de Lothar Baumgarten 7 Sounds 7 Circles, se comportan aquí, sobre este texto, como reflejo doblemente reflectado: la representación fotográfica de la Naturaleza insertada como signo en un formato libro –que trata no de su aprehensión cultural sino de su posibilidad de copresencia, de cómo la imagen es en sí una forma que puede escindirse de la cultura–, que aquí se convierte en imagen-signo del libro de imágenes, representación de imágenes representacionales, el libro dentro de este libro que las investiga. Esta extensión del reflejo múltiple, un espejo enfrentado a otro que proyecta los reflejos al infinito, reclama la atención sobre lo Real siendo el signo en cualesquiera de sus modalidades y despliegues, una huella de lo Real, natural, aquello que para ser comportado como signo ha de existir suprasubjetivamente, una forma semántica de contacto, que a su vez representa a la forma del contacto visual, a nuestra relación observaría, cognitiva y experiencial con la Naturaleza.

Tal y como afirmaba Wittgenstein el lugar geométrico –el espacio– y el lugar lógico son la posibilidad de una existencia, esto es decir que las letras, como figuras fonéticas del lenguaje, son la realidad artificial de lo que describen:

“ 3.41 El signo proposicional y las coordenadas lógicas: esto es el lugar lógico.

3.411 El lugar geométrico y el lógico concuerdan en que ambos son la posibilidad de una existencia.

(...)

4.011 A primera vista no parece que la proposición –tal como está impresa en el papel– sea una figura de la realidad de la que trata. Tampoco la notación musical parece a primera vista una figura de la música, ni nuestra escritura fonética (las letras) parece una figura de nuestro lenguaje hablado.

Sin embargo, estos símbolos demuestran, bien que en el sentido ordinario de la palabra, que son figuras de lo que representan.” <sup>390</sup>

Ahora bien, esta forma artificial representa en sí misma la discontinuidad del Sentido, la lógica de un Sentido que siendo discontinuo ya en sí –pues se articula mediante sus cortes inherentes y la composición referencial a aquello ausente que aluden a través de sus discontinuidades configurativas–, queda limitado en la letra, en el signo, como salto, es decir, en la figura que representa su corte:

“ Si la letra no puede reducir la ausencia es porque ésta es el éter y la respiración de aquélla. La letra es separación y límite en que el sentido se libera, de quedar encerrado en la soledad aforística. Pues toda escritura es aforística. Ninguna «lógica», ningún crecimiento de lianas conjuntivas puede acabar con su discontinuidad y su inactualidad esenciales, con la genialidad de sus silencios *sobreentendidos*. (...)

La racionalidad del Logos de la que es responsable nuestra escritura obedece al principio de discontinuidad. No es sólo que la cesura acabe y fije el sentido: «El aforismo, la sentencia – dice Nietzsche– en lo que me he hecho maestro entre los alemanes, son formas de la eternidad». Pero en primer lugar la cesura hace surgir el sentido. No por sí sola, claro está; pero sin la interrupción –entre las letras, las palabras, las frases, los libros– no podría despertarse ninguna significación. *Suponiendo* que la Naturaleza rechace el *salto*, se comprende por qué la Escritura no será nunca la Naturaleza. Sólo actúa por saltos.” <sup>391</sup>

“ Así, pues, no habrá una teoría de los signos diferente a un análisis del sentido. Sin embargo, el sistema otorga cierto privilegio a la primera por encima de la segunda; puesto que no da a lo que se significa una naturaleza diferente de la que le otorga el signo, el sentido no podrá ser más que la totalidad de los signos desplegada en su encadenamiento; se dará en el cuadro completo de los signos. Pero, por otra parte, la

---

<sup>390</sup> Wittgenstein, Ludwig. Tractatus logico-philosophicus. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS](http://www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS). <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Wittgenstein/Tractatus%20logico-philosophicus.pdf>

<sup>391</sup> J. Derrida. La escritura y la diferencia. Primera edición 1967, Editorial Anthropos, Barcelona 1989. P. 98.

red completa de signos se liga y se articula según los cortes propios del sentido.”<sup>392</sup>

La evidencia en imagen-signo que Baumgarten posiciona de modo característico en el formato-objeto del lenguaje, –el libro–, sitúa ante el lector tanto la discontinuidad configurativa del objeto estético –y de sus actos lingüísticos, sean gramaticales o visuales–, como la discontinuidad general de la Naturaleza y su transcurso, un ritmo ante el que precisamente se dispone la discontinuidad entre el Logos y la ausencia, el espacio de negatividad del Sentido, copresentándolo a la discontinuidad natural que los signos solamente refieren. Lo que en este catálogo se convoca es la necesidad de un corte en la experiencia lectiva, un corte en el signo visual que actúe como denotación al lector de que aquello que se encuentra extendido a través de la representación infinita, solo obtiene su Sentido real en el propio corte que el espectador realice sobre su mirada. La imagen llama desde su evidencia a la imagen real, la afirmación del acto de representación como forma no trata de contradecir su discontinuidad configurativa sino concretamente activarlo como signo, como realidad artificial cuya experiencia es cultural, pero cuya presencia y Sentido únicamente son factibles si se activa a su vez otra copresencia –a la que ni siquiera el Sentido tras sus cortes llega, pero declama–, la copresencia indecible de lo natural y lo Sin-sentido.

Esta presentación explícita al lector la discontinuidad evidente de las imágenes (se presenta a la Representación a través de su representación...) pone en sus manos la discontinuidad principal que aquí nos atañe. ¿Cómo actúa el artista, más allá de confirmar las discontinuidades configurativas del signo, a la hora de manifestar la discontinuidad de su acto artístico respecto a la discontinuidad de lo Real?, ¿cómo realiza su objeto para que actúe no en discontinuidad configurativa, en representación de aquello que de otros modos ya representaba, sino siendo discontinuidad real?.

El objeto, de alguna forma, no solo ha de evidenciar su salto, sino procurarse en el salto natural de lo Real. La discontinuidad principal es por tanto la que consigna el corte en el mismo acto artístico de configuración discontinua, la discontinuidad artística que produce voluntariamente un intervalo en la producción del Sentido para despejar las discontinuidades configurativas de la Representación, sobre todo en cuanto a la traslación y transferencia de esa representación, donde las discontinuidades configurativas se pronuncian exponencialmente y revierten en lenguaje duplicado aquello que antes observaban directamente. El corte de la discontinuidad artística es precisamente relevante allí donde los formatos generan y transmiten una multiplicidad reflexiva que ahonda en la infinitud negativa del Sentido, y que lo constriñen en signo *diferencial*.

En el catálogo *Seven Sounds Seven Circles* Baumgarten asocia los siete orificios sensitivos del rostro: dos ojos –visión–, dos oídos –audición–, dos fosas nasales –olfato, inspiración– y la boca –gusto,

---

<sup>392</sup> Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid. Siglo Veintiuno editores. 1ª Ed. francés 1966. Quinta edición 2010. P. 72.

espiración y emisión oral, tacto–; a los ‘siete’ ensayos de autores (de los cuales hemos extraído en el capítulo anterior citas respectivas para el análisis de la obra de Baumgarten: –de la Representación a la copresencia–) que describen su obra en formato texto, cuya transcripción simbólica podemos ligar a los sentidos sensoriales de modo que la distancia entre el texto como signo con los contenidos que proyecta, sitúe al espectador en cada caso como lector perceptivo, atento al sentido que él mismo activa de forma indirecta pero simultánea a cada significado desplazado:

*Preface*, (ante-cara / pre-acto) Un prefacio de Kaira M. Cabañas que sitúa la circularidad de cada sentido y sensibilidad en la obra de Baumgarten de acuerdo a lo descrito en el catálogo, un tacto con la obra. –Leer la escritura con su ausencia (*To Read What Has never Been Written*. Thomas Bartscherer) y ver lo físico y lo simbólico (*Doubling Shadows*. Craig Buckley). –Oler la esencia y su invisibilidad (*The Aroma of Photography*. John J. Curley), –percepción y direccionalidad del espacio, equilibrio acústico en una cartografía y la diferencia de intensidad en una situación de voz o de eco (*Mobilizing Intensities*. Amy Roseblum Martin).

–Unidos a las imágenes y audios que Baumgarten aporta como pieza ensayística-experiencial a esta publicación–, Y finalmente –hablar en diálogo (*Lothar Baumgarten Conversation*. Christian Rattenmeyer), la comunicación ‘directa’ del artista y su entrevistador, un formato característico en el que el autor toma voz como personaje principal para ser presentado en un plano que lo acerca al lector por encima del nivel de referencialidad –en el que el ensayo cita a las obras como imágenes de un pasado que la figura del artista realizara, siendo tanto aquél como su obra figura y signos en diferido, presencia y formas atrapados en la *diferencia* transitiva del texto, el autor representado por su obra que a su vez es representada en descripciones e interpretaciones de un tercero que retransmite al lector–; la entrevista, que en este catálogo actúa como epílogo, cierra el círculo entre la agencia del escritor, la voz del autor y la lectura del receptor, para hacer explícita la relación y los niveles de transmisión y discontinuidad configurativa entre realidad, obra, y ensayo con la posibilidad no referencial de la copresencia, en la que el lector advierta en efecto que el autor y su obra son una representación y que sus sentidos receptores han de establecer otro tipo de vínculo con el objeto formal del libro que supere la construcción categórica del drama, incluso cuando el actor hable ‘directamente’ a su posición de lector, pues dicho corte en la escena representa precisamente los cortes inherentes al Sentido manteniéndolos en la trama de la representación y sumergiendo al receptor, espectador o lector en la estructura dramática en la que pasa a interpretar un papel coactivo que profundiza en su alejamiento de la realidad y que impone en su conducta la aprehensión cultural por encima de su experiencia directa, lo incluye en la obra pero haciéndolo copartícipe solo simbólicamente, resaltando esa discontinuidad de la representación y su configuración.

Para una posibilidad de copresencia, que vincule al lector con el objeto del libro de manera no referencial, el objeto ha de hacerse forma, sus imágenes pasar de signo visual a luz, su texto transferirse de la narración a la voz, su *tempo* transformarse en presente local desde lo remoto. El objeto no ha de trascenderse en obra, sino ser la realidad discontinua que aquella obra representara, el lector no ha de ser agente receptor, no un coprotagonista de la representación, sino

constructor original en un proyecto coparticipativo en el que su corte no sólo eluda el intervalo de la discontinuidad configurativa y su diferencia –el corte particular del Sentido–, sino que propicie y produzca el corte consustancial que lo Sin-sentido ejerce en el arte, rompiendo la cadena de signos y significados; el lector co-presencial se expone por sí mismo a una discontinuidad artística.

Para separar al objeto del significado, y a los canales de mediación o a los dispositivos de la representación y la reproducción del orden de las discontinuidades configurativas de la composición y de las estrategias, Baumgarten unió al catálogo *Seven Sounds Seven Circles* un álbum de siete CDs con el mismo título, en el que cada disco contiene grabaciones de campo sonoro registradas en directo por el artista entre 2004 y 2009 en Denning's Point, una península selvática en las afueras del Río Hudson denominada originalmente Mohicanituk, la tierra de la tribu india aborigen de los Mohicanos que extendiéndose de Massachusetts a Nueva York por los vados era una reserva natural de la biosfera y de los recursos que el río, como extensión del océano Atlántico, introducía en los valles: especies vegetales y aves migratorias, muchas extinguidas hoy en día, y cuya memoria fuera del signo emplaza Baumgarten restableciendo el campo sonoro de la naturaleza como atmósfera viva, banda sonora cuya musicalidad es una acción pura compuesta por la discontinuidad instintiva del lenguaje animal y del ambiente fenoménico en diferentes momentos del día, como un concierto de ranas en el río por la noche, el canto de los grillos, el viento y las aves, etc. que no obedecen ni responden a la cultura humana sino que expresan un ciclo biológico en el que nuestras composiciones e interpretaciones de Sentido aparecen solo después de la ruptural plenitud óptica:

La señal artificial (del dispositivo) y las frecuencias salvajes, cuyos registros se catalogan como imágenes fónicas, son utilizadas por Baumgarten para indicar la materialidad tanto del signo como del contenido, tanto del ejercicio directo del registro y su retransmisión fónica o fonética como la materialidad natural de aquel lenguaje óptico que siendo ajeno al significado queda vivo y preservado de forma independiente a la memoria, su sonido es atemporal y su imagen o eco no antropológico no genera secuencias sino espacio, no pertenece a culturas ni corresponde a épocas, no produce lecturas, sino que emana la cualidad existencial de una realidad que percibimos cual fuerza suprasubjetiva<sup>393</sup> sin aprehenderla, pues ya estamos incluidos en su ciclo, genética, memética y biológicamente.

---

<sup>393</sup> The art of listening has, in fact, moved for the foreground of Baumgarten's aesthetic explorations. For the past several years, the artist has been working on an elaborate series of sound recordings in the town of Beacon, an hour up the Hudson River from Manhattan, in connection with a work originally commissioned by the New York arts organization Mineta Brook. Equipped with a high-end, surround-sound digital recording device (24-bit/96 kHz), Baumgarten has been making regular solo journeys up to Beacon. He sets up the recording devices and then withdraws, waiting nearby, perhaps in a car, often for hours at a time, listening for the sounds of thunder storms, frogs, birds, ice floes drifting along the Hudson, trains passing and so forth. If one asks to what end Baumgarten is employing these elaborate means and expending time so exorbitantly, the first answer is deceptively simple: to listen, or, put somewhat more



“It is well known that contents provokes contradictions, and form and its materialization are then easily ignored. I decided early on to develop my own pictorial vision, expressed through material and word. If you initially only consider form by tracing the contour, the linear movement, you will experience something of its materiality, but unwittingly you will also find yourself on a metaphysical level. Through material and formal specificity it transcends its outward appearance, a rather important part of its content, and so a reconciliation is perhaps reached.

Isn't the way we perceive things already determined by their smell and our initial physical contact with them? Don't we try to accommodate the world by understanding it visually? Isn't this the way in which we develop our faculties of judgment, of compositional and gestural form as well as the desire or the necessity to Express ourselves? The way I perceive things and my understanding of contexts are invested in both observation and graphic thinking. This is how I began to make contact with materials and get a feeling for things, to discover their sensual quality as well as their phonic materiality. These have always steered my perceptions, been the focus of my concerns, which they then guide into a form, into an image with or without color. Art, however, is not only thought and awareness. Alongside reflection and observation it is intuition that accesses knowledge and utilizes it through a chosen medium, endowing it with a physical form.”

394

Al clausurar visualmente al signo –impedir la representación en imagen de las especies que las fijaría iconológicamente como reflejo – y disponer su registro como materialidad fónica, Baumgarten abre los oídos del espectador y dispone sus otros sentidos al tacto con la dimensión física y fáctica de las cosas: la evidencia del papel en las páginas que se pasan con los dedos de las manos, y cuya proveniencia es así mismo la materialidad de aquellos árboles que quedan reflejados y cortados en imágenes, las nubes fragmentarias que opacan una luz que ya no es posible en las fotografías suspendidas (cielos que constituyen imágenes...), y definen el rango de la virtualidad para

---

generally, to cultivate an attitude of attentiveness. But if one asks after the end or purpose of achieving this attitude, the question becomes a philosophical or perhaps a theological one. And it is a question that Baumgarten's oeuvre compels us to consider.

The answer, if there is one, clearly does not lie with any kind of doctrinal affiliation. While his work manifestly participates in a complicated dialogue with the Christian traditions of European art, as with the religious beliefs and practices of the indigenous peoples of the Americas, and with various schools of philosophy, it would not be accurate to say that it belongs to these traditions. The terms *post-religious* or *post-metaphysical* may come to mind, but these are not accurate, and in any event they do little more than defer or displace the issue. Critics writing about Baumgarten's work have, to my knowledge, largely observed silence on the question. The artist, for his part, does not shy away from such discussions, but his written statements on the matter tend toward the oracular. In 'Status Quo,' a short essay published in a 1998 issue of *Artforum*, he writes that the 'spiritual and intuitive force' that drives his Works is 'rooted in dissatisfaction, ' and continues, *I need a landscape to sustain me, an architecture that shapes habitable towns, and the toleration afforded by an open society. ...Such are the conditions for spirituality in thinking and creative self-criticism. I am interested in the metaphysical force that things are imbued with.*"

Bartscherer, Thomas. –To Read What Has Never Been Written– Catálogo Seven Sounds / Seven Circles. Kunsthau Bregenz. Viena, Austria 2009. Págs. 21, 22.

<sup>394</sup> Baumgarten, Lothar. En –Conversación– con Christian Rattenmeyer. Catálogo Seven Sounds / Seven Circles. Kunsthau Bregenz. Viena, Austria 2009. Pág. 127.

que el sonido surja al contrario como presencia, como espacio latente cuya comparativa no es la realidad metafórica del objeto-libro sino su materialidad directa, su forma gráfica y mecánica, su presencia taxativa no como documento sino como realidad pictórico-fáctica-matéica. Baumgarten sitúa al objeto signo en su material forma gráfica como *segunda realidad*, un modelo de presencia permanente con el que se produce a su vez un corte en la discontinuidad temporal del proyecto artístico y en sus variables de presencia efímera e *in situ*, para presentarse el libro como segunda autenticidad cuyo comportamiento y manejo tiene características propias: manipulabilidad general, objeto mueble con posibilidad de movimiento e intercambio, fuente de citación, símbolo cerrado de la discontinuidad configurativa, información fijada en el tiempo cuya interpretación es mutable con cada nuevo contexto y según el receptor, objeto de diseño, representación material múltiple, etc.:

“There is the shape of the letters, the history of the fonts, the sort and cut or the composition of a typeset page, and the beauty of color on the plane paper. I can get excited about that even though I am not a typographer. The ephemeral presence of my work, which often has only a limited temporal existence or is realized on-site, continually requires new models of interpretation in the form of printed matter and publications in order to maintain the work’s language and to develop them in sequences, in canons over several pages, to give them a second authenticity –just as valid– in printed form.”<sup>395</sup>

Baumgarten presenta los tres niveles en que se desarrolla la Representación para transferirse desde su articulación simbólica a la producción de realidad por sí misma:

- 1- **Nivel simbólico**: lectura visual de imágenes e interpretación subjetivo-imaginaria del texto (negatividad estética). Ausencia.
- 2- **Nivel perceptivo**: Percepción sonora, contacto manual, captación sensible. Tacto.
- 3- **Nivel objeto-forma supralingüístico**: fisicidad fónica del texto, materialidad gráfica, materialidad icónica. Presencia del instinto o pulsión del lenguaje.

–En el primer nivel el objeto de la representación (libro /archivo) es recibido para su interpretación informativa y simbólica, la lectura y visión lingüística de su configuración, instrumento del signo programático al significado. Objeto inmaterial-ontológico constituido por imágenes reflexivas derivadas por la lectura cultural del receptor y la intención argumental del emisor. Nivel básico de producción de las discontinuidades configurativas en la composición e interpretación del texto y en la estrategia intencional y el método representacional empleado. Diferencia entre signo, información, recepción y ausencia simbólica (de la realidad material).

---

<sup>395</sup> Baumgarten, Lothar. Op.Cit. Pág. 127.

–En el segundo nivel se acompaña al objeto-signo primario, –formativo-informativo–, de una forma añadida de experiencia, que aún siendo indirecta y representacional deba ser reproducida en la temporalidad presente y no figurativa del directo. Experiencia añadida a la lectura simbólica en modo prelingüístico, desde la propia materialidad del objeto –mediante su tacto físico sensible, bien en su manejabilidad soportando el peso del objeto y recibiendo su tamaño; o bien desde otra forma perceptiva que siendo vinculada a la experiencia real (anterior) no se traduzca por su morfología, representación o iconología sino que reproduzca una fuerza presubjetiva en un presente activo, alertando a una sensibilidad directa con lo óptico, como al escuchar una reproducción sonora en otro dispositivo que no utilice los códigos del lenguaje sino que –como en el caso de los CDs de audio que Baumgarten introduce como campos sonoros–, abra un canal eminentemente sensible de recepción y percepción de realidades naturales que pudiendo ser vinculadas a los signos y significados empleados y descritos en el anterior nivel de representación y lectura (ranas en el río, viento..), sean en este segundo nivel fuerzas ópticas que pasan de su registro diferido a una presencia espacial y a un presente temporal donde aún estando ausentes como realidad (animal, fenómenos), su eco se constituye como sonido real en el presente espacial, siendo el espacio perceptivo del receptor una caja de resonancia que evoca la memoria de aquellos signos identificados y los proyecta, los imagina, los reproduce, pero generando su propia representación y figurando evidente y conscientemente su ausencialidad simbólica; pero al mismo tiempo, en tanto cuerpo resonante, se observa así mismo como receptor activo del espacio sonoro cuya vibración, cualidad y presencialidad se manifiestan suprasignitivamente.

Es decir, en este segundo nivel de percepción y tacto sensible las formas tanto internas (mecánicas y manufacturales del objeto) como externas (elementos anexos a la representación lingüística), han de actuar desde una forma (formato) o espacio (lugar: escenario / dispositivo) que correspondan a la realidad que el lenguaje en primer lugar describía, pero en este caso escindiendo su propia percepción fenoménica de los códigos y métodos de sus respectivos formateados lingüísticos: El libro ha de pasar a ser objeto-forma, el audio a ser sonido más allá del lenguaje o voz que lo pronuncia, las diferentes maneras de presencia de los objetos o útiles han de adelantar su realidad inmediata a su lectura derivada, ser objeto antes que signo, manifestarse como fuente antes que emitir significados, olvidar de modo suspendido su origen y procedencia y entrar en el espacio receptor como realidad (*secundaria*) no expectativa. La imagen de las nubes en el cielo han de cortar su significado de fotografía de la naturaleza y de ruptura antropológica y asisitirse como solo instantes, cuyo reconocimiento corresponde tanto al yo que lo reciba como a la memoria índice de su localidad original, ser una imagen intransitiva. El audio ha de ser antes el lugar donde se escuche que el sitio en el que fue grabado, antes presente que pasado y nuestro reconocimiento ser antes la consciencia de lo que recordamos desde nuestra propia biografía que aquello ajeno con cuya narración se nos educa. Las formas han de priorizar su fenómeno por encima de su interpretación –el significado anterior al símbolo, el concepto principal al significado, el signo por delante del concepto, el fenómeno previo al signo; la fuerza presubjetiva equidistante al fenómeno–. Lo material ha de anticipar su

perceptibilidad para abrir el canal de contacto con la intuición presubjetiva y asistir, viva y primariamente, a la posibilidad sensible del presente, alertar y despertar el tacto en la co-presencia con lo Sin-sentido. El objeto-forma que emancipa su realidad, separa a lo ontológico, al dispositivo, al lenguaje y a los formatos –como *poder cultural*– del tiempo, haciendo de su representación-forma una realidad inmediata allí donde los signos no alcanzan, pues lo que aminora y rescinde esta emancipación son la figura y el código, los planos y las categorías, situando un único nivel de presencia en la misma realidad y en el instante sucesivo del presente. Lo que se corta (en el presente) es la *diferancia*, la forma sin significado es llanamente singular y su experiencia individualmente única, al tiempo en que es universal.

“ Ciertamente, tenderá a ser ese el dominio de la creación, dado que en el exterior de la representación nada se encuentra (...) si, pero por el mundo en tanto que representación y voluntad. Pongérese, no por un mundo constituido por representaciones (que nos alienarían de lo -directamente vivido-), sino más bien por un mundo representación: por la propia verdad. O sea, el mundo no está constituido por representaciones, *el mundo es una representación*. Se trata, en cambio, de concluir por la realidad de la sombra, en tanto que voluntad y representación, como algo que se ilumina así mismo. A esto se le llamará inevitabilidad de la representación, la inevitabilidad del ser del mundo (y no sólo de la creación artística) . O la inevitabilidad de la representación como verdad. (...)

Ciertamente, el arte puede muy bien ser ese espacio donde una imagen no representa ni una cosa -pura- ni un poder que a causa de esa limitación de la representación se legitimado a abatirse sobre los individuos. Hay un *impoder* en el arte que puede, paradójicamente ser una vía modélica de emancipación, un *impoder* que se contrapone al poder existente, que vive de una representacionalidad *separada*.”<sup>396</sup>

Esta posibilidad objetivo/presubjetiva de experiencia es la que se antepone o se aporta en/al objeto-forma-representación para pre-disponerlo a su neutralización simbólica (*desconfigurando* su misma discontinuidad configurativa) prevaleciendo su *fuerza* sobre su *capacidad* de modo que el intervalo de la discontinuidad artística sea factible de manera indecible, tal y como hemos indicado en los pasos 7 y 10 del procedimiento metodológico base:

#### Paso 7. Desconfiguración de la discontinuidad configurativa. Neutralización.

- Cuando el proyecto se presente en el espacio artístico como objeto o situación, se ha de producir otra forma de experiencia distinta al proyecto originario, en la que la naturaleza temporal y fenoménica entre de nuevo en relación coparticipativa con el proyecto.

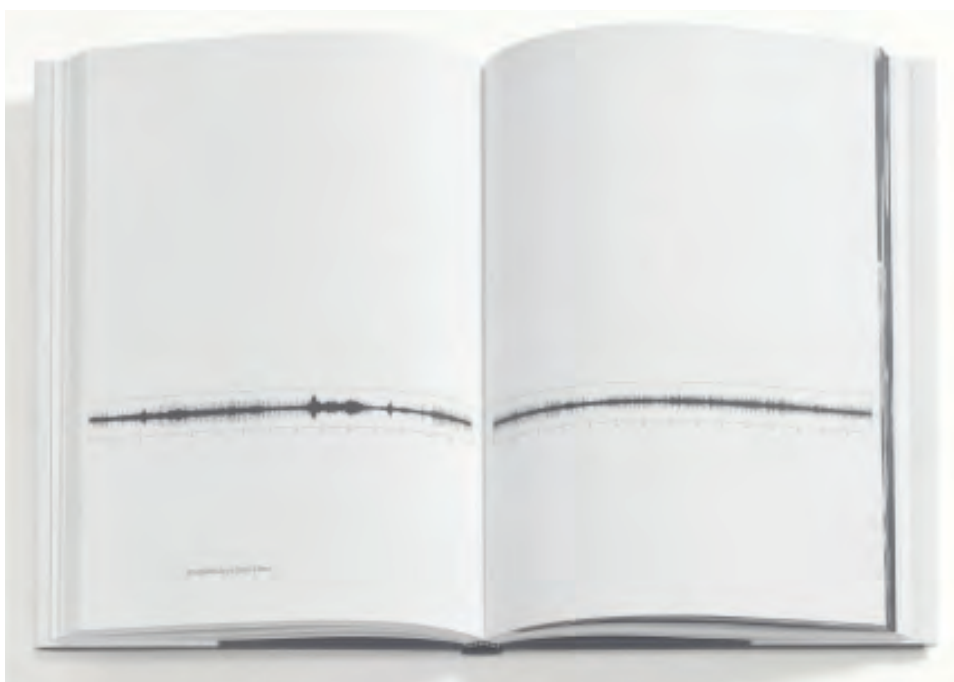
#### Paso 10. Discontinuidad artística. Intervalo en el Sentido y reactivación.

---

<sup>396</sup> Carlos Vidal. Crítica de la representaciones. Para una redefinición del concepto de representación. / En tiempo Real. El arte mientras tiene lugar. VV.AA. Fundación Luis Seoane. 2001. Pags. 63-78

- Un objeto representacional / documental (libro, disco, imagen, archivo) cuya experiencia receptiva sea individual y figurativa, ha de ir vinculado expresamente a otra experiencia –de presente– distinta a la del objeto referido, que corte o intervale a este.

En el tercer nivel los dispositivos de representación y sus elementos o componentes estructurales anexos se presentan cual realidad directa, *objeto-forma* supralinguístico cuya materialidad fónica pasa de la lectura vocabular y de la pronunciación comprensivo-aprehensiva de cada signo-significante a un grado de sonoridad en la que el fonema abandona su condición de signo al leerse, expresándose en su dictado como unidad sonora asignificativa, ruido, audio sin asignación, eco sin paisaje, mostrando el fenómeno de su acústica y de su resonancia sin su capacidad evocativa, simplemente como fuerza fijada en un marco material, como cualidad del registro sonoro en sí, tono, volumen, intensidad, silencio. La gráfica es expresión directa, materialidad plástica, o incluso diseño sin significado asociativo, imagen icónica o emblema del estilo cultural que al actuar sin referente exhibe su forma y composición como unidades sin discurso, expresión visual cuya vinculación va desde su forma o figura a otra fuerza o fenómeno óptico que siendo a su vez prelingüístico no permite establecer una construcción narrativa entre forma y señal, sino manifestar una relación copresencial entre forma autónoma y campo de señales abstractas, de ritmo independiente, de emisión franca.



Baumgarten presenta en su objeto-catálogo una discontinuidad configurativa resaltada y evidenciada de manera copresencial a la discontinuidad real. Al insertar los gráficos de banda de ondas sonoras (Sound Wave graphics / gráficos de onda sinusoidales) sobre páginas limpias, o bien sobre una etiqueta que indica “Amplitude versus Time”, las frecuencias registradas en los campos sonoros naturales –que han de ser reproducidas en otro formato-dispositivo (CDs)– se muestran como señalética gráfica en silencio, donde una onda figurativa de sonido atraviesa una escala visual desplazándose (ocupando) de un margen del libro abierto al otro, estableciendo la lectura occidental

de izquierda a derecha como espacio blanco, dimensión figurativa y materialmente real sobre la que se infiere otra escala, que en las bandas de ondas de frecuencia son escalonadas por espacios-unidades de segundo, ampliándose en este caso la medida del gráfico a un tamaño en el que cada espacio de segundo es igual a una pulgada, determinando el tamaño gráfico la dimensión desplegada del libro y representando cada pulgada una unidad temporal (y física) que escenifica la duración visual y la fase o intervalo de lectura. El tiempo de recorrido visual es medido por una banda gráfica de ondas, el tamaño del objeto es igualado a una escala sonora, el diseño y el lenguaje técnico son empleados como instrumentos de medida, presentando prioritariamente el volumen (tamaño-dimensión) como forma compositiva, discontinuidad configurativa entre los lenguajes técnicos y sus escalas de interpretación, manifestando previamente la existencia de ese espacio y de esa forma, su tamaño y duración temporal siendo un espacio presente con su propio tiempo activo, constatando que medida, amplitud y duración son inherentes en cada objeto, una naturaleza anterior al artificio, es antes objeto que representación, es antes realidad que figuración, es materia física y tiempo que mientras exista como objeto será siempre presente.

El código idiomático se presenta principalmente como lenguaje técnico en sí, el idioma, la locución y la narrativa de significados que producen son posteriores a la dinámica del medio. El objeto-libro es un formato material donde lo gráfico es tamaño y su visualidad duración, el dispositivo-CD desaparece visualmente para escenificar el sonido prelingüístico, su reproducción tecnológica copresenta el campo sonoro en el espacio de recepción emitiendo el audio como forma presente, ondas, vibración, ruido, frecuencias, tono, modulación, cadencia... perceptibles en el escenario de lectura, simultáneas al recorrido visual toda vez se reproduce un disco con el libro abierto. La diferencia real entre el formato-libro y el dispositivo sonoro se hace taxativa al haber presentado previamente la materialidad específica de cada objeto y las condiciones de discontinuidad configurativa de cada canal, medio y dispositivos. Resaltar la obviedad de estas dos realidades enfatiza la discontinuidad entre lenguajes y materialidades, presenta la discontinuidad configurativa de forma material señalando formatos y dispositivos en sus realidades físicas y tangibles de modo que los lenguajes se muestren antes como fenómenos que como expresiones. Los formatos y los medios dispositivos son factuales y reproducibles constatando desde su percepción la copresencia simultánea de otros fenómenos sensibles durante ese tiempo de atención en el espacio, no únicamente de recepción como la audición del audio registrado o la observación del libro y la forma gráfica presentados, sino de copresencia directa de las condiciones fenoménicas del mismo espacio donde esos objetos se reproducen, ambiente sonoro general de producción en directo, cualidades de la luz, temperatura, dimensión del espacio, ocupación del cuerpo y objetos en el mismo, etc. La situación que se construye es de presente y de copresencias y lo que se manifiesta es la realidad propia de los objetos artificiales de la representación, como veremos en la parte final de este capítulo en el *redoblamiento* de realidad con el que Pierre Huyghe produce, por medio del agenciamiento, una efectuación performativa de realidad mediante el uso de la materialización directa de la



**The Crossover** White Album. Lp. 33 rpm. Vinyl. 2010 Abbey Road Studios U.K Iñigo Cabo 2008 – 2010.  
Side A : La Forme Theorie. Laboratoire Artistique Internationale du Tarn. LAIT, Albi (France) / Silence –Windsor Gallery- Bilbao (Spain) / A listening Room. Gallerie Anne+, Paris (France) / Silence –Windsor Gallery- / Crossover Gallerie Anne+, Paris (France).  
Side B : L’Apocalypse selon le Petit Prince (Patrick Layley) / Is this Love (Iñigo Cabo) / Crossoveriendo –Con mi compae– (German A. Navarro B.).

representación:

*“ GB: One tactic that characterizes your work is to use representational conventions as a mode for doing things in reality, as opposed to documenting reality within representation. You are interested in reversing a former understanding of documentary. You don’t “capture” the real in an image; you are interested in using representation to effect the real.*

*PH: That is one possibility.”*<sup>397</sup>

En el proyecto artístico **Crossover**, desarrollado entre 2008 y 2010, utilicé como referente icónico de la discontinuidad configurativa el disco y álbum –The Beatles– White Album (1968), cuyo estuche y poster fue diseñado por Richard Hamilton junto a Paul McCartney generando un objeto pop cuya producción en serie –numerada– actuase como objeto emblema de la cultura popular y unidades múltiples con valor ‘artístico’ singular. Hamilton propuso el título del álbum –The Beatles–

---

<sup>397</sup> Huyghe, Pierre. Entrevista de George Baker. *OCTOBER* 110, Fall 2004, pp. 80–106. © 2004 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

denominando al grupo más famoso del planeta por su nombramiento propio, en contraposición al revolucionario álbum precedente –*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*– en el que emplearon un nombre –apodo– ficcional. En el conocido como *The White Album*, Hamilton eliminó el color y cualquier elemento gráfico o visual en la portada y contraportada, a excepción del nombre del grupo que se introducía materialmente engravado en un relieve de tipografía

The BEATLES

A 0553835

blanca en posición inclinada sobre el fondo blanco principal (a pié de portada se insertaba el número de serie de la edición con un sello manual), presentando un objeto minimalista (o suprematista) con un nombre-título-forma (cuyo significado original de escarabajos es óptico), una ausencia provocada de significados de la cultura popular y del diseño musicográfico para que el objeto se presentara limpiamente, sin mayor contenido que su sonido interior (el único disco donde su sonido se acerca más al ya conocido hard rock), sin otra narrativa que no fuera la del propio cuarteto de músicos – como unidad colectiva–, sin necesidad de presentación o de identificación. El grupo iniciaba ya entonces su ruptura y posterior separación siendo los temas de este álbum compuestos independientemente por cada autor e interpretados por separado por cada músico en diferentes tiempos y etapas en los estudios de Abbey Road en Londres, donde se mezclaron y editaron las canciones y los sonidos instrumentales. Hamilton y McCartney compusieron un póster, incluido en el álbum junto a un disco, con un collage de fotografías de los miembros de la banda en distintos momentos de sus vidas personales y como grupo. La concentración en la identidad del grupo, la narrativa visual de momentos de su vida privada e instantes íntimos, antepone la personalidad de cada componente y su importancia como miembros de una banda única a los conceptos, simbologías





**The Crossover** White Album. (2010) IC

y significados de sus interpretaciones. El intento de McCartney por mantener unido al grupo incidía en lo personal y en los vínculos de la experiencia íntima de la vida por encima de los resultados, el éxito o la fama. Lo importante era la música y su posibilidad de hacerla viva como grupo, de crear un objeto de experiencia, un tempo, que queda fuera de los signos. En contra de las políticas culturales del mercado musical, en plena expansión económica y simbólica a finales de los sesenta, y en contra de los métodos iconológicos de movimiento artístico pop, no se constituye la imagen por su valor de consumo, ni por su referencialidad o capacidad masiva de alcance popular y expansión de un discurso, ideología o signo, no se delimita el objeto estético a una práctica conceptual y se contiene en el rigor disciplinar de sus técnicas y los significados ocultos, o en las negatividades no pronunciadas pero interpretadas simbólicamente. Es decir, el objeto contradice lo que culturalmente se vuelve académico –el mensaje popular y el subliminal– la interpretación ‘libre’ que viene preconducida y configurada por un sistema de consumo ideológico y de banalización de la experiencia privada e individual en pos de sociedades homogéneamente culturizadas. Quiere abandonar su condición de dispositivo para desnudar su intimidad, hacer una reflexión, y en contra de los sistemas metodológicos de las disciplinas estéticas y de la normatividad, desvelan su interioridad, narran en un ángulo discreto sus vivencias personales por encima del anecdotario paparazzi, son recuerdos íntimos y singulares acordados entre ellos mismos y fijados en un marco sin información como parte de su hábitat natural y sentimiento privado.

No es exhibicionismo sino manifestación de sus yoos subjetivos, unidos a su música como propiedades que se comunican. La certeza de aquella discontinuidad configurativa respecto al manual



**Crossover** Site-specific Sound Installation. Dimensions variable. Sound System: HSS. (Ultrasonic high directional sound speakers). Software. *Symmetric Deconstructor* 1.0 © Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao (2010) IC

de estilo, la consciencia del valor de un tiempo que hoy nos es evidente por la desaparición del grupo y la ausencia de dos de sus miembros, fue una forma anticipatoria de anteponer el Sentido al significado y de intervenir en la producción de ese Sentido de manera personal y no general, del valor de cada unidad y de la reunión de sus experiencias en contra de lo que pueda ser programable y al contrario del rechazo de los relatos singulares en beneplácito de la historia y del discurso principal o hegemónico. Desde esa manifestación en la que cada objeto es una unidad real –aún siendo similar en su producción respecto a otros–, y de que cada persona es miembro de sus experiencias singulares o sociales de acuerdo a su co-participación voluntaria, las tres pistas de sonido registradas a través del sistema acústico *Crossover* (instalación sonora cuyo examen completaremos en relación a la discontinuidad tecnológica en el siguiente capítulo)–, dos pistas de audio registradas en la exposición –*A Listening Room*– (Galería Anne + de París, 2008) y –una pista grabada en la exposición –*La Forme Theorie*– (Laboratoire Artistique Internationale du Tarn, Le LAIT, Albi, 2008); para la Cara A del disco **The Crossover White Album**<sup>398</sup>; se insertaron como tres bandas unidas de

---

<sup>398</sup> **The Crossover White Album** (Iñigo Cabo 2010) edición numerada de 12 ejemplares de discos de vinilo blanco masterizados en Abbey Road Studios y expuestos en sala de exposición en dos platos reproductores –Technics–.

---

Ambientes sonoros registrados tras procesarse en el sistema *Crossover* los diálogos y señales de audio grabados en directo y en diferido en distintos escenarios artísticos. Las composiciones de audio original se formatean y se fragmentan en unidades fonéticas mediante el software *symmetric deconstructor* 1.0, (Ingeniero software **Jesús Gestoso**) y son transferidas por 4 canales independientes a 4 altavoces ultrasónicos-ultradireccionales, instalados en las 4 esquinas perimetrales del lugar de exposición, para emitir los fragmentos de unidades irreconocibles de audio en 4 haces lineales de sonido que se proyectan diagonal y equidistantemente hacia un punto espacial situado en el centro geométrico del lugar expositivo, donde cruzan simultáneamente los haces sonoros, reconfigurándose de nuevo el audio original de forma ininteligible en el interior del cuerpo humano, que al situarse en ese espacio de cruce actúa como instrumento resonante y filtro de los 4 haces ultrasónicos que atraviesan uniformemente su corporalidad, recomponiéndose la información en el cerebro. En este punto central se registró por micrófono el audio procesado por *Crossover*, editándolo en la cara A del disco Lp.

(Este sistema se ideó para ser instalado tanto sala de exposición como en espacio natural abierto, de forma que el sonido proyectado ultrasónicamente al punto de cruce apareciera como una voz fantasma al pasar los transeúntes sin advertencia o señalética por ese lugar. –un bosque o parque extenso donde los altavoces HSS ocultos entre los árboles o dada su distancia de separación –50 metros lineales desde el foco de sonido al punto máximo de llegada audible– 100 metros de distancia máxima en diagonal de un altavoz a otro– no fueran apercibidos como emisores (o en una playa, un espacio urbano, etc). Una escultura sonora que toma forma en un hueco donde el audio tiene medidas determinadas –aprox. 1m<sup>3</sup>, fisicidad de lo invisible en tamaño concreto –el espacio estático vital de una persona–. Deconstrucción de la información y evidencia de la discontinuidad configurativa de la composición del discurso. Fragmentariedad y corte programados en el sonido, linealidad y desalineación, ultrafrecuencias, intervalo espacial de silencio y audio-signo limitado en unidades mínimas de ruido. Fenómenos, representación y esencia. El cuerpo atravesado por datos-energía-ondas, perceptor, catalizador y compositor desde lo óptico a lo ontológico. El Ser, materia orgánica de la discontinuidad natural, física, e instrumento inorgánico inmaterial de la discontinuidad configurativa: simbólica y discursiva).

**Cara A** : audios registrados en la exposición –*La Forme Theorie*–, (Le L.A.I.T Laboratorio artístico internacional du Tarn, Albi-Castres, Francia (2008), colectiva con artistas, curadores, filósofos y poetas contemporáneos cuya producción es teórica, performativa y material. Pistas grabadas en la Galería Anne+ en París, 2008 Exposición –**A Listening Room**– (exposición de la instalación *Crossover*. Registro del audio generado por el público en ambiente de inauguración y grabación del sonido ambiente del espacio expositivo vacío con el paisaje-fondo sonoro interior y exterior que incide en la galería, filtrado a través del sistema *Crossover* al punto de cruce). Dos intervalos de silencio (similares al silencio empleado en la obra *90 mc Carrier Wave (FM)*, [FM radio wave with silence.] 1968. De Robert Barry –sobre cuya obra haremos referiremos en el C. 9.4.B.v – Proyectos referentes en la historia del espacio en blanco del arte.]

insertados entre los dos temas sonoros anteriores, grabados en la galería Windsor Kulturgintza de Bilbao donde se realizó la exposición **Crososver** (técnicas 2003 -2010) incluyendo *The Crossover White Album* (2010) cuyo audio era esuchable tanto por auriculares como en el mismo punto de cruce de la instalación *Crossover*.

–**Cara B** : 3 temas musicales compuestos con distintos grados y técnicas de discontinuidad mecánica y configurativa, realizados con los técnicos colaboradores en el proyecto artístico *Crossover*:

–*L’Apocalypse según le Petit Prince* (**Patric Layley**). Sampleado DJ de diferentes pistas de efectos de audio con temas sonoros (fílmicos y literarios) y musicales.

–*Is this Love* (**Iñigo Cabo**) / versión espontánea e improvisada del tema original de Bob Marley fragmentando cada pista instrumental y vocal de modo independiente, con el dispositivo –rapsodium– (creado por el ingeniero de sonido German A. Navarro B.) realizando una nueva composición que prosigue ritmo, fondo y color original, pero varía los movimientos musicales con distintas entradas, ensamblajes y salidas de señales de audio. Decalaje sonoro y alteración de mezcla en la reconstrucción temática.

–*Crossoveriando –con mi compae–*. (**German A. Navarro B.**) Instrumentación musical y voces registradas en cinta analógica monocanal y puenteadas directamente a formato master digital estéreo, (mediante un mecanismo ideado por el músico-compositor –ingeniero e intérprete–, que permite la compatibilidad de la grabadora analógica de celuloide con el hardware informático y el software digital).

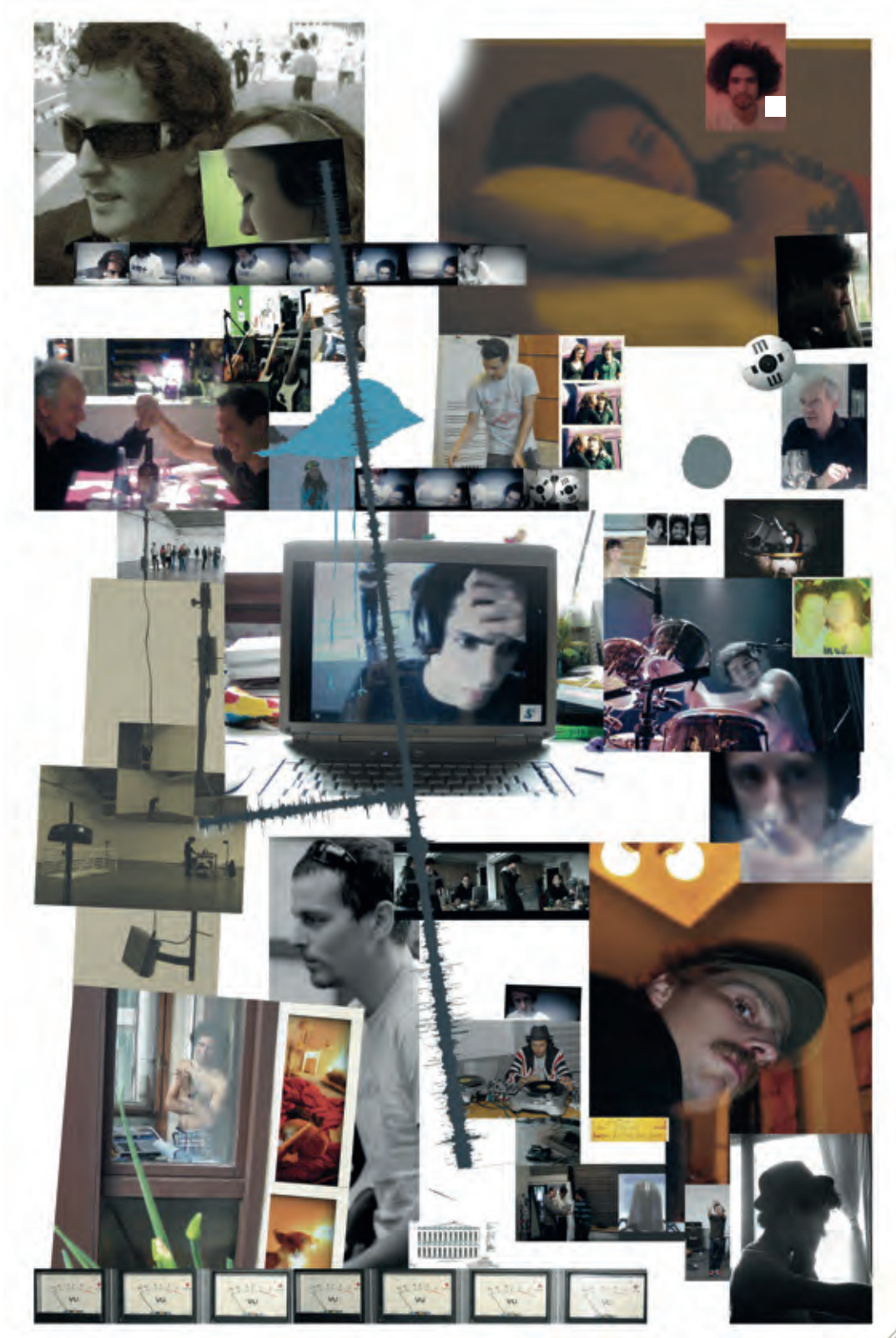
Fuentes de audio y música masterizados digitalmente en Abbey Road Studios, U.K. por el Ingeniero Jefe de Estudio **Christian Wright**. Impresión de vinilos y estuche (República Checa).

ondas sonoras, creando una forma gráfica representacional de aquellos audios sobre las imágenes y elementos personales con las que se configuró el póster (situaciones en procesos artísticos preparatorios del álbum y la instalación, momentos íntimos, amistades, relaciones, animales, objetos, dispositivos, plantas, formas, etc.) cuyo diseño es una versión formal y taxonómica del poster original del White Album –The Beatles– (así como el diseño del estuche cuyo título en relieve –The Crossover– versiona aquél mítico álbum –imagen página anterior– con los mismos tipos de fuente, tamaños, etc). Los niveles ontológicos (conceptual, narrativo, discursivo y simbólico), ónticos (material y físico), sensibles (factual y emocional) y biográficos (el realización y edición del álbum –The Crossover– 2008-2010 abarcaba toda mi edad y físico-corporal, fenomenológico, como semiológico), la música y su sentido personal (Cara B) se presentan equivalentemente al discurso estético y técnico (Cara A), la discontinuidad configurativa de la interpretación sensible se iguala a los cortes tecnológicos y a la fragmentariedad que la ley física natural dispone en la discontinuidad general de los fenómenos<sup>399</sup>, las discontinuidades configurativas de tipo 1 (composición - cultura personal), conforman siempre dos caras de la vida que en este disco son tiempo transcurrido entre la publicación del disco original –The Beatles– en 1968 y la representadas y dispuestas en el mismo plano, nivel de representación y copresencia. Al poder seleccionar la audición de modo independiente en cada uno de los dos platos reproductores, instalados como dispositivo –DJ– (a selección del espectador-oyente / o bien escucharlos alternativamente en el espacio al ser desconfigurados y nuevamente reformateados por el sistema Crossover que los proyecta a un único punto suspendido en el centro del espacio expositivo donde el espectador actúa como receptor tanto técnica) y de tipo 2 (estratégica-ideológica) se sitúan en el mismo plano de observación y percepción, uniéndose lo material-analógico con la electrónica de los dispositivos de reproducción y con las tecnologías de masterización (original-copia múltiple) digitales e inmateriales. La información y la expresión, el planteamiento y la aleatoriedad, el canon y la ruptura, son fijados paralelamente en un mismo soporte, rememorando una historia que por su iconología se ha convertido en un episodio-acontecimiento de la Historia musical, de la cultura popular y del mercado, y proyectando momentos, situaciones y

---

<sup>399</sup> “The exhibition “A Listening Room” (Anne + Art projects, Ivry- sur-Seine, Paris, France, 2008) ventures into philosophical territory, conveying abstract epistemological considerations through impalpable sonic phenomena. Among the works on show, Iñigo Cabo’s installation *Crossover* (2008), explores such notions as perception and materiality. Here, the sound spectrum of a conversation occurring on one level of the exhibition space is divided into four and diffused in real time through four directional ultrasonic speakers placed in the four corners of the upper level. When the visitor stands at the crossover point between the speakers, his perceptual system reconstructs the conversation. It has become an evanescent sculptural presence which cannot be heard elsewhere in the space. “Perception mutates and fluctuates,” points out curator Manuel Cirauqui. “This is something implicit and subliminal to all aesthetic perception, that ‘A Listening Room’ tried to emphasize and make explicit through sound.” For Cirauqui, sound is essentially a means of exploring aesthetic phenomena following a post-structuralist method. Seen from this perspective, the evolution of sound over time can be said to evoke the non-unitary nature of meaning and the impossibility of a definitive interpretation.”

**Khazam, Rahma.** *Spirits and Ghosts. For a broadened approach of Sound Art. Geister und Gespenster* | Springerin, Art Magazine, #1/2010, Austria. Pág. 7.



experiencias que desde el tiempo privado y la autoría personal se reproducen como forma y comunicación. Lo perceptivamente auditivo, lo visual y lo posicional, son configurados en un formato-objeto: el sampleado, la mezcla, el collage, la composición colaborativa y coparticipativa, el montaje,

la edición, la fragmentariedad del discurso teórico y la conexión expresiva, la codificación tecnológica, las cualidades de reproducción y relación con la posición del espectador, sus grados y direcciones de atención, su audición, percepción y aprehensión, su identificación, reconocimiento y evidencia de lo ausente; conforman un entramado que desde cada una de las singularidades se muestra como cotidiano, como presente e instanciamiento selectivo. Las disciplinas, los períodos (postmodernidad, referencialidad y simulacro / hipermodernidad, postproducción, post-objeto) los signos y significados y las emociones son registradas, tratadas, emitidas y proyectadas sin categorías. La instrumentalización final de los recursos y dispositivos queda en manos del espectador y en la posición *supra*-objetiva de la naturaleza, pues su elección es así mismo una selección de fenómenos, una manera de comportamiento que alude tanto a su fuerza presubjetiva, a su pulsión e intuición como a sus sentidos (lentes, oídos, cuerpo) culturales.

Los tres diferentes niveles, que van desde la interpretación lectiva y aprehensiva, al co(n)-tacto físico, sensible y perceptivo, hasta llegar a la situación de co-presencia entre la realidad suprasubjetiva (fuerzas), la evidencia de la representación como realidad (formal, material y prelingüística), y la imbricación interactiva con los fenómenos de la física natural; posicionan en el intervalo de la copresencia al orden subjetivo con los sistemas, medios y cuerpos de lo objetivo, lo óptico y lo ontológico. Lo Sin-sentido y el Sentido se manifiestan cuales presencias conjuntas en lo Real-. Un vehículo de la representación sin primacías, tanto una neutralización (de las discontinuidades configurativas y su recepción, o de las jerarquías entre discurso y narración, entre documento y ficción, entre signos, información y símbolos), como diferentes intensidades entre objetos, dispositivos, medios, formas y la efusión de lo personal, experiencial, vital, privado, colectivo, social y público.

La materialidad fónica del texto –señalada por Baumgarten–, la materialidad gráfica de la escritura, el dibujo y la plástica representacional, su impresión, configuración formal y materialización del signo en logos físicos, son aplicadas directamente cuales formas en el espacio real, devolviéndolas desde su dimensión configurativa y singularmente autoral en los formatos de la representación, hacia los escenarios de realidad y realización coparticipativa. Las *Site-specific typographical interventions* (intervenciones tipográficas in situ) de Baumgarten, en la espiral del Guggenheim de Nueva York o en etiquetas sobre plantas (u otras como las de Lawrence Weiner, Jessica Diamond, Ann Hamilton, Matt Mullican, Jenny Holzer, Josef Albers, Joseph Kosuth, Art & Language, Feliz González-Torres, Bruce Nauman, Liam Gillick, entre otros...), constatan otros grados de la cosificación conceptual, posibilitando al lector el percibirse percibiendo, manifestando al observador su acto de ver previamente al de pensar, escenificando su propia discontinuidad configurativa como intérprete y habitante fabricante de la dimensión simbólica. La ausencia evocacional del texto y de los signos queda sujeta a una presencia preliminar de lo factual, el impulso antes que el pensamiento, el gesto previo a la intención y la forma anterior a la cultura, esencia de la cultura. El logos es antes cuerpo – tipo o fuente gráfica– (cuando se conforma en trazo o materia), que signo, su condición de símbolo va asociada intrínsecamente a su doble opcionalidad de verse como figura y de expresarse como voz, de

ser referente y referencia. Nos *constatamos* así viendo al libro y reconociendo la forma desde la que configuramos símbolos, conceptos y posteriores significados extraídos del significante, hasta llegar a tocarlo, a olerlo, a pesarlo, a medirlo, a analizar su color y su proporción, recordándonos –en autoconsciencia– que tras su forma y diseño, sostenidos en su apariencia normalizada y en la manifestación evidente de sus discontinuidades configurativas, se presenta preliminarmente una realidad física generada (como el volumen que tenga ahora entre sus manos el lector de este texto), una posibilidad apriorística de contacto manifestativo y objetivo, que enlaza con la intuición presubjetiva del lector y con la experiencia que puede tomar forma con este objeto (similar, entre otras, a la experiencia precultural e inocente del niño con el libro como objeto formal de juego y con los libros infantiles interactivos –y formativos–, antes de su imagen escindida del yo que señalaba Lacán, e incluso anterior al reconocimiento de su misma imagen, de su yo reflexivo).

### 9.1.B.-LA TEORÍA Y LA FORMA TEÓRICA.

Gorka Eizagirre trabaja en la materialidad de las ideas desde su confluencia con el diseño (identidad-ideología de la forma) y su transformación del concepto en técnica (y *tecno-logía*), tanto a nivel gráfico como espacial: objetual, arquitectural, mobiliar, fotográfico, bibliográfico, editorial, señalético y dispositivo –informativo o publicitario–. El diseño y su referencialidad icónica desde la modernidad y su reproducción mecánica no aurática, afianzado en la postmodernidad como método versional de la imagen y su doble –que transforma a lo referido en significante–, hasta llegar en la era actual de postproducción a un sistema de valor del signo y de la información escindidos e independientes (*en apariencia*) del influjo de sus significados, la *dematerialización* del signo para su tráfico directo (como forma económica y doctrinal).

El diseño aúna la escala de producción industrial con el manual de estilo y la tendencia normativizada como disciplina. Como herramienta visual y configurativa fabrica una actualización cultural e historiográfica en la que los criterios de uso y aplicabilidad, de función por su significación simbólica y como curso estético de época, del valor de la forma como imagen-cultura, marco del medio y su aplicación técnica como proceso modal; construyen un escenario ideológico en el que el consumo visual y serial del objeto estético obedece a una particularización (singularización) de lo inmaterial a través de productos-valor múltiples, que edifican y constituyen un lenguaje que abandona la negatividad estética y la ausencia entre el signo y el significado para reemplazar la identidad cultural por la identificación iconoclástica, la imagen-identidad.

Esta antinomia entre el mundo de la realidad (sensible) y el mundo de las ideas (inteligible) ha sido *proyectada* históricamente desde– La **teoría de las formas** o **teoría de las ideas** (εἶδος)–, uno de los principales aspectos de la filosofía platónica, que es, en realidad, su núcleo. Procede de una división entre –*un*– mundo de cosas visibles, materiales (mundo sensible) y *otro* que no se puede percibir por medio de los sentidos (mundo inteligible) donde habitan las ideas. “ Platón contempla dichas ideas como la estructura, los modelos a partir de los cuales se basan las cosas físicas, que no son más que copias imperfectas de aquellas. En el mundo de las ideas no existen la dualidad ni el cambio; es el

mundo de lo que realmente es (τὸ ὄν, *Fedón*). En oposición a éste nos encontramos el mundo sensible, o realidad aparente, la cual es reflejo del primero y en el cual nos hallamos, que no es; y sin embargo tiene algo de real por su *participación* en lo inteligible. De este modo Platón acaba con la antinomia de Heráclito y Parménides (o problema de lo uno y lo múltiple) pues las cosas cambian en el mundo material y son inmutables y eternas en el inteligible. ”<sup>400</sup> (no-finitas, en el Sentido infinitamente aplazado).

El pensamiento empírico actual, en la era de la post-producción simbólica-inmaterial, no antepone lo ideal a la ciencia, o lo subjetivo a la episteme, y sin embargo el producto-dispositivo en el hiperespacio virtual tecnológico ha configurado un orden –e x p a n d i d o– en el que la *Doxa* simbólica es valor material, economía productiva del mundo. La multiplicidad y versatilidad inmaterial del signo reemplaza a la unidad corporal e industrial del objeto, la idea-forma produce su valor en un nivel de intercambio simbólico cuya dimensión, siendo n-potencialmente expansible, sustituye a la dualidad primordial entre lo sensible e inteligible y al cambio o transacción específica de un objeto o material por energía, no habiendo acaso de olvidar que es precisamente la energía la que, tanto en un sentido sensible –fuerza y presubjetividad–, como en su principio óptico –energía eléctrica–, detenta hoy su valor simbólico y económico, produciendo un sistema intangible (especulativo) de valor universal. El *Noûs* convertido finalmente en realidad-unidad de valor, bien combustible o bien dinámica productora de energía–, activa efectivamente la economía cultural y sus dispositivos. Energía inmaterial conducida por energía física, la configuración simbólica vehiculada por diseño-dispositivos que producen en red la universalización del valor inmaterial, el producto cultural como forma y esta forma en energía de intercambio, no ya inmaterial sino objetualmente macro-económica.

El diseño como forma que Eizagirre dispuso para el ciclo de conferencias –La forma de las ideas– programado por Chus Martínez (sala Rekalde, Bilbao 2003-2005) manifiesta en una figura gráfica la confluencia (desde la Bauhaus) entre objeto, símbolo y producción: La comunicación (Flyer / tarjeta o

---

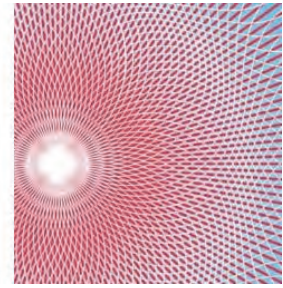
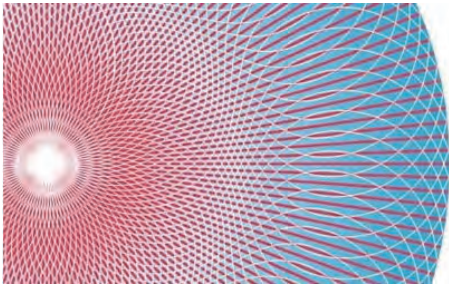
<sup>400</sup> “ En el mundo sensible nos encontramos en primer lugar las imágenes de los objetos, a las cuales llegamos a través de nuestra imaginación y de nuestra memoria. A los objetos sensibles, en cambio, llegamos a través de los sentidos y con ayuda de una mejor iluminación, pero siguen siendo sombras. Por tanto las imágenes como los objetos no producen un conocimiento certero y seguro (ciencia o *Episteme*) sino opinión o *Doxa*.

Superando el mundo sensible (teleología trascendente) nos encontramos con el mundo inteligible, el mundo de las ideas (*Kósmos noetós*). Las ideas son objeto de conocimiento de la ciencia suprema: la Dialéctica, mientras que las matemáticas y otros saberes (astronomía, música, geometría) son objeto de conocimiento de la razón discursiva (en griego, *diánoia*).

Ferrater Mora, J. *Diccionario de Filosofía*. Alianza Editorial. Barcelona (1979) / Platón *La República*. CEPC. Madrid 1997.

La alegoría platónica de la caverna y las imágenes-sombra, conectan el tratamiento de las imágenes simbólicas y la construcción cultural antropológica de Eizagirre con el proyecto artístico de Ibón Aranberri en (Ir. T. nº 513) zuloa, donde se neutraliza el objeto-signo cultural como superficie en el espacio físico, y con –(Ir. T. nº 513) zuloa. Repertorio ampliado (extended repertory)–, que analizaremos a continuación, donde aquél proyecto se extiende al formato de documentación tridimensional.





### ***La forma de las ideas***

sala rekalde, Bilbao 2003, 2004, 2005. Diseño gráfico **Gorka Eizagirre**.

*La forma de las ideas* es un ciclo de conferencias destinado a someter a discusión diferentes prácticas institucionales. ¿Puede un centro de arte convertirse en una plataforma activa capaz de profundizar en nuevos métodos de trabajo, no sólo destinados a la presentación de obras, sino también a un mejor entendimiento de las condiciones de producción, recepción y contexto?

**Simon Sheick**, Director del Critical Studies Course del Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö (Suecia).

**Vasif Kortun**, Director de Platform Garanti Contemporary Art Center de Estambul (Turquía).

**Maria Lind**, Directora del Kunstverein, Munich (Alemania).

**Thierry Davila**, Comisario del CAPC, Burdeos.

**Lynne Cooke**, conservadora jefe del Dia Art Foundation, Nueva York (actualmente subdirectora del Museo Reina Sofía, Madrid).

**Christiane Erharter**, Comisaria de la Oficina para el arte contemporáneo de Noruega (OCA).

**Joanna Mytkowska**, Directora de la Foksal Gallery Foundation, Varsovia.

**Ferran Barenblit**, Director del CASM, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona.

**Mónica, Neus Miró**, comisaria independiente, Barcelona.

**Daniel Birnbaum**, director de la Stedelschule de Frankfurt.

**Brian Holmes**, ensayista y traductor norteamericano afincado en París interesado en toda su obra por la relación entre arte, economía y movimientos sociales.

**Charles Esche**, Director del VAN ABBEMUSEUM de Eindhoven y co-comisario de la novena edición de la Bienal de Estambul, 2005.

**Jens Hoffmann**, Director de exposiciones de Instituto para el Arte Contemporáneo, Londres, ICA

**Jessica Morgan**, Comisaria de la Tate Modern, Londres.

Comisaria, **Chus Martínez**, comisaria sala rekalde (2002-2005) actualmente directora del Instituto de Arte de la Academia de Arte y Diseño de la Universidad de Arte y Ciencias Aplicadas del Norte de Suiza (FHNW), con sede en Basilea.

folleto informativo). La tecnología (diseño infográfico, publicación en red y formatos digitales). La ciencia (formas geométricas fractales, algoritmos matemáticos para la configuración visual por dispositivos – ‘unidades-módulos’ en repetición por escalas de expansión progresiva, manual-mecánica –con reglas-plantillas– o virtual por ordenador –datos, computación–). La cultura (educación –desde lo escolar a la enseñanza superior del diseño y las Bellas Artes–, estética y negatividad –la configuración y el vacío de una forma o discurso–, ideología –la identidad antropológica, origen, y los signos como esencia, lenguaje–). La representación (presencia visual y ausencia simbólica, fondo-figura, imagen-información, signo-significado, Sentido y aplazamiento). Lo material (tinta y color, soporte y formato, tamaño y proporción, escala y percepción, espacio y muestra). La redes son configuradas por nodos, figura que emplea Eizagirre para representar la conectividad, comunicación y producción del discurso estético en la conformación del denominado –Arte Contextual–:

*“ El Arte Contextual, a diferencia del Arte Conceptual, intentó reevaluar la definición del arte como una práctica relacionada no sólo con el contexto del arte sino también con otras esferas culturales y políticas como una forma de recalcar sus propias relaciones con la vida cotidiana. De igual modo, el Arte Contextual intentó romper las jerarquías ya fijadas en los años 70 entre el centro y las periferias del mundo artístico existente.”*<sup>401</sup>

Eizagirre toma la función (mecánica y teleológica) del texto, las características del diseño nodular de cada *fuerza* tipográfica y de cada línea geométrica, representando en una forma tecno-lógica una materialidad dibujística –presencia visual–, donde cada tipo señalaría a distintos individuos configurando un grupo social-cultural y su emisión conectiva-contextual del discurso simbólico, así como la inmaterialidad central de las ideas, dando forma en ese agujero originario a la ausencia como luz, fuente energética suprasubjetiva que no constituye ni es constituida por una negatividad estética, sino esencia inmanente, fuerza raíz significativa a partir de la cual germinan las redes y se articulan los significados exponencialmente, en discontinuidad configurativa fractal.

Si bien toda forma es una configuración eidética (en el sentido ontológico una visión), su presencia reflexiva o proyección se da en esa figura icono de Eizagirre en el mismo nivel (plano-superficie), haciendo copresente el plano del hueco o vacío representado junto a la progresión gráfica.

La bidimensionalidad del plano visual coincide con la dualidad del Logos como signo y voz, figura y concepto, pero su lectura señala un espacio de configuración que al darse entre la mente y el objeto

---

<sup>401</sup> “ Término elaborado por el artista conceptual polaco Jan Świdziński, quien a principios de los años 70 redactó una serie de manifiestos y produjo obras basadas en unas ideas radicales acerca de la importancia de trabajar dentro de un contexto sociopolítico específico. Su propuesta de producir Arte Contextual en lugar de un Arte Conceptual más universal fue crucial para el arte polaco de la década de los 70, desarrollando críticamente la noción de *singularidad vs universalismo*. *Simposio El Arte como Arte Contextual (Sesión 1* Carles Guerra, Jan Świdziński y Jan Verwoert. *y Sesión 2: Judith Hopf, Asier Mendizabal y Rachel Weiss. programadas en la Sala de exposiciones rekalde, Bilbao, con motivo de la exposición 1,2,3...Vanguardias EL ARTE COMO ARTE CONTEXTUAL CINE/ARTE ENTRE EL EXPERIMENTO Y EL ARCHIVO.*” Comisaría Leire Vergara. 2007, 2008. <http://www.salarekalde.bizkaia.net/Agenda/?opcion=detalleanterior&id=126>

no es imaginado o visualizado en la representación mental como plano, sino como un escenario inmaterial que siendo imaginario produce un paisaje activo, un espacio inteligible que reproduce formas y dimensiones, ve el espacio-distancia hacia la forma del objeto de lectura e idea imágenes-escalas del mundo referido. El espacio mental-imaginario es configurativamente n-dimensional, reproduce (y produce) tanto la imagen como el espacio sonoro, el tiempo y la fragmentariedad, construyendo figuradamente los vínculos, intervalos y rupturas entre la información, las imágenes y los cortes del Sentido, aprehendiendo de los fenómenos e interpretando y simulando su sensibilidad percibida, generando instintiva y subconscientemente una composición discontinua cuya forma es el cambio y la transición.

En su proyecto artístico escultórico Eizagirre '*edita*' la forma icónica del Logos como *logo* físico, materializando el signo y su historiografía cultural. En sus exposiciones, como acto de presentación formal, conceptual y contextual, la construcción cultural simbólica se objetualiza en primer lugar a través del libro como soporte físico y formato postmoderno, –el *Opsign* (Deleuze) que hemos introducido en la Parte I. Estado de la cuestión, Capítulo 4. Antecedentes artísticos: 4C. La discontinuidad del 'signo' al 'sitio'–, vinculando el signo visual al espacio cultural que lo produce y que en la obra de Eizagirre *The Valley Issue*, presenta la imagen de una cantera local (en la imagen de la exposición en sala rekalde –página siguiente–, la fotografía de la cantera se instala como póster desplegado sobre la pared, encima del pallet de libros en los que actúa de imagen-portada) como lugar del que se extrae tanto la materia como el poder simbólico que fabrica una cultura. La operación de arte contextual y la revisión crítica entre lo universal y lo singular, queda significada en la colección fotográfica de caseríos vascos, retratados en el libro como modelos arquetípicos en imágenes concretas situadas en serie, cuya iconología hace resonar (la materialidad fónica, tipográfica e icónica de Baumgarten) lo que Lars Bang Larsen define (relacionando esta publicación de entramado ideológico-identitario de Eizagirre con los suburbios retratados por Dan Graham en *Homes for America*, reflejando la construcción simbólica de la identidad periférica) como el –espacio negativo de la utopía– (según Robert Smithson sin pasado racional y ausente en los grandes eventos de la Historia), en contraposición al destino económico-cultural del monumento postmoderno (e hipermoderno):

“ The way Basque house is situated in between the idea of an original identity and the suburb resonates in what Robert Smithson wrote about the suburb existing ‘without a rational past and without –the big events– of history’, thus becoming a negative utopia fulfilling the economic destiny of the post-modern monument.”

402

---

<sup>402</sup> Bang Larsen, Lars. *The Valley Issue*. Gorka Eizagirre. Ed. Revolver. Frankfurt 2006. (Texto incluido como Anexo en separata / el texto directo en catálogo se realizó en poesía concreta).



Gorka Eizagirre. *The Valley Issue*. Sala rekalde, Bilbao 2006

Los signos que materializan el espacio negativo simbólico intervienen en el libro como publicación de un manifiesto, que ordena las discontinuidades configurativas de la fabricación subliminal de un discurso componiendo en series equivalentes las imágenes-forma, la construcción de un grupo social por medio de cada una de las identidades singulares, que son representadas por las distintas variantes particulares que interpretan el estilo común del caserío vasco moderno (idioma-forma). La forma e imagen concreta de una arquitectura que representa en el espacio geopolítico una singularidad cuya aparente uniformidad simboliza una cultura.

El espacio simbólico sumergido en los estilos de la forma, pasa de su condición de producto cultural en serie y de la postproducción inmaterial del Logos a cosificarse como material. Los libros objetualizados como soporte físico y formato postmoderno son instalados directamente como volumen en un pallet plastificado que sirve de peana-mesa (junto a dos sillas) presentando al espectador un ejemplar de la publicación para su consulta en el espacio expositivo. Esta concentración en un sistema mobiliario plantea la escenificación de la lectura y de la recepción, posiciona en el espacio de la interpretación la discontinuidad configurativa del objeto de representación de modo copartícipe al 'lector', el libro-forma como *packaging* o estructura configurada universalmente por el diseño de la industria cultural, cuya experiencia general es singularizada en ese lugar donde el receptor pasa de la observación escénica a su intervención. Todo objeto referido se configura en base a un referente, en este caso el referente simbólico queda suspendido en la pared en su posición de imagen representacional, y es entregado al lector en un formato serial múltiple, comportado como icono-portada (y contenido, tanto configurativo en las imágenes de caseríos como ausente en su negatividad estética), toda singularidad es indicada en función de la pluralidad colectiva y el valor del objeto artístico original queda relegado a la experiencia singularizada (y a la vez común y cotidiana) del espectador. El referente artístico, la forma simbólica, es presentado a su vez en el espacio mediante una figura geométrica material, un volumen que bien pudiera representar a los bloques de piedra extraídos de la cantera local, actuando como dolmen en cuanto forma simbólica, monolito de la representación estética en negativo, pero que es neutralizado por la misma representación al insertarse ésta nuevamente como Logos (y logo) en su 'superficie', desactivando el carácter simbólico e histórico de esa forma para convertirla en otra portada, o página



de créditos destacados de un libro (Diseño: Gorka Eizaguirre / Editorial Revolver, Archiv für aktuelle Kunst Frankfurt) que aquí se hace pública –en la cara frontal del bloque situada como plano principal del objeto artístico ante el espectador en el espacio expositivo–, autor-firma, créditos, logo editorial, ISBN, que en este escenario de exposición, representacional, artificial –no natural–, neutralizan precisamente el propio acto de materialización, de desconfiguración de las discontinuidades configurativas del objeto lingüístico para presentarlo como forma prelingüística, manifestando de modo evidente y ostensible –por peso (figurado), tamaño, escala, corporeidad y protagonismo desde su neutralidad cromática y diseñática–; que en el espacio simbólico del arte es el codex lingüístico el que actúa equilibradamente (subjetividad en el espacio subjetivo), que todo intento de transmisión óptica en este escenario ontológico actuaría como una discontinuidad configurativa aún más manifiesta (la intensidad del corte de discontinuidad artística), que el objeto arte es lingüístico y editorial, que el producto y el significado no son solo imágenes sino materia, tal y como lo es el escenario contextual de la exposición. El Logos en el lugar de espacialización del logo, supeditando el contenido tanto simbólico como formal a la materialización directa y a la experiencia física y cósmica, singularizada y universal, de la Representación.

La extensión de la representación y la presencia de su imagen ‘textual’ y ‘literal’ en un soporte eminentemente artístico, producen en esta situación que presenta Eizaguirre las tres variantes del corte de la discontinuidad artística, aunque evidenciándolas de modo taxativamente figurado en lo físico:

1- El corte de las discontinuidades configurativas del libro y su discurso simbólico mediante su objetualización como volumen en un pallet-formal (el corte fenoménico de lo material en el mismo soporte de la representación, la discontinuidad artística referida y presentada –**por** el propio objeto figurativo). /

2- El corte –**en** el mismo objeto de representación, en este caso imprimiendo sobre el propio objeto artístico simbólico –el monolito– la acreditación en Logos, que actúa como signo material, realizando desde la propia figura caligráfica una variante óptica de la discontinuidad artística que no introduce un corte fenoménico natural sino un intervalo del fenómeno configurativo sobre la superficie visual de la representación estética, la letra material tridimensional que subordina desde la presencia física ‘ontológica’ al orden simbólico. /

3- El corte **-con** el objeto de representación, en esta situación el elemento 'fenoménico' (bloque de cemento armado sobre madera) que se instala junto al dispositivo de representación evidencia su forma (configurativa) y materialidad, su presencia física y cualidad de tacto, aunque fabricado artificialmente como referente de la representación simbólica. Aquí se invierte la percepción fenoménica del receptor devolviéndole al plano de superficie, que desde su aparente neutralidad es utilizado nuevamente como plano de configuración para reinsertar el Logos cual forma ontológica. El fenómeno que se indica al espectador está presente en la propia articulación del espacio expositivo y su entramado cultural configurativo, los fenómenos que se producen son artísticos, lingüísticos sobre lo óptico y prelingüístico, artificiales a la vez que naturales, pues se reclama una mayor atención al dispositivo contextual del arte que al clima o ambiente de sala. Es decir, la discontinuidad configurativa se activa como corte sobre la percepción de la discontinuidad artística. La representación corta a la fenomenología y a la fenoménica.

En otras exposiciones como *Sculpture* (Fundación Bilbao Arte, 2000), Eizaguirre instaló un dispensador de agua mineral junto a dos bancos de metal diseñados por él, donde se colocaban algunas cajas con los catálogos fotográficos publicados de su proyecto artístico. El espacio de lectura dispuesto al espectador, la configuración formal y la situación fenoménica y sensible se articulaban manifestando la materialidad del corte óptico en la aprehensión ontológico-simbólica. /

Los tres niveles, 1- desde la interpretación lectiva y aprehensiva, 2- el tacto y contacto físico, sensible y perceptivo, y 3- la situación de copresencia entre la realidad presubjetiva (fuerzas), la evidencia de la representación como realidad (formal, material y prelingüística), y la imbricación interactiva con los fenómenos de la física natural;

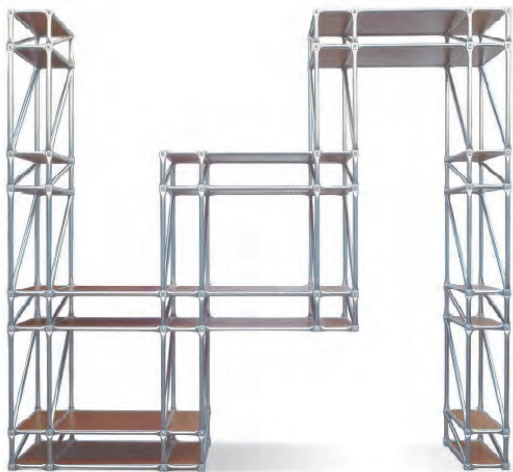
- 1- **Nivel simbólico:** lectura visual de imágenes e interpretación subjetivo-imaginaria del texto (negatividad estética). Ausencia.
- 2- **Nivel perceptivo:** Percepción sonora, contacto manual, captación sensible. Tacto.
- 3- **Nivel objeto-forma supralingüístico:** *Materialidad* (física) fónica del texto, materialidad gráfica, materialidad icónica. Presencia.

que trascienden desde la representación simbólica a la presentación de la representación como realidad (artificial) en sí misma, son conformados en esta situación construida de Eizaguirre. Lo que acontece (siendo más 'suceso' que 'acontecimiento') es que los límites entre lo material prelingüístico, el objeto artificial y el objeto de representación, fluyen y se desvanecen, siendo Logos, concepto y forma presentados simultáneamente en los tres grados de discontinuidad funcional y existencial de la representación:

Extensión / Co-Presentación / Co-Realidad.

El espacio simbólico de ausencia queda extendido en la representación concreta de las imágenes, cuya lectura e interpretación parte de los significantes (caseríos fotografiados de modo objetivo y

serializados) sin información añadida, dejando en suspensión (en vacío oteiziano) la gramática cultural y antropológica que escenifican. Los objetos de representación se copresentan, el libro como objeto material pre-dispositivo y la forma monolítica artificial como figura, lenguaje formal de la representación y al mismo tiempo volumen físico de contacto material; lo óptico, la imagen, el Logos, lo ontológico y lo simbólico. Finalmente, –la Representación– actúa e interviene omnipresencialmente, siendo tanto el escenario artístico como la situación, la lectura, el contacto, la interpretación literal, subjetiva y simbólica, la superficie material artificial y su sobreimpresión; los que transforman al espectador en receptor, convirtiendo su espacio de relación en lugar de intervención en el que se incluye como cuerpo-agente interactivo del relato formal y personaje de la trama cultural y simbólica. Su acción identificativa reconoce los signos culturales y activa los diferentes niveles de presencia e imagen, su posición contextual dentro del sistema del arte y del grupo social político, enuncia la comunicación estética y las discontinuidades configurativas de composición, emisión, lectura, distancia, diferimiento e interpretación (tanto estética como ideológica). Su asistencia a los planos específicos del signo y el Logos y a la superficie formal, visual y material, le presenta las coordenadas fenomenológicas y conceptuales como realidad artificial directa junto a su propia realidad experiencial, espacial, contextual y significativa. El receptor activa en su espacio presencial e inteligible la co-realidad de la Representación.



**work 1.02**

**Diseño de System 180 GmbH para work. Berlín**

**Montado ante el público en 3 fases por generalgallery s.l. Galería Catálogo General. Bilbao, 2002.**

Tomando como referente el objeto de producción escultórica que realicé en colaboración con la empresa de diseño de mobiliario y estructuras modulares alemana System 180 GmbH (Berlín), para una situación de construcción en directo (modificando el diseño original en tres formas diferentes montadas en tres fases temporales secuenciadas en la duración de la exposición) en la galería Catálogo General (Bilbao 2002);



Manuel Cirauqui diseñó el logotipo de la exposición **–La Forme Theorie**<sup>403</sup>, *Centre d'art le LAIT laboratoire artistique internationale du Tarn, Albi-Castres, France. 2008*– de la que fue comisario e ideólogo. Mi intervención en este espacio expositivo y crítico consistió en la traducción conceptual del título y aspiración de la exposición en un nuevo logo soporte, materializando la configuración del Logos –La Forma Teoría– en signo-ícono formal y físico, utilizando y cosificando las siglas iniciales del nombre unidas en un monograma lineal en una pieza escultórica de estilo modernista-minimalista, cuya dimensión presencial evidenciase tanto su carácter físico, en contraposición a su aparente enunciado teórico, como sus distintos comportamientos configurativos y posibilidades de interpretación simbólica. La discontinuidad configurativa de las tres letras-unciales L, F, T, –diseñadas de forma continua en un solo signo con el programa informático WORD, produciendo una nueva tipografía, realizada sin usar el texto, formando el signo con sus herramientas de dibujo software, delimitando la funcionalidad del dispositivo informático de composición lingüística (Word-logos) a la configuración formal e instrumental, una plantilla figurativa (virtual) para su posterior fabricación material en lo Real–, derivaba en el espacio en discontinuidad formal –objeto legible como texto en superficie y objeto escultórico visualizable perimetralmente–, así como en discontinuidad simbólica –escultura moderna en representación de la negatividad estética, ausencia del Sentido aplazado en la expresión de sus huecos y límites configurativos–, estructura fijada que emplaza al post-estructuralismo y la deconstrucción –*diferancia* entre el signo y su enunciado, iconotipo difiriendo–,

---

<sup>403</sup> **La Forme Théorie** - Exposition collective Centre d'art le LAIT laboratoire artistique internationale du Tarn, Albi-Castres, France. 2008 **Christophe Hanna Franck Leibovici Iñigo Cabo L'Ambassade Pierre Leguillon** Commissariat : **Manuel Cirauqui**.

L'art peut-il produire sa propre théorie sans faire appel à des discours ou des descriptions extérieurs ? Comment est-ce que les artistes assument la connaissance à l'intérieur de leurs démarches, ainsi que le discours critique qu'eux-mêmes sont amenés à produire vis-à-vis de l'art et du monde en général ? Comment est-ce que les critiques/commissaires sont capables, à leur tour, d'employer les langages et les technologies de l'art pour produire du discours ? Le projet *La Forme Théorie* prend en compte ces questions, que l'actualité de l'art contemporain (et du savoir sur celui-ci) rend de plus en plus urgentes, et tente d'y répondre en montrant divers modèles de travail transversal, à mi-chemin entre art visuel, commissariat d'expositions et écriture théorique. L'exposition *La Forme Théorie* comporte ainsi des dispositifs produits par des jeunes chercheurs de la scène artistique actuelle (artistes, écrivains, commissaires d'expositions) ayant fait le choix délibéré de s'établir dans le champ de travail où le discours théorique comporte une présentation expérimentale, et vice-versa. Leur pratique rend compte du développement d'une tradition intellectuelle sans nom, inaugurée par des chercheurs inclassables comme Aby Warburg, Walter Benjamin ou Marcel Duchamp, et qui rejoint notre présent par les chemins de l'art concret, du conceptualisme ou du post-structuralisme.





**LFT** -La Forme Théorie-. Black enameled Iron. 153,7 x 258,7 x 1 cm. 2008. Laboratoire Artistique Internationale du Tarn. Le LAIT, Albi – Castres. France. / **NDFRV** -New Design For Recording Videos. DV-video. 21 h. 41'. 2003 -2007 IC

y en su uso emblemático en cuanto signo contextual (en el escenario artístico) y situacional (en el sur de Francia) –forma estilística de la escuela escultórica vasca, plano geométrico en escala antropomórfica, iconografía simbólica del lauburu vasco y de la cruz gamada del nacionalsocialismo, identificando tanto la identidad personal autoral como la imposición del texto y el discurso en doctrina ideológica–. Este Objeto-literal, fue instalado como representación directa (presencia) junto a la proyección NDFRV – New Design For Recording Videos– (\*en la imagen superior se observa en *Still* una secuencia filmada en el seminario –Arte + Saber–, Arteleku 2003, con la participación de Art & Language –Georges Harrison / Joseph Kosuth–, José Luís Brea, Juan Martín Prada y Juan Luís Moraza).<sup>404</sup> La escala de proyección mural y la duración del vídeo, saturadas, la discontinuidad configurativa en el volumen de la información documentada durante cuatro años,

---

<sup>404</sup> **NDFRV** NEW DESIGN FOR RECORDING VIDEOS (2003 – 2007). Vídeo mural filmado durante 4 años. (21 h 41') de montaje directo en cámara (DV-video). Registro de mi relación en el contexto artístico: Artista (Participación en Biennale de Paris 2006. Situación construida en la Bienal Universitaria de Ecuador, Quito 2004 – Workshop 4 de Julio, Festival MEM, situaciones de proyecto artístico personal), Profesor de BB.AA (Universidad del País Vasco UPV-EHU), Comisario independiente (Gure Artea, Gobierno Vasco. Museo Artium, Kunstlerhaus Bethanien, KB Berlín. Bienal de Ecuador), Conferenciante (UPV. Festival MEM, Biennale de Paris, Universidades de Ecuador), Asistente a seminarios y

la fragmentariedad y cortes del tiempo de vida, experiencia y reflejo en el tiempo de la representación (tanto en el de grabación como en el de proyección, siendo inviable registrar personalmente durante 4 años sin cortes técnicos o descansos y siendo inconcentrable la duración completa del vídeo –21 h. 41’– en una sola jornada de proyección / planteamiento afín a la obra de Albert Serra con sus films – *Los tres cerditos*– de 101 horas de duración, realizado para la documenta de 2012 en Kassel, o –*La singularidad*–, fijación de más de 18 horas, expuesto en la última Biennale de Venezia, 2015, en una versión de 5 horas de emisión, del que dicen Albert Serra: «una ficción alrededor de la idea de la prevalencia cada vez mayor del factor tecnológico sobre el factor humano», a juicio del cineasta. A partir de aquí «la película habla de todo y habla de nada», y Chus Martínez, como comisaria del pabellón de Catalunya: “*singularidad es otro modo de decir transformación (...). La película no trata de nada y trata de todo. La singularidad es la palabra que se utiliza en estos momentos en ciencia para explicar que estamos viviendo una transformación de la cual ni nosotros mismos somos conscientes*”<sup>405</sup>), y la discontinuidad entre una duración extendida a lo largo del tiempo de programación de la exposición y el tiempo de atención episódica del espectador (la visualización completa del vídeo es proporcional a la observación realizada por el conjunto de visitantes durante el tiempo total de exhibición); copresentan la aparente literalidad informacional y la discontinuidad configurativa del proyecto documental en vídeo junto a la literalidad material del objeto estético (escala antropomórfica, metal forjado y cromado en negro, peso –120 Kg.–, presencia corporal). Ambos objetos de representación fueron expuestos con la luz natural del exterior presente en la sala, incidiendo de modo variable y natural en la percepción visual del vídeo y en los reflejos del objeto escultórico.

---

talleres (Arteleku, Arte + Saber: Juan Luís Moraza, José Luís Brea, Juan Martín Prada, Yves Michaud, Sarat Maharaj, Joseph Kosuth, Charles Harrison –Art & Language–, Gerard Wajcman. / Fundación Botín. Gabriel Orozco). Gestión cultural institucional (Gobierno Vasco, UPV). Exposiciones internacionales. Galerías de arte. Estudios de artista. Estudios de arquitectura. Espacios, objetos, elementos de Sentido y no-sentido, situaciones, personas, desplazamientos. Realidad y visión documentadas transferidas al tiempo de grabación.

El contexto ampliado de la producción del arte en la discontinuidad: medio, dispositivos, experiencia, memoria, selección, signo visual, montaje, tiempo.

La obra de Dan Graham –New Design for Showing Videos–, habitáculo – módulo de vidrio transparente para el visionado público de vídeos de J.L. Godard, construye el emplazamiento diseñático para una mirada real del cine – vídeo– (espacio, espectador, posición, objeto visual, situación, mirar, ver, ser visto). Una situación autónoma y una duplicidad.

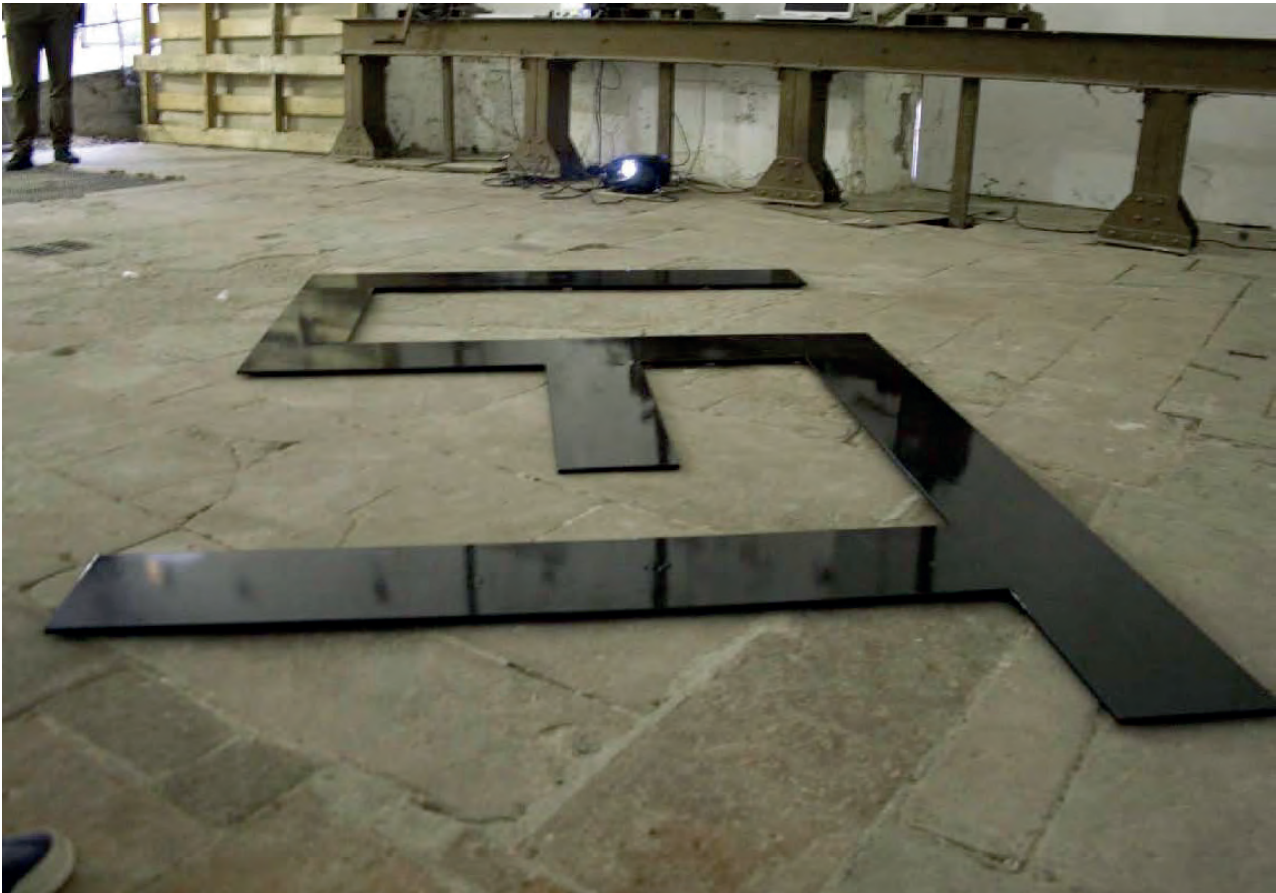
NDFRV se proyecta sobre muro en sala de exposición, abarcando la duración del vídeo el horario de jornada completa de apertura del espacio. Cada día de exhibición prosigue la proyección a partir de la secuencia detenida al cierre del espacio el día anterior. Cada espectador, en sus diferentes tiempos de atención, ve una escena diferente. La probabilidad de visión íntegra del vídeo es proporcional a la visualización realizada por el número completo de asistentes a la exposición a lo largo del tiempo total de exhibición.

La construcción unitaria de una representación múltiple (interpretación y significado individual incompletos / vida, función, secuencia, fragmentariedad), la visión exponencial de lo Real.

Exposiciones: Laboratoire Artistique Internationale du Tarn, Le LAIT. Albi-Castres, Francia (2008)| Galería Windsor Kulturgintza. Bilbao (2010).

<sup>405</sup> Martínez, Chus / Serra, Albert. Página Web del Institut Ramon Llull, Barcelona, Abril, 2015:

[http://www.llull.cat/espanyol/actualitat/notes\\_prensa\\_detall.cfm?id=32083&url=catalunya-vuelve-a-bienal-de-artes-visuales-de-venecia-con-proyecto-de-albert-serra-comisariado-por-chus-martinez.html](http://www.llull.cat/espanyol/actualitat/notes_prensa_detall.cfm?id=32083&url=catalunya-vuelve-a-bienal-de-artes-visuales-de-venecia-con-proyecto-de-albert-serra-comisariado-por-chus-martinez.html)



El sonido ambiente de una cascada de agua colindante al centro de arte se sumaba al audio de la proyección y a las voces de los espectadores.

La forma de las ideas y la forma teoría, 'hablan' de la formalización y experiencia del discurso estético y de la investigación artística. La forma teórica, materia lingüística, construcción y formulación del pensamiento *meta-físico*, *filo-sófico*, del informe o escenario ensayístico, son –como hemos examinado en esta investigación–, discontinuidad configurativa y discontinuidad existencial entre su configuración inteligible y su referencialidad incompleta (con-texto) a lo Real. Su negatividad estético – ontológica, su manifestación del Sentido aplazado y el diferimiento de lo literalmente informacional, corresponden a todo signo representacional o simbólico. Solo el pensamiento inconsciente, sinapsis de la actividad neuronal como fuerza presubjetiva, actúa en similitud con la dimensión de fuerzas y energías, fenómenos sensibles y naturales, en su grado de realidad y –Sin-sentido–. (La percepción – no la aprehensión intelectual– de las ideas se produce en la actividad vital del individuo, la consciencia y sensibilidad de nuestra actividad cerebral, una conexión química que produce energía y cambios de estado físicos y emocionales).

El objeto arte –forma abstracta o figurativa de las ideas, signo representacional, expresión formal, formalización simbólica, producción sensible, objeto ontológico, estructura teórico-conceptual, fenómeno estético–, para trascender su discontinuidad configurativa y además de expresarse poder *Ser* realidad co-activa en la transformación discontinua de lo Real, no representación del pensamiento o de su ausencia, no meramente añadido configurativo, acción simbólica, sino entidad agente en la situación productiva y existencial de la realidad; ha de atender otra posibilidad (*The Maybe*) en la

que el objeto teórico o la forma teoría intervengan en la investigación artística articulándose en movimiento precisamente de acuerdo a otras coordenadas Sin-sentido que los corten como producciones del Sentido y que instalen tanto la pulsión presubjetiva –fuera de las capacidades y demostrabilidad o autentificación ontológico-empírica– y la figuración de la subjetividad y expresión simbólica, junto a la naturaleza no justificativa del mundo.

En relación a esta posibilidad transformativa de la forma teoría, no autónoma o contextual sino inserida en coparticipación y en disposición equivalente (subjetiva y presubjetivamente) en y con lo Real, conviene puntualizar algunos aspectos de la reflexión que Manuel Cirauqui realizó con motivo de su proyecto crítico y curatorial en nuestra exposición *La Forme Theorie*:

“ A priori I would not oppose “discourse” and “work”, and specifically never in terms of “ideality vs. empiricism”. It is true that, in general, there is a contrast, which we could perceive under different angles: between a category that is somehow related to the oral domain (talking, thinking, chattering, discussing, etc.) and the linked category of the written; between discourse as a form of “spontaneous”, “temporal”, “immaterial” linguistic production, and the work as its opposite (fixed, measured in its parts and structure, self-conscious, etc.). You could also see this opposition as one between the abstract, theoretical elaboration of thought, and the concrete, “embodied” expression of it through, say, the “figures” of thinking. Concerning the apparent contrast between the abstract and the empirical, I can’t help remembering the artist Ian Wallace’s understanding of art as “philosophy embodied”, which I completely share. In this line of thought, there could be another possible reading of how in fact the opposition between “discourse” and “work” mirrors the duality of “theory” and “practice” –an opposition that has become specially problematic in the context of recent art production. Namely the use of curatorial practice in order to find solutions to the—structurally unsatisfying—promise of aesthetic discursivity. In preparing this conversation I re-read a project I curated last year where I involved a certain group of people consisting of artists, curators and contemporary poets. It was called “La Forme Théorie”, which in English would mean something like “The Theory Form”. During the course of the project I tested the hypothesis of whether we can use the exhibition space as a theoretical platform. Can it be an alternative to the book or to the classroom, in terms of not producing a linear form of knowledge nor an individualistic form of transmission? Rather, how can we exist in a philosophical environment, and which forms of dialogue can proliferate from this? The question of how the curatorial realm can take these issues into account implies, as I said, a deep institutional transformation. The key attempt of this project was to use the traditionally contemplative museum context as a surface for epistemological experimentation. It ultimately failed, since we could not help to deliver, despite all, a form of still, authoritarian discourse—a form of frozen thought. The audience did maybe witness a set of transformations in the production of contemporary art theory, but it was not directly transformed itself by them. To a certain extent it therefore was a success to make the project, but only a success in theory.”<sup>406</sup>

---

<sup>406</sup> Cirauqui, Manuel. *On the Vanishing Point of Intellectual Activity*. A Conversation between Manuel Cirauqui and Daniel Kurjaković. Entrevista, Berlin 2009, Publicada en el Blog: Burger Collection Quadrilogy. [http://www.quadrilogy.org/old-site/en/theory\\_individual?page=4](http://www.quadrilogy.org/old-site/en/theory_individual?page=4)

La generación de un ambiente teórico tomando forma activa en una plataforma que re-examine las condiciones de producción estética, recepción y contexto (como se señalaba en los objetivos definitorios del ciclo de conferencias –La forma de las ideas–), tiene que ver efectivamente con la transformación de las estructuras institucionales, pero incluyendo en esa consideración a la propia institución arte-pensamiento.

Uno de los objetivos de la exposición experimental *La Forme Theorie*:

–ante el que mostré y presenté mi crítica material, situando el dispositivo visual como aparato extendido del documento y formulismo tangible solo en base a otras condiciones fenoménicas del propio sistema dispositivo y su construcción tecnológica y formal: la configuración, la secuencialidad, la edición, el montaje, los medios de reproducción, la instalación, el formato, la escala y proporción (refiriendo la visión cinematográfica y la inmersión sumisa del espectador en una pantalla dominante, una escala paisajística que evidenciara el escenario configurativo o jardín, código visual que empodera el lenguaje dándole forma sobre el resto de las formas), junto a la forma autoritaria del objeto físico representacional, que determina que la realidad fáctica de un objeto estético y sus cargas simbólicas conforman (hacen) en la realidad un espacio de ausencia promulgado en lo inteligible e impuesto como forma discursiva y conformación simbólica innegable a un supuesto receptor–;

consistía en la posibilidad de coactivar al espectador como agente en la transformación intersubjetiva, cuando el discurso contextual y su configuración simbólica se construyen en el espacio de experiencia, en la que el pensamiento y actuación significativa del visitante trascendiera la observación y la ordenación jerárquica de autor-poder / receptor-aceptación, para lograr una manifestación coparticipativa y una construcción que superase el ámbito de la plataforma advirtiendo y presenciando –como comunidad de interés artístico, cultural e ideológico– las posibilidades de ejercicio real a través de la transformación de la discontinuidad configurativa de la teoría en forma experimental y experiencial y de lo subjetivo en instancia no objetiva pero sí presubjetiva y objetual. Mi *objeción-objeto* / dispositivo, tomo forma a partir de la configuración del proyecto expositivo como imagen legible y acatable de un grado de experimentalidad y experiencia proyectadas al ‘espectador’. Su (pre)consideración como lector sobre un discurso preestablecido que trata de formular el espacio de ausencia simbólica y aplazamiento del Sentido en un nivel de experiencia fenomenológica sobre la epistemología (experimentalidad teórica y ambiente configurativo práctico) que lo sitúa y condiciona como receptor pasivo, observador del movimiento de los signos en una estructura formal y contextual donde se materializan a través de la representación: sea en forma de voz conferencial, proyección documental, intervención conceptual o estética, o narración impresa de códigos artísticos en el espacio como soporte y formato de archivo.

La extensión del repertorio de elementos documentales no produce únicamente sus discontinuidades configurativas en función de la interpretación y posterior reacción crítica –e idealmente transformativa– del observador. Dichas discontinuidades se configuran precisamente en la frontera de acceso a un conocimiento, que siendo instruido desde la distancia interpretativa y desde la *diferancia* entre el sentido del signo manejado por el emisor y el diferido del acercamiento del

receptor, dictan exactamente, en el escenario articulado como plataforma intersubjetiva, la presencia taxativa de los objetos de la representación como constructo, sin activar su realidad a la experiencia presubjetiva del visitante y sin relacionarla como fuerzas suprasubjetivas con el continuo-discontinuo espacio-tiempo-energías; es decir, sin nivelar o neutralizar el distanciamiento y espaciamiento teóricos con la participación real del visitante o usuario, no ya como receptor sino en cuanto agente, para que perciba y actúe perceptivamente no desde la discontinuidad cultural sino evidenciándose los diferentes niveles de discontinuidad configurativa (construcción, articulación, estrategias, interpretaciones, espacios simbólicos), activando tanto los cortes inherentes en las distintas aproximaciones al Sentido como la operatividad indecible de la discontinuidad artística que precisamente –el receptor como agente– puede contribuir a generar como perceptor del fenómeno formal de la representación junto a los fenómenos naturales que él –como público, individuo ajeno a los principios del objeto arte– *representa realmente*, pues ‘trae’ la realidad consigo antes de ser conectada a otras formulaciones representativas. Él-Ella, acuden en espera de observar al objeto artístico, la técnica de autores y sus ideas, deseando llegar a un espacio de experiencia estética sublimadora y de *reconocimiento*, su deseo de placer interior sería el de poder acceder desde sí –y coparticipar– al hito del discurso estético, comunicarse claramente con el objeto de representación y su paisaje intelectual, o lo que es decir, reconocerse y significarse no únicamente como espectador sino como agente, individuo que se ve reconocido en el panorama contemporáneo de generación de significados (de ahí el éxito de las mayores redes sociales, que tras la *interface* igualan las categorías sociales y extienden un contenido cultural ‘*junto*’ a otros.., donde el nivel de acceso no queda evidenciado).

Más allá de la formación cultural, simbólica e intelectual (y de la clasificación que establecen los sistemas educativos), de a quien se le exponen las ideas y de las discontinuidades configurativas con que se articulen y formalicen para trazar la problemática de la discontinuidad arte-pensamiento-realidad, es necesario tomar en cuenta todos los planos de relación en que el objeto arte se mueve constituyendo su proyecto artístico en la vida para representarse y reconocerse así mismo con ella.

–El proyecto NDFRV pretendía reproducir toda la información de la experiencia en el contexto artístico de forma literal, representando en su tamaño y peso de archivo la complejidad arbórea y rizomática de los diferentes ámbitos y tipos de formulación en que el pensamiento y la producción estética contemporánea se producen, y así mismo proyectar la similitud entre la vida informacional y la dimensión de las discontinuidades configurativas que la construyen, con la duración y escalas de la vida física.

–El objeto escultórico LFT presentaba los niveles de información: icónica, discursiva, cultural, simbólica y formal (técnica y performativa); en un mismo plano-superficie de modo evidencial. Ambas formas (pro) literales procuraban no acotar sino explicitar todo lo simbólico oculto, mostrándolo, presentar toda la información examinable evitando que el mismo objeto de representación produjera la interpretación subjetiva desde la discontinuidad configurativa o la ausencia simbólica, manifestándolos formalmente cual –significantes.

En cualquier caso, esa intencionalidad quedaría siempre limitada en su condición de discurso estético al espectador, por ello era necesario co-presentar la proyección informativa-contextual (Nuevo Diseño Para Registrar Vídeos) y el objeto iconográfico –*monograma lineal*– (La Forma Teoría), con la influencia de los fenómenos naturales en el espacio escénico y denotar a su vez el modelo programático de los formatos de exhibición en cuanto a su extensión temporal y articulación por jornadas de horario laboral (línea temporal predeterminada cuya discontinuidad condiciona el curso natural de una acción performativa, representándose como evento).

Del mismo modo que esta investigación (en cuanto formato teórico, texto, representación) pretende presentar todos los campos de análisis en que la discontinuidad configurativa se articula (Naturaleza, Representación, Tecnología / Historia del Arte, Filosofía, Estética, Proyecto Artístico Contemporáneo) –siendo evidente que como objeto teórico no puede reproducir el *Todo* y que así mismo estará condicionado por la discontinuidad configurativa de su estructura y de su narración, y dispuesto a la interpretación del receptor y sus aportaciones–; para co-presentar la discontinuidad artística es necesario a su vez (como se indica en el anterior PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO BASE –De la discontinuidad configurativa del objeto de Sentido a la discontinuidad artística por lo Sin-sentido–) articular esta investigación con otro formato experimental en el que lo óntico realice por sí mismo el corte en el objeto de producción de Sentido y su discontinuidad configurativa.

La mesa redonda programada en la jornada inaugural de *La Forme Theorie*, para la presentación de los autores participantes y comisario, definiendo ante el público nuestras estrategias de articulación del discurso estético en dispositivos formales como plataforma coparticipativa, fue registrada en formato audio para su posterior reactivación como escultura sonora en el espacio a través del sistema *Crossover*. El rechazo del público a una manifestación encriptada en la que no eran considerados como agentes y mediadores, sino como observadores (por mi parte antepuse la posibilidad de experiencia in-situacional del público con las obras y sus condiciones de planteamiento presubjetivo o prelingüístico en *Le LAIT*, al seguimiento de una información teórica no planteada por las obras mismas durante el tiempo de su exposición), generó una secuencia dialéctica con cortes y contradicciones entre el comisario y algunos artistas con la “audiencia” –público, equipo técnico y organigrama del centro–. Este episodio sonoro fue proyectado tres meses después a través de los altavoces ultrasónicos en la Galería Anne + de París en la exposición colectiva *A Listening Room* (donde participamos de nuevo algunos artistas y el comisario de *La Forme Theorie*), como objeto de representación deconstruido mediante su fragmentación por software en unidades fonemáticas y reproducido en el interior del cuerpo de los espectadores-receptores al situarse en el centro del espacio expositivo, punto de cruce de las frecuencias ultrasónicas que en su fricción con el aire, configuración simultánea y resonancia perceptiva en el organismo humano, materializaban aquellas pistas de audio originales en un cuerpo fenoménico cuya percepción física y sensible reconstruía inteligiblemente el significado. (Como hemos citado anteriormente, los efectos de esta instalación sonora fueron así mismo registrados y editados en la Cara A del *Crossover White Album*, dispuestos

en formato analógico en serie, de reproducción pública o individual).

El corte –que equilibra los tres niveles de la representación, copresencia y co-realización: *Nivel simbólico - Nivel perceptivo - Nivel objeto-forma* supralingüístico– en la extensión de la forma teórica / lingüística al espectador; consiste en la disposición de los elementos informacionales y simbólicos, –incluyendo los cortes inherentes a su producción de Sentido–, y su copresentación como forma-dispositivo junto a los intervalos que lo Sin-sentido –de los fenómenos espaciales, temporales, naturales y las fuerzas presubjetivas de los asistentes– realice, suspendiendo la preeminencia de la representación, su anteposición a lo Real cuando la representación, en un formato u otro, se introduce en un espacio dado y su propio intervalo de ausencia simbólica condiciona performativamente sentir ese lugar como realidad objetiva. –Efectivamente la representación produce (en efecto) –su– realidad, como alude la anterior cita de George Baker en este capítulo sobre el trabajo de Pierre Huyghe: *You don't "capture" the real in an image* (o documentación); *you are interested in using representation to effect the real.*–

Incluso cuando es de manera *nominalista* (readymedial, –signo-forma–‘LFT’ , lenguaje material, imagen concreta, archivo o documento) percibirse siempre viendo la representación nos inclina a una existencia espectadora. El mundo representación requiere un corte en el que la realidad no programada (ni empíricamente ni categorial en cuanto a significados, subjetividad u ordenes de relevancia cultural y capacidades) permita atisbar el desenvolvimiento del Sentido no solo simbólicamente (ni autónoma, ni soberana, ni emancipatoriamente...), como pantalla-dispositivo o como narración sedimentada, sino en un espacio copresencial donde la co-realidad de la representación y de lo fenoménico posibiliten la extensión del repertorio de lo informacional, lo sensible y la realidad, para un encuentro entre los mecanismos o aparatos culturales (instituciones / interfaces / lentes) y la construcción de subjetividad, con las formaciones prelingüísticas y las fuerzas presubjetivas. No definiendo la evasión del Sentido por lo simbólico, sino presentándolo –libre– en tacto con lo desconocido e inconcluso (Proformal), siempre rearticulable en la discontinuidad de su forma –y (o no) significado– no sólo configurativa, sino discontinuidad en sí, regeneración real de la forma y su Sentido, ya que, al no estar sujetos a un significado estático o a una función determinada o simbólica, la propia formación de su extensión deja de representar o de reproducir al proyecto, sobresale de su condición de objeto estético referencial, para manifestarse como –*Open Work*–, trabajo abierto de la investigación artística en el que su ‘*parada*’ en un forma directa o indirecta es un intervalo que puede reactivarse de otro modo en otro tiempo y en otro espacio.

Se trata de hacer consciente al espectador de su propia agencia –en esta discontinuidad del proyecto como movimiento con intervalos formales– mediante la que con su fuerza presubjetiva, entra en relación y contacto con las entidades lingüísticas y prelingüísticas, generando una posibilidad de transformación del documento histórico y la intersubjetividad, en el tiempo abierto de la realidad que él como agente coproduce y performa –al mismo nivel que la representación–.





Ibon Aranberri '(Ir. T. nº 513) zuloa. Repertorio ampliado (Extended Repertory), Tinta impresa sobre papel, fotografía cromogénica, vitrina de madera y vidrio, vídeo monocanal, color, sonido 8 min y otros materiales. Medidas variables. 2003-2007. Colección MACBA

### 9.1.C. LA EXTENSIÓN DOCUMENTAL.

/ Organigrama de proyecto artístico y praxis. / PROFORMA

La diferencia entre un proyecto artístico efímero –de situación específica–, y su progreso alternativo como *Open Work* en situaciones variables (incluyendo las no realizables), es observada por Ibon Aranberri atendiendo en cada acto parcial de exhibición, planteamiento o formulación donde se extienda el proyecto, los métodos museológicos y las estrategias de objetualización artística (ensimismamiento / fetichización), instrumentalización estética e ideológica y el uso o transcripción cultural que pudieran programarse y asociarse exteriormente a su lectura, derivando el principio no-funcionalista del proyecto a una interpretación concreta, dialéctica y utilitaria.

Siguiendo el análisis de *(Ir. T. nº 513) zuloa*. (obra examinada en el anterior CAPITULO 8. EL CORTE Y LA DISCONTINUIDAD ENTRE NATURALEZA Y SENTIDO. Apartado 8.3 Ibon Aranberri. El movimiento del objeto arte al proyecto artístico natural.

La inversión de la discontinuidad simbólica.), aquí el *Repertorio ampliado*, *(Ir. T. nº 513) zuloa*. *Extended Repertory*, y la situación expositiva configurada por Aranberri en –*Organigrama*–, (Fundació Tàpies, Barcelona, 2011) como dos de sus principales casos de disposición abierta de la extensión de lo documental, y de los objetos artísticos organizados como elementos constitutivos en la estructura de movimientos de su proyecto artístico; podemos presenciar dos modelos que activan estrategias técnicas y de posicionamiento de la discontinuidad artística – corte de los distintos movimientos



Ibon Aranberri. *Organigrama*, Fundació Tàpies, Barcelona, 2011.

en diferentes espacios, tiempos y relación copresencial de hechos y fenómenos– frente a las discontinuidades configurativas del archivo, en un caso –metodológico (la taxonomía e indexación del archivo documental, el registro) y en otro caso –procesual (la articulación espacial e historiográfica, estético-arquitectónica retrospectiva), ambos casos vinculados a la capitaridad –indefinida e incodificable– del proyecto artístico y los modos de su representación lingüística y formal.

En (*Ir. T. n° 513*) *zuloa. Extended Repertory*<sup>407</sup>, Aranberri retoma el gesto de “*tachar*” la información y neutralizar el archivo cultural, que en la cueva de (*Ir. T. n° 513*) *zuloa* se concentró en una superficie opaca, aplanando y limitando en no-topología el espacio estético negativo –lo simbólico– (y el campo expandido del arte), como forma que alterase el imaginario colectivo (estético, arqueológico, patrimonial, político, sociológico), suspendiéndola como signo al hacerla forma real, prelingüística y permeable (a través de su corte-orificio) a la naturaleza, del mismo modo que aquellos imaginarios no afectan –en su ‘*inteligibilidad*’–, al curso biológico del hábitat físico y sus especies.

Este gesto formal post-informativo asume *prospectivamente*, en un nuevo capítulo temporal, las condiciones de la Institución Arte y los protocolos y códigos mnemotécnicos de la colección del objeto artístico, que configuran una ontología estructural del arte como organismo límite, objeto-(término)-significado.

Aranberri despliega los contenidos de su investigación artística: analizados, proyectados y experimentados en diferentes etapas de su trabajo de campo (investigación preliminar, precedentes

---

<sup>407</sup> “ Esta obra de land art no fue realizada con la finalidad localista de preservar el paisaje, sino para recodificarlo y crear nuevos significados colectivos. A partir de dicha intervención, y durante cinco años, el artista ha ido reuniendo la documentación científica, histórica, arqueológica y fotográfica de esta cueva en una obra (*Ir. T. n.º513*) *zuloa. Extended Repertory*, que presenta como una instalación heterogénea. El vídeo de la acción se ha proyectado en varios ciclos de land art, la obra entera incluye también dibujos, mapas y fotografías.” <http://www.macba.cat/es/ir-t-n-513-zuloa-extended-repertory-4057>

históricos, sondeos, muestreos, datación, documentación oficial, publicaciones, información técnica, ficheros, datos científicos, documentación elaborada *ad hoc*: notas, esquemas, localizaciones, planos, mapas, dibujos, maquetas, fotografías, vídeo, etc.), tanto relativos a la fase de producción de su proyecto como a su fase de postproducción [en la exposición de su proyecto general –*Organigrama*– incluye muestras de restos arqueológicos del entorno geológico que rodea a la cueva (*lr. T. n° 513*) *zuloa*]; proponiendo un dispositivo de registro estético basado en la acumulación de información sedimentada y materiales, similar al sondeo por capas estratiformes en el estudio científico arqueológico.<sup>408</sup> El principio fundacional del museo como biblioteca o enciclopedia de conocimientos que, en su catalogación, configura las directrices cartográficas de lectura con su consiguiente reconocimiento de la clasificación normativa, indexando y acotando la información del modo en que su definición ontológica prescriba a las interpretaciones subjetivas diferenciales. La institución del conocimiento edificado y monumentalizado, símbolo del saber estructurado uniformemente, la Historia como construcción empírica con servicio funcional.

En contraposición al archivo como instrumento orgánico (rememorando el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, o el aspecto ficcional del trabajo de The Atlas Group, en el que el filósofo y ensayista de arte Peter Osborne –como veremos en el Apartado 9.1.E–, analiza: “*the fictionalization of artistic authority or what, adapting Foucault, we may call ‘the artist-function’, and the fictionalization of the documentary form, in particular, the archive. Such fictionalization corresponds to and renders visible the fictitiousness of the contemporary itself.*”), Aranberri establece el ‘Atlas’ de (*lr. T. n.º513*) *zuloa*. *Extended Repetory* en un formato de archivo abierto que denomina *documental tridimensional*: La tridimensionalidad de los elementos documentales maquetados de forma específica para un espacio, pero a su vez incluyendo la posición (arquitectural – monumental / estructural – sociológica: Funcionalistas) que tanto la institución artística como el espectador (cultural) construyen prefigurando ese espacio y sus limitaciones o coordenadas, –cómo y quién segmenta la información y el círculo de su validación, cuáles son los factores y datos (empíricos) de análisis y cuáles los que quedan marcados simbólicamente–.

Aquí se produce el repertorio extendido y abierto en tanto no es una correspondencia estrictamente referencial, en su sentido literal, al proyecto, o definitoria de él, sino otra forma proyectiva en sí misma, un capítulo temporal en su trabajo de investigación artística en el que el documento conduce a un planteamiento autónomo, un sistema de organización y gestión del proyecto artístico en sí, sin determinar o referir (exclusivamente a modo de datos concluyentes) la función de sus partes – incluyendo la funcionalidad o referencialidad de este apartado o episodio formal–. (Retomando las

---

<sup>408</sup> Esta distribución taxonómica por períodos históricos y acontecimientos, y la re-organización contextual entre signos, ontologías, propiedades semánticas de la información y características semióticas de las formas y su visualización, la analizaremos nuevamente en relación a la disposición *arqueológica* en la exposición de Jean-Luc Godard en el centro Pompidou –“*Collage (s) de Francia. Arqueología del Cine*– y en la obra *Collages en France* de Alex Pau, en el siguiente apartado 9.3. REPRESENTACIÓN Y CO-REALIDAD.

palabras de Chus Martínez: “la Posibilidad de un sistema no-deliberativo en el orden de los sistemas de deliberación”). La función y no-función del proyecto y su realización o mero planteamiento, como posibilidad proyectual en sí misma, independiente a la acción factorial, la investigación artística como realidad *per se*, y la pulsión presubjetiva en la que la intención no es configurada por la capacidad o la causalidad. Si la documentación procesual trata sobre una posibilidad prelingüística del trabajo artístico, su metodología como archivo no ha de adquirir y asumir necesariamente unas condiciones prefijadas de construcción de objetividad y/o subjetividad. La relación intersubjetiva se produce en este caso a partir de una lectura presubjetiva e investigación experimental sin marco de referencia indexativa, de los documentos e información, aceptando tanto su causalidad como su casualidad, y comenzando a ver los datos y los objetos como material de estudio no acabado ni concluyente (e incluso ruptural no-sentido), sino como otro instanciamiento en la cadena de actos de un proyecto que precisamente quieren presentar esa tridimensionalidad específica como *proforma*, como planteamiento formal, pero no formativo. Todos los aspectos técnicos, políticos, institucionales, sociológicos, informacionales..., son presentados como dispositivo sin la funcionalidad limitada del documento o la narrativa, sin el reflejo inmediato a un proyecto que no queda sostenido en la referencialidad. El trabajo (la investigación artística y su experiencia estética experimental) no tiene forma, sino PROFORMA, es una organización de la estrategia de hacer proyecto artístico, en la que se yuxtaponen tiempos y modos..., intencionalidades, causalidades y casualidades (encuentros). Siguiendo las palabras de Ibon Aranberri en la página Web del MACBA

<http://www.macba.cat/es/rwm-fons-ibon-aranberri>: “Al trasladarlo a información –con toda su densidad–, y trabajarlo desde parámetros prelingüísticos, el Atlas se construye en la propia forma de organización”. En contra de la idea convencional de libro o de publicación con principio y final se plantea una organización más abierta, un documento tridimensional que supusiera maquetar el espacio (como forma de superficie), no es un texto explícito sino una idea ontológica del arte, sobre su propio límite. La obra en la colección no se estatiza, no queda cerrada sino aquí mostrada como planteamiento abierto. Esta primera presentación dentro de la colección puede avanzar en otras formulaciones... en otras direcciones”.

“ There is a relationship between the conceptual "degree zero" of the essay -about-its-own-status-as-an-art-object-as-an-art-object and the juggernaut of total artistic liberty. (...) For Dan Graham, as for the others, there was never any question of being a writer. What artist wrote was not literature, not even art criticism; somehow it was art, or at least it had an internal and maybe a historically new relation to art. Graham and his follow conceptual artists understood that a text could be an art object only under certain very specific conditions, conditions he helped to define with early pieces like *Schema (March 1966)*. The first condition was that the text refer exclusively to its own status as both text

and as proposal for an art object.”<sup>409</sup>

“ Art documentation thus signals the attempt to use artistic media within art spaces to make direct reference to life itself, in other words: to a form of pure activity or pure praxis, as it were; indeed, a reference to life in the art project, yet without wishing to directly represent it. Here, art is transformed into a way of life, whereby the work of art is turned into non-art, to mere documentation of this of life. Or, put in different terms, art is now becoming biopolitical because it has begun to produce and document life itself as pure activity by artistic means.”<sup>410</sup>

## **El proyecto como PROFORMA / Organigrama estético y praxis de proyecto artístico /**

El ejercicio aspira al sometimiento de la arquitectura preexistente por medio del desenmascaramiento de su condición corporal (objetual-abyecta) en oposición a su vocación contextual. Los signos así creados deberán funcionar de la misma manera que los perros señalan con su orina las aristas de las discontinuidades topográficas del terreno.

Sergio Prego

–“Entelequia” es un término que designa dos cuestiones contradictorias entre sí: a) Cosa real que lleva en sí el principio de su acción y que tiende por sí misma a su fin propio. Cierta estado o tipo de existencia en el que una cosa está trabajando activamente en sí misma. b) Una mera abstracción sin fundamento. Cosa irreal, que no puede existir en la realidad. Resulta extraño pensar que un mismo nombre pueda designar algo y su contrario. Para una conciencia racionalmente estructurada a partir de exclusiones, se trata de una anomalía que se soporta sólo categorizándola en figuras como la paradoja. (...)

“¿Qué hacer cuando a uno le piden una declaración sobre lo que hace? Al sucumbir a tal petición es frecuente acabar dando una serie de explicaciones que muchas veces provocan en el artista una sensación tanto de incompetencia respecto a sus capacidades lingüísticas, como de menoscabo de las capacidades que se le suponen a la obra misma. Por lo general, tales verbalizaciones promueven además un tipo de espectador pasivo que se contenta con una explicación que acaba confundiendo con la propia obra y sitúan incluso la experiencia artística de la obra fuera de su ámbito natural y su juicio como una mera comprobación entre intenciones y resultados.

Sabemos que existe un plano de la expresión y un plano del contenido. Uno es individual y el otro necesariamente social; el primero entra dentro del control del individuo mientras que el segundo se crea en la relación. Por todo ello es difícil que se produzca una correspondencia perfecta entre ambos, siempre

---

<sup>409</sup> Wall, Jeff. Introduction: Partially Reflective Mirror Writing. / Two Way Mirror Power. Dan Graham. The MIT Press Cambridge, Massachusetts (USA). London, England. 1999. P. 10-13.

<sup>410</sup> Groys, Boris. THE LONELINESS OF THE PROJECT. Issue II. Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Belgium / New York Magazine of Contemporary Art and Theory. 2009. P.5

existirá algo que se nos escapa, algo que se ha creado ahí y con lo que no contábamos.

Cuando se solicita una explicación sobre un trabajo, ello se puede abordar quizás simplemente enumerando los elementos que entran en su consideración, el tipo de relación al que están sometidos y una ligera prospectiva sobre cómo pueden llegar a transformarse. No obstante, habrá que intentar evitar que se tome todo ello como una intención con la que debe de corresponder un resultado.”<sup>411</sup>

El concepto de PROFORMA<sup>412</sup>, designa a la praxis proyectual como planteamiento no resultadista, en el sentido de realización de una obra o forma artística concreta, que defina desde la particularidad conformativa de una única expresión y a través de sus contenidos lo que quede suspendido en su preliminar ausencia simbólica como esencia. La proforma plantea la inespecificidad no en base a esa sola ausencia sino en el carácter presubjetivo del propio trabajo artístico y su liberación como práctica de objetivos tanto formales como significadores. El proyecto artístico contemporáneo, como investigación y experiencia estética, gira el carácter documental y representacional del objeto como archivo fáctico y simbólico, advirtiéndole que en el *–principio de su acción consigna su fin propio–*, que en su proceso y desenvolvimiento discontinuo manifiesta su realidad en base a los *–distintos estados y tipos de existencia en que trabaja activamente en (desde) sí misma–*. El fundamento de esta abstracción es efectivamente la paradoja, pero de la misma entelequia o de un proceso aparentemente tautológico (configurados como ontología del arte y límite lógico), pues la proforma del proyecto artístico trabaja y se desarrolla en los ámbitos de realidad *–asumiendo sus cortes naturales de significado como realidad óptica–*, y observando que toda función es discontinua en cuanto existencia en sí misma, histórica y configurativa, y que en esa relación con lo Real se da un contacto prelógico que confirma la realidad de esta acción y sus grados de conexión. No es auto-justificativa (ni operativa ni funcionalmente, ni tampoco en relación a su cierta soberanía crítica), sencillamente el proyecto como proforma actúa de acuerdo a la realidad, temporal, óptica y finita-regenerativa, tratando de exponer lo sensible y la construcción intercambiable de subjetividad a un orden (o sistema natural) no precondicionado, cuya realidad se intuye más fuerte y extendida que el pensamiento

---

<sup>411</sup> Badiola, Txomin. Primer Proforma. Publicado en la página Web del MUSAC:<http://primerproforma2010.org/>

<sup>412</sup> “Un planteamiento que utiliza sistemáticamente como herramienta la “mala interpretación”, el abuso de los “textos” bien sean estos producidos desde la literatura, el arte plástico, la política o los media. En sus trabajos de estos últimos años *–como quedó patente en el conjunto de ejercicios propuestos dentro del proyecto Primer Proforma 2010–* ha prestado una especial atención a la relación entre el lenguaje ins/escrito y el hablado como lugar en el que más evidente resulta la falacia que une inextricablemente la eficacia de la comunicación con el significado. En estas obras se trataría precisamente de suspender esa ligazón, como él mismo indica: “Se trataría de que el sentido aparezca como algo que apela no tanto a nuestra consciencia como a la pluralidad que nos constituye; como algo que surgiera a base de violentar las cadenas significantes que lo cierran alrededor de un significado que normalmente responde a uno o varios órdenes de la representación, es decir, de sujeción a la Ley”

Martínez de Albéniz, Iñaki - Badiola, Txomin. Texto introductorio publicado en la Web de la Galería Moises Pérez de Albéniz con motivo de la exposición de Txomin Badiola CAPITALISMO ANAL CAPITALISM. 2014  
<http://www.galeriampa.com/?p=2683&lang=es>

concreto. Es en sí (a sí y para ello) como el proyecto artístico hace un retrato (y autorretrato) en la realidad de lo Real, como el proyecto la representa auto-representándose.

Lo proforma del proyecto artístico tiene a su vez dos características (que siempre se reunirán en su esencial articulación paradójica): Por un lado –como en el archivo o repertorio extendido de Aranberri– representa a la obra total o ‘*Gesamtkunstwerk*’<sup>413</sup>,

en el sentido en el que cada una de sus presentaciones extienden literalmente la densidad de sus elementos no para referir documentalmente su información, sino para plantear y proyectar la dimensión de tiempo y forma extendida que corresponde a su proyecto, su praxis total en la vida como proforma, y la discontinuidad de cada signo en ese instanciamiento puntual. Por lo tanto, por otro lado, esa totalidad se produce realmente en discontinuidad, una fragmentariedad que reproduce el corte de la discontinuidad configurativa de cada documento o asignación temporal y así mismo representa (y presenta) a los cortes reales con que la temporalidad fragmentaria del proyecto se da en la vida:

*“ Pero además, esta fragmentariedad (“relato truncado” lo han designado), que tendría en la “modernidad interrumpida” su mejor bastión, no es algo simplemente delineado o la renta de una presciencia, sino que es más bien la consecuencia de un impulso subjetivizador transfigurado en una aspiración a una totalidad que continuamente se difiere porque se sabe inalcanzable; el ser en la utopía. El inacabamiento, la elusividad, el distanciamiento, el rechazo de la plasticidad no serían sino indicios materiales de la constitución de una estética, una forma, que se vuelve sobre sí misma (...).”*<sup>414</sup> –Una proforma.

---

<sup>413</sup> Este nuevo objetivo puede ser descrito como un documental (...), deconstruido y reconstruido de nuevo bajo un nuevo cosmos. En su fase actual de pre-configuración, una amalgama de referencias cruzadas – bajo la influencia concéntrica de la espiral y la alegórica del mapa – nos muestra su metodología prospectiva, donde decisiones casuales pueden conformar núcleos interpretativos en sí mismos, pero donde cada uno de los elementos añadidos interactúa en el marco de un horizonte final. Esta aspiración en Aranberri no es un síntoma de nostalgia hacia una totalidad perdida, sino que es explícitamente ‘totalitario’, en lo que respecta a la reactivación de estimulaciones estéticas, personales y biográficas unidas a mecanismos de lo social, todas ellas lanzadas al unísono sobre un tablero de juego. Los términos polémicos de ‘totalidad’ y ‘totalitario’ deben ser matizados. Por un lado, poseen un carácter meramente estructural, de organicidad sistémica y programática. Por el otro, se trata de abrazar los elementos desperdigados de una estética que alude a un modernismo temprano en cuanto a su amplitud de miras, y donde el concepto de *Gesamtkunstwerk* – u obra de arte total – es sólo una de sus figuras.”

Agirre, Peio. –Ibon Aranberri. Huellas–, Texto publicado en el nº14 de *Afterall Journal*, 2006  
co-editora.Universidad Internacional de Andalucía, programa UNIA arteypensamiento.  
[http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall\\_14\\_peioagui.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_14_peioagui.pdf)

<sup>414</sup> “ En sus procedimientos se da una bifurcación: por un lado intervenciones escultóricas, objetos más o menos autónomos que negocian su condición *site-specific* y que parten de la absorción de “iconos” culturales. Por otro, proyectos más evolutivos que van mutando en el tiempo en sucesivas presentaciones y que tiene en la investigación y el documental tridimensional su método. La forma es tanto origen como resultado, producto de planificación e improvisación. ¿Cómo es posible sintetizar metodologías contradictorias que parecen anularse? El pensamiento abstracto, la abstracción, no se opone al plan, sino que es parte de él.(...) En Aranberri, romper la dinámica de la linealidad, interrumpir, significa manipular, distorsionar, no solo aludir a un tipo de acción material (con las manos u otros medios) sino también tergiversar, cambiar el sentido, alterar algo preexistente con una finalidad intencional. (...) Esta forma que se nos ofrece es abstracta pero está pensada, calculada y proyectada hasta el agotamiento. La aparente informalidad reforzaría esa cualidad, pues el evitamiento de los riesgos del formalismo (la prudencia ante la forma acabada o cerrada) produce su propia forma.”



Esta situación informalista, derivada desde cada una de las pre-formas que configuran un escenario estético cuando un proyecto artístico se exhibe en una de sus etapas visuales, la planteó Aranberri en *Organigrama* (Fundació Tàpies, Barcelona, 2011), como un subconjunto variable de los movimientos de sus objetos artísticos, con elementos técnicos y estructurales, en el que la organización taxonómica del objeto estético y sus articulaciones no reprodujera la singularidad formal de cada episodio o apartado configurativo dentro de un proceso catalogable –la lectura historiográfica y secuencial de cada unidad significativa–, sino que sirviera temporalmente como visión proyectual de un organigrama cuyo conjunto general no puede ser representado por sus conexiones y subdivisiones parciales, su celularidad, sino por la expansión en onda de esas partículas proformales.

Los paneles reflectantes con que Aranberri proyecta y neutraliza la condición representacional de los objetos-signo <sup>415</sup> (y su expansión), rearticulándolos como material e imagen directos; la configuración

---

Agirre, Peio. –Herencia e Historicidad–. Publicado en el blog. Crítica y metacomentario, Febrero 2011: [http://peioaguirre.blogspot.com.es/2011\\_05\\_01\\_archive.html](http://peioaguirre.blogspot.com.es/2011_05_01_archive.html)

<sup>415</sup> “*Found Dead* monolito de piedra desmontado. Su designación expresa lo que indican los pequeños homenajes escultóricos –o ceremonias– que se encuentran en las montañas, allí donde el cuerpo de un montañero ha sido descubierto o ya se ha perdido para siempre. (...) *Disorder* (2007) es una tarima de madera recontextualizada de una exposición en la Kunsthalle Basel que se presenta ahora incrustada en la pared. En ese perímetro del espacio se disponen materiales y fragmentos de piezas anteriores que carecen de independencia propia; el estante de *Home &*



espacial museográfica que aquí se distribuye mediante muros temporales constituidos por paneles de enrejado reticular, que separan, parcelan e instancian al tiempo en que se activan como soportes transparentes permitiendo translucir la unidad general desde el conjunto estructural. Efectivamente una exposición es una unidad (fragmentaria) formal, en un marco espacial, con una temporalidad definida. El *modus operandi* mediante el que la situación construida por los elementos estéticos e infraestructurales supere esa condición pre-configurativa, puede producirse de dos modos: por una parte la evidencia y ruptura del factor retrospectivo moviendo los objetos formales y los elementos indexativos a un *statement* (declaración o situación extracto) prospectivo, tal y como realizó Aranberri en Organigrama (presentando una organización estética –*eventual*–, de su praxis de proyecto artístico –la foto, o un retrato más dinámico de su proyecto como proforma–, y su estrategia de ordenar y suspender ante el espectador y los agentes no el archivo, sino el almacén elemental, *profactoría*, a partir del cual el proyecto comienza una nueva situación y posibilidades de ejercicio y experiencia); como han realizado de manera similar otros artistas en la contraposición entre lo retrospectivo y lo prospectivo sobre su propio trabajo, como John M. Armleder:

“ La exposición de John Armleder en el MAMCO de Ginebra, en 2006: al organizar una retrospectiva de sus obras, el artista desarticula y vuelve a componer la totalidad del corpus identificable bajo el nombre de ‘obra de John Armleder’. Apilándolas, yuxtaponiéndolas, operando acercamientos o recortando, Armleder pone en escena la *intercambiabilidad* de las posiciones de sus propias obras, y subraya un principio fundamental: la obra de arte ya no es un objeto "terminal" sino un simple momento en una cadena, el *punto capitoné* que vincula, con más o menos fuerza, los diferentes episodios de una trayectoria. La relectura que Armleder hizo de su propio trabajo nos hace pensar que uno de los criterios de juicio más seguro sería, pues, para cualquier obra de arte, su capacidad para integrarse en diferentes relatos y traducir sus propiedades; dicho de otro modo, su potencial de desplazamiento, que le permite mantener diálogos fecundos con contextos diversos. Dicho aún de otro modo, su *radicantidad*. ” <sup>416</sup>

De otro modo (como concluiremos en el capítulo 10. –Proyectos Artísticos Experimentales– analizando los diferentes factores, elementos y situaciones experimentales a observar en las distintas fases y pasos que como procedimiento metodológico proponemos para el desarrollo procesual de la discontinuidad en el proyecto artístico), la extensión del proyecto a su escenografía expositiva puede a su vez ser formulada hoy como praxis estética en una situación de construcción activa en la misma exposición, no ya únicamente en relación al valor performativo de los objetos y sus diferentes variables configurativas, sino generando la exposición del proyecto en proceso en directo, como realizaron Badiola, Euba y Prego en –PRIMER PROFORMA (MUSAC 2010)–; para lo cual es necesario entramados situacionales que deriven la proyección individual de un proyecto artístico a la

---

*Country*, exposición en Kultur Basauri (1999), unas ruedas, un plástico negro, unos caballetes, en otra parte un estante con unas botellas verdes... estas fracciones están al servicio de la exposición como forma unitaria. ” Agirre, Peio. *Ibid.*

<sup>416</sup> Bourriaud, Nicholas. *Radicante*. Adriana Hidalgo editora S.A. Buenos Aires, Argentina 2009. P. 122.



manifestación y realización de un proceso proyectivo –colectivo– (en un amplio espectro tanto artístico como social, pero sin ser prefigurado ni por la horizontalidad del colectivo ni por el constructo sociológico, sino en y hacia ellos) en el que los factores de la realidad cotidiana entren en juego con los de la construcción de la representación simbólica y el intercambio de subjetividad, y la fabricación cultural objetivo-empírica quede interrumpida por el cortocircuitado de los signos, y entre en alternancia con las fuerzas presubjetivas del sistema antrópico así como con aquellas fuerzas que desde su naturaleza (incluyendo entre ellas a las fuerzas fundamentales de la física: gravitatoria, electromagnética, nuclear fuerte, nuclear débil –atracción, retracción, unión y corte–) presenten activa e indecidiblemente a lo Real: *“In art, something non-social, nay, presubjective and pre-social is at work. ‘Aesthetic nature’ is at work in art.”*<sup>417</sup>

Otros casos a considerar en cuanto al tratamiento del archivo documental como dispositivo espacial – campo de experiencia extendida, relativo a la dimensionalidad no configurativa del proyecto, en el que la investigación estética y filosófica y la praxis artística –y su propia investigación– son planteadas como situaciones proformales que, desde la subjetividad performativa y la especificidad objetiva de los datos, son dispuestas al contacto con las fuerzas presubjetivas humanas en *co-evolución* con las no-humanas (siguiendo la definición de Boris Groys: *Art documentation thus signals the attempt to*

---

<sup>417</sup> Menke, Christoph. Das Begleitbuch / The Guidebook. Catalog 3/3. Documenta 13. 2012. P. 96



Tue Greenfort, *The Worldly House*, 2012, An Archive Inspired by Donna Haraway's Writings on Multispecies' Co-Evolution, Compiled and Presented by Tue Greenfort, Commissioned and produced by dOCUMENTA 13.

*use artistic media within art spaces to make direct reference to life itself (...)* art is now becoming biopolitical because it has begun to produce and document life itself as pure activity by artistic means.); son los diferentes procesos post-conceptuales que desde el universo del signo y el significado de la representación se trasladan a la co-presentación –en y –con lo natural, disponiendo al objeto extendido (y al campo expandido) de la representación y del arte a una experiencia de percepción directa con la discontinuidad viva de lo Real.

Tue Greenfort compiló para su intervención en dOCUMENTA (13) un archivo inspirado en la obra ensayística y conferencial de Donna Haraway 'Writings on Multispecies Co-Evolution', presentando en el antiguo recinto diseñado sobre el estanque de Karlsau Park para la especie de cisnes negros originaria de Kassel, una extensa selección interactiva de materiales artísticos, textos, bibliografía, material fílmico y videográfico, ficheros técnicos de consulta, archivos online, enlaces Web, maquetas, vitrinas y exhibidores con elementos fósiles y orgánicos de especies, así como documentación relativa a procesos de trabajo artístico y proyectos (tanto realizados como planificados).<sup>418</sup> Esta organización simbiótica dispone la consulta e investigación artístico-

---

<sup>418</sup> “ Constructed in the 1950s with the purpose of housing the park's black swans (*Cygnus atratus*). The birds are now gone, and their shack has been standing empty since the late 1970s, though it is not without use, since traces

arqueológica del *espectador-usuario* a la prospección biológica de campo experimental. La dinámica del usuario en su rastreo e indagación rizomática por un archivo multifacético, en el que una definición antropológica o biológica se comunica con acciones o situaciones performativas donde los artistas promueven, analizan y proponen diferentes formas de actuación y relación con las especies y los entornos físicos y naturales; se deriva a un proyecto de investigación artística copresencial donde las ramas disciplinarias de prospección –la etnoarqueología, la arqueología cognitiva, la arqueología darwinista y la arqueología contextual– son proformadas en un corpus de arqueología holística, que engloba todos los aspectos de las sociedades humanas (ecología, economía, política, arte, ideología...) y los relaciona entre ellos, pero además modifica la univocidad antropocientífica procurando dicha visión holístico-proyectual (de documenta) en el propio hábitat construido para las especies, donde la experiencia directa y el contacto del usuario, receptor o investigador con lo sensible y lo óptico, favorece la propia transformación del escenario contextual en hábitat experimental de co-evolución: tanto del arte y su ontología, como de la datación científica y del proyecto de experiencia estética ampliada (de la relación estética viva) con lo natural. El espectador forma parte del proyecto de investigación artística y entra en el mismo generando sus propios canales de desarrollo (la extensión activa y discontinua del proyecto documental y experimental de la investigación), pero tomando en cuenta su elemental y conectiva copresencialidad con todo aquello que articula la realidad, no sólo su construcción configurativa sino la experiencia de su existencia corpuscular.

De entre todos los casos y modelos artísticos que re-utilizan los signos documentales / trazando una trayectoria desde el concepto al post-concepto: desde la citación artística del postmodernismo y la serialización del símbolo y del significado, o la literación del lenguaje como doble simbólico – Lawrence Weiner– y signo visual –Art & Language–, (u otros como Mel Bochner, Hanne Darboven, Marcel Broodthaers, etc.) al uso del Logos como material signifiante (no-significado) que pasa de su transferencia semiótica y traducción semántica a su condición de artículo material de producción

---

inside reveal the activity of another species introduced into Kassel's urban wild life, the notorious raccoons. For dOCUMENTA (13), the former birdhouse hosts an archival project dedicated to "multispecies co-evolution" that will examine and perhaps help reshape links among living creatures, both human and non-human. Human beings and other organisms share the overwhelming majority of their genetic information, and that is just the beginning of their thick relationships. In other words, as dOCUMENTA (13) Honorary Advisory Committee member and renowned feminist theorist Donna Haraway has written in the introduction to her book *When Species Meet* (2008): "To be one is always to become with many." Haraway's book examines philosophical, historical, cultural, personal, technoscientific, and biological aspects of animal/human inter- and intra-action, and in recognition of her work and ideas, *The Worldly House: An Archive Inspired by Donna Haraway's Writings on Multispecies Co-Evolution*, Compiled and Presented by Tue Greenfort offers visitors the opportunity to think through the philosopher's writings and teachings. Taking the form of artists' materials, texts, books, videos, and documentation of artworks and projects dealing with the relationship between human and non-human species, the archive is of great diversity, with an overall focus on the perception of life, worldli-ness, and the co-existence of human and other beings."

Greenfort, Tue. *The Worldly House*. The Guidebook. Catalog 3/3. Documenta 13. 2012. P. 318.  
<http://tuegreenfort.net/post/34698314235/the-worldly-house-2012-walking-through-the>



Dora García. Vibraciones. 2005. Carol Bove. What the Trees said. 2003-2004.  
Sala Rekalde. Arqueologías del futuro (2007) / Touching. 2001.

(previamente a su activación como fuente de **post**-producción –en este caso el –post como ‘entrada’ una a la bitácora hipermedia y su producción inmaterial–), presentándose como *readysign*, signo específico minimalizado y nominalista cual *readymade*, que actúa como corte formal en la construcción gramatológica del historicismo, con-signando los contenidos en una expresión directa, objetual, para servir como volúmenes proformales a composición-articulación experiencial que rompa con la discontinuidad configurativa de un nuevo proyecto de historicidad, en el que la performatividad del objeto-documento dé salida a una serie de movimientos post-estructuralistas que no dispongan arqueología retórica del pasado <sup>419</sup>, sino su posibilidad prospectiva como indagación e investigación artístico-experimental en la construcción de otra señalética en que la formulación lingüística, trascendiendo su fenomenología de acontecimientos, instituciones o fenómenos simbólicos del significado, derive hacia una situación post-dispositiva donde se manifieste la discontinuidad óntico-ontológica del producto y su representación como un capítulo de un libro (proyecto) que se escribe activamente en la realidad.

El ejemplo de la exposición –Arqueologías del futuro– comisariada por Peio Aguirre en sala Rekalde (Bilbao, 2007), planteaba en primer lugar el uso del dispositivo de exhibición como *display*, que aquí señalamos en realidad, como situación –*readysplay*–, del espacio ya configurado –retroactivo–, escenario donde la escenografía de la representación conforma una totalidad equivalente al mismo objeto-información-distribución que se da en dispositivos, el aparato-vitrina de formato historiográfico que Aguirre ‘*vuelve a disponer*’ como situación post-estructural de construcciones entitarias, objetos y situaciones (post)-dispositivas que puedan trabajar y procesar como proformas [–retomando a Aguirre en su anterior cita sobre Aranberri: “(la prudencia ante la forma acabada o cerrada) produce su propia

---

<sup>419</sup> “Una primera distinción entre historicismo e historicidad se basa en que la primera adopta una mirada hacia el pasado de manera que los clichés y los estereotipos que tenemos del mismo simplemente convergen en una representación ficticia cuya forma principal es el pastiche, mientras que la segunda entiende la posibilidad de experimentar la historia de una manera activa que reorienta nuestro futuro colectivo.”

Aguirre, Peio. Catálogo *Archaeologies of the Future*. Sala Rekalde Erakustaretoa. Bilbao, 2007 P. 25.



Carol Bove. What the Trees said. 2003-2004. Sala Rekalde. Arqueologías del futuro (2007)

*forma. (...) Indicios materiales de la constitución de una estética, una forma, que se vuelve sobre sí misma.”-].*

El arte conceptual como componente proformal en el arte proyectual que es, así mismo, post-conceptual. Aguirre re-plantea la organización dispositora de la exposición saliendo de la meta-referencialidad (como señalábamos en el capítulo anterior, produciendo un intervalo en el círculo Meta-Arte, una utilidad técnica de la discontinuidad artística)<sup>420</sup> que aparentemente reconstruyen los objetos documentales y dispositivos desde su historia cultural, pero proyectando sin embargo no una lectura sobre cada código sino una pulsión escópica<sup>421</sup> sobre el signo referencial que identifica al sujeto con el objeto-producto que reconoce culturalmente –como indica Aguirre en relación a las obras de Carol Bove en esta exposición:

“ Sus agrupaciones de libros en sensuales estanterías y mobiliario Knoll deben tanto a un apropiacionismo de corte posmoderno (Sherrie Levine, pero sobre todo una vuelta de tuerca al fetichismo consumista de un Hain Steinbach), como al pensamiento iluminador y melancólico del Walter Benjamín de ‘Desembalando mi biblioteca’. El ascetismo de Bove tiende a la reordenación de un macrocosmo a una escala más acorde con la experiencia personal y doméstica. Los libros son *readymades*, pero también buenos viajeros del tiempo: el ‘Kamasutra hippy’ *The Joy of Sex* de Alex Comfort, *The Medium is the Massage* de Marshall McLuhan, Marcuse, el *I Ching*, así como otras tecnologías del cuerpo y del espíritu. Su coleccionismo es el

---

<sup>420</sup> El corte ontológico y simbólico que produce la discontinuidad artística –presentado un intervalo en el Sentido mediante la copresencia e influencia del Sinsentido, y la escisión de Yo subjetivo–, posibilita al autor salir al exterior del circuito de visión meta-artística, observar al objeto arte fuera de él y de la introspección-crítica cultural. (Capítulo 8. Apto 8.7 Pag. 650)

<sup>421</sup> **Pulsión escópica:** centrada en la mirada, relacionada primordialmente a Lo Imaginario, la pulsión escópica se configura a partir del estadio del espejo, cuando el sujeto posee la capacidad de percibir imágenes -y sobre todo- percibirse a "sí mismo" como una unidad. No confundir este *sí mismo* con el *self* de la psicología y psicoanálisis anglosajón. Es la base de la capacidad estética de cada sujeto.

**Pulsión invocante:** asociada al momento de suficiente desarrollo de las áreas cerebrales del lenguaje y de síntesis. La pulsión invocante es la pulsión dirigida a la voz de palabra inteligible, de este modo el deseo del Otro llega al sujeto principalmente mediante el soporte de la voz.

En Lacan, Jacques. *El seminario. Volumen 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

*El seminario. Volumen 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. (1987).



Carol Bove. Touching. 2001. Sala Rekalde. Arqueologías del futuro (2007)

de la propiedad del objeto (deseado, buscado y comprado), como si su posesión creara una identificación intersubjetiva entre sujeto y objeto similar al de un canibalismo cultural. En esta apropiación se produciría – en términos psicoanalíticos– una ‘transacción del objeto’, esto es, un proceso en cual sujeto y objeto sufren una identificación recíproca, y donde la autora se proyecta, se identifica y compara en un juego especular.”

422

Esta pulsión intersubjetiva a través de un elemento documental sensibilizado y alterado formalmente por encima de su codificación artística, su escenificación como producto cultural alineado desde el presente y no desde su pasado a otra nueva pulsión tanto subjetiva como presubjetiva del público, enlaza con el título (in)vocativo de la exposición tomado de Frederic Jameson quién en su obra – *Archaeologies of the Future: the Desire Called utopía and Other Science Fictions*–<sup>423</sup> convoca a una nueva pro-temporalización de la investigación y experimentalidad del objeto estético combinando el estudio arqueológico de las fuentes del pasado (a la manera benjaminiana “telescopización del pasado mediante el presente”) con el deseo utópico (de la modernidad) de reactivar aquél objeto a partir de una modificación en la ontología que lo describa en el presente (ni en su condición de producción moderna ni en su citación posmoderna), proyectándolo siempre hacia el futuro, lo que es imaginar de forma nueva al objeto, desatascándolo como signo de su historia documental, para que su historia privada se singularice, se haga particular, comience; y su ontología no corresponda a una función pre-escrita sino redactándose a partir de cada individuo y cada rearticulación artística en que la identificación recíproca sujeto-objeto no venga codificada por la historia cultural sino por la nueva relación –pulsativa– *Ser-Signo* (Sentido-Sin-sentido / Discontinuidad configurativa, discontinuidad

---

<sup>422</sup> Aguirre, Peio. Op. Cit. P. 81

<sup>423</sup> Jameson, Frederic. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (Nueva York-Londres: Verso 2005). “ Lo que verdaderamente necesitamos es un desplazamiento generalizado de la temática de la modernidad por el deseo llamado utopía. Debemos combinar una misión poundiana para identificar las tendencias utópicas con una geografía benjaminiana de sus fuentes y una estimación de su presión en lo que hoy son múltiples niveles del mar. Las ontologías del presente exigen arqueologías del futuro, no pronósticos del pasado”. En *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente* (Barcelona: Gedisa, 2004), pág. 180 .  
En Aguirre, Peio. Op. Cit. P. 37.

temporal y discontinuidad subjetivo-presubjetiva).

[En un sentido metafórico como en *Fahrenheit 451*, Film de François Truffaut basado en el libro de Ray Bradbury <sup>424</sup> las bibliotecas pueden ser una pila funeraria o incendiaria, describir el mausoleo de una cultura y configurar un universo-forma que representa nuestra simbología, pero la construcción y transmisión narrativa es interpersonal e inter-su(b)jeto-objeto(iva) (reactualiza la relación sujeto-objeto-imagen-voz, desde su discontinuidad temporal, presentándose cada vez de forma nueva, creando a partir de la pulsión escópica (Yo-estético) y la pulsión invocante (signo-imagen-voz) una pulsión artística (fuerza presubjetiva) basada en la discontinuidad del corte a lo configurativo para que emerjan Sentido y Sin-sentido cual relación cierta) cada individuo (hombre-libro / hombre-libre) constituye un relato, cada Ser es una historia y una interpretación, un activo de una ficción que produce realidad, no sólo el espejo de una memoria.]

En su texto en el catálogo *–Archaeologies of the Future–* Peio Aguirre emplea como imagen para la exposición los objetos culturales –indagados arqueológicamente como signos *vintage* de época y reconocidos como patrones que determinan nuevas pautas (modas culturales) y comportamientos de consumo– de la novela de anticipación de William Gibson *–Pattern Recognition–* (Reconocimiento de patrones), traducida en su edición en español como *–Mundo Espejo–*. Un mundo representación, en un tiempo (futuro) sin definir, donde su protagonista, experta en reconocimiento de patrones que anticipen tendencias de mercado, investiga la autoría y procedencia de un –metraje–, un film creado de forma discontinua y publicado por fragmentos, anónimamente y en tiempos imprevistos, a través de diferentes servidores online, cuyo seguimiento masivo genera dos corrientes ideológicas (iconóduos e iconoclastas): los Completistas –que consideran que el metraje está compuesto por partes de una obra acabada, que su creador ha decidido mostrar poco a poco y en un orden no correlativo–, y los Progresivos –que suponen que el metraje está formado por fragmentos de una obra en curso, algo sin acabar que su artífice todavía está creando–. La imagen de los objetos culturales (post)productores de un mundo representación y fabricantes del signo social, vinculados a su vez a: – un modelo estructural completista (la continuidad totalitaria de la historia –historicismo– / la indexación normativa, empírica y económico-político-cultural, la instrucción ordenada de lo simbólico, como mercancía)–, y, en contraposición, a –un anti-modelo progresivo (la discontinuidad no argumental y posibilidad autocrática –historicidad– no funcionalista y no asignataria)–; sirve a Aguirre para representar a través de un texto y de su cita a una imagen, fragmentaria, que rompe en su montaje espacial con la unión del pasado como justificante del presente y proyección al futuro, recreando la idea invocativa de Frederic Jameson (un presente utópico) para disponer (mover)

---

<sup>424</sup> Una reconocida obra de Dora García –de quién Peio Aguirre analiza el estado del espejo en cuanto a su rearticulación de la imagen-pasado, y que más adelante en esta investigación actualizaremos en cuanto la extensión del archivo documental y performativo como estado de disensión–, es su edición de 2000 ejemplares de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, impresos de forma invertida como libro espejo, reproduciendo esa pulsión escópica e identificación sujeto-objeto-memoria que la novela representa en los ‘hombres-libro’.



los objetos culturales de su exposición como fragmentos progresivos, cortes con la estructura (unívoca) del pasado y del postestructuralismo (revisional) del presente cercano, partes autónomas, patrones de cultura inmersos en un metraje en curso, sin acabar (y sin predefinir), aún creándose, con el espectador. La investigación artística de Aguirre y los artistas de la exposición propone al dispositivo *readysplay* de la exhibición (dispositor sobre lo visual y lo visual sobre lo cultural) como proyecto progresivo a partir de objetos *readymade* (ya culturizados) cuya lectura, tanto erística como cultural o ideológica, no es unitaria ni concluyente, sino intersubjetiva, presubjetiva y co-evolutiva. La nueva investigación crítica se inmiscuye en el proyecto tomando parte como voz y pulsión –escópica e invocante–, no reproduce la periodización historicista e historiográfica, sino que plantea la propia discontinuidad de una lectura y visión que proyecta la historia a partir de su presencia fraccional en el presente, que la reactiva y la construye como historia nueva, interpretación imbricada, que articula cada nueva lectura a partir de cada nueva construcción narrativa-ficcional y la creación de nueva información derivada de los objetos y producciones estéticas como *work in progress*. No son solo *readymades* sino *promakes* (proformas, pro-yectos).

Cita Aguirre en su texto:

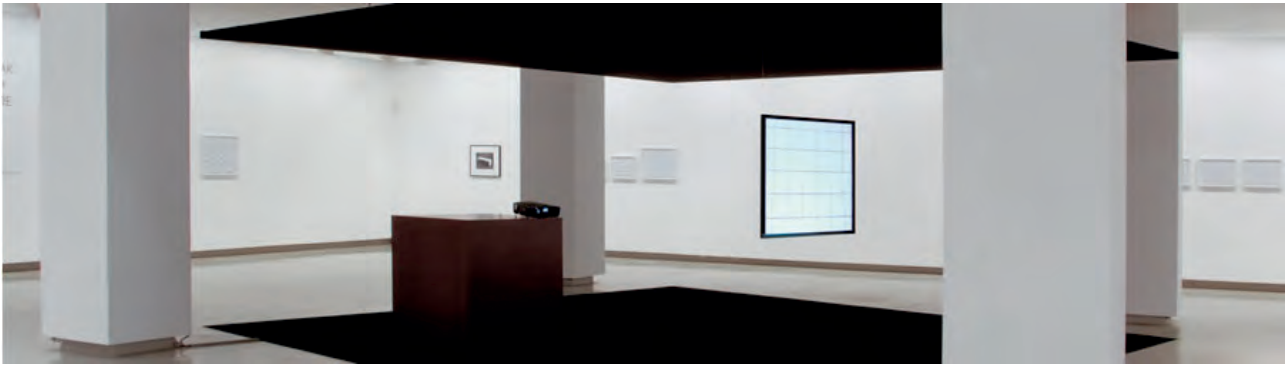
*“ La periodización es uno de los principios que fundan la transformación de la historia en ciencia. Para Etienne Balibar ‘la periodización distribuye la historia según las épocas de su estructura económica. (...) De repente hay un corte en periodos que reemplaza la continuidad histórica por una discontinuidad’. Para Balibar, la periodización ‘es el concepto de la discontinuidad en la continuidad, aquella que fragmenta la línea del tiempo y descubre del mismo golpe la posibilidad de comprender los fenómenos históricos en el marco de una totalidad autónoma’.* “<sup>425</sup>

La identificación recíproca con el mundo espejo es hoy en día el patrón cultural. El corte fragmentario y discontinuo con el hipersigno proyecta a cambio un relato en construcción que se escribe en nuevas posibilidades de identificación del sujeto con el objeto a partir de una experiencia no predictaminada, no completista, no totalitaria ni reprimida por una historia preestablecida (unicultural). Los nuevos signos se han de construir a partir de la generación de nuevas realidades, no *readymediatizadas*.

En esta arqueología proformal los artistas que intervinieron en el proyecto expositivo en distintos actos, tanto en la propia exhibición (Martin Beck, Carol Bove, Dora García, Mathias Poledna, Pia Rönicke), como en intervenciones conferenciales (Liam Gillick), formularon aquél desplazamiento, apuntado por Jameson, de sus referentes culturales, estéticos, diseñáticos, conceptuales, ideológicos y estratégicos a un estado intervalar, suspendido no solo en cuanto al Sentido (re-presentado) sino en relación al método (de eficacia), que propusiera actividades discontinuas (con la lectura informacional

---

<sup>425</sup> Althusser, Louis y Balibar, Etienne. *Lire le Capital* (París: PUF, 1996), págs. 423-426.  
En Aguirre, Peio. Op. Cit. P. 31.

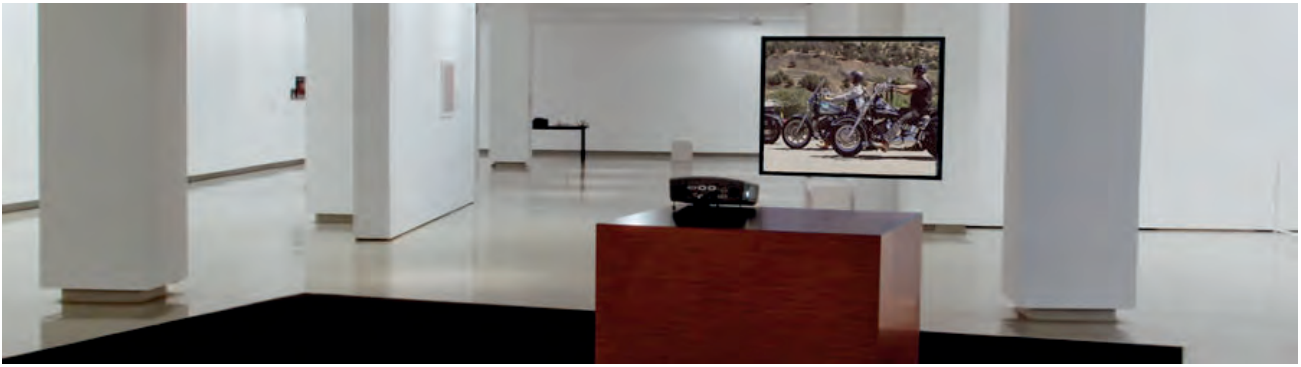


Martin Beck. *An image-guide: The final attempt of Design to act as the 'Projection' of a society no longer based on Work (and of Power, and Violence, which are connected with this), but and unalienated human relationship.* 2004-2006. Sala Rekalde. *Arqueologías del futuro*, 2007.

y con el diseño formal) como investigación artística, no radicada en la versión de un objeto (componente del discurso estético) o un estamento cultural, sino en su potencial pulsión invocante para concentrar a un público social, marcado por las pautas y reconocedor de su patrón, alrededor de una iniciativa utópica en la que el arte y su investigación son agentes coparticipantes, que seleccionan lecturas codificadas para plantear a partir de ellas un corte y una rearticulación radical del signo como constructo histórico, extendiéndolo a una proyección futurista, pero a la vez (nuestra) práctica desalienada.

Carol Bove y Dora García emplean la extensión documental reactivando la dimensión expandida del objeto estético, reinstaurando su condición historicista como signos de época (artísticos o culturales en el caso de Bove / mediáticos, documentales, literarios, performativos, políticos –sociológicos y de género– e intersubjetivos en Dora García), para articular una historicidad abierta que tomando la fijación de lo simbólico en dispositivos posibilite mover los indicadores estéticos, desde su actual gradación en la onda de postproducción simbólica, a una particularidad en que cada nueva conexión entre ellos, con el espacio real y con el individuo, los desactive como *Hard Object* y los reactive como entidades en *Manifestación* –viva, activa y discontinua–, objetos de situación post-dispositiva en disidencia al archivo simbólico del dominio cultural.

En el estado de la cuestión (Parte I. Capítulo 4 Antecedentes artísticos. Apartado 4.5 del movimiento del objeto artístico al proyecto) apuntábamos el empleo por Carol Bove en su intervención sobre la obra Felix de González-Torres en la exposición cíclica: *–Specific Objects without Specific Form (2010 – 2011)–*, de la distinción entre *–Hard Object–* (objeto duro, fijo o estable, pieza objetual, dispositivo –hardware– soporte físico) y *–Manifestation–* (empleado en las obras con soporte efímero que son consumidas por el público, disgregándose). El signo (o hipersigno) cultural constituido como *hard* o *soft object*, o soporte de la transmisión cultural normativa, y su giro en movimientos alternativos que dispongan la identificación recíproca del sujeto-objeto, de su 'transacción', a una opcionalidad no consumista (cultural y productivamente), sino a un consumo retroalimentario de energías y fuerzas presubjetivas a partir de una manifestación activa entre el público y el archivo no solamente descodificado sino situado como post-estructura de elementos co-activos proformales, donde el



objeto no sea instamento sino pieza particularizable en un proyecto recíproco.

Ampliando lo señalado en el estado de la cuestión sobre la investigación de la artista:

*“ New York artist Carol Bove ‘uses objects, artifacts and images from the past to create, enigmatic works that often take the form of sculptural assemblages. . . Bove is continually fascinated by the way the forms and ideas of art and culture can re-surface in different places and at different times. . . Bove can be seen as a kind of cultural archaeologist, rescuing objects and ideas and examining their survival in the contemporary world.’ “* <sup>426</sup>

Carol Bove realiza en el despliegue de la investigación (de lo histórico a lo historicista) y la renovable experimentabilidad a lo largo de su obra, <sup>427</sup> un proceso arqueológico con obras de arte del pasado y su iconografía reinsertándolas en un tiempo contemporáneo en el que los significados perdidos o suspendidos se reactivan artísticamente en otra formación configurativa, con una recontextualización trans-objetual, interconectando objetos artísticos de diferentes períodos y con distintos discursos estéticos en una situación neo-significante –aparentemente coyuntural, recontextual o re-estructural, pero sin el replanteamiento de lo signico cual discurso completista, que desde su pretendida

---

<sup>426</sup> Powell, Chantal. Publicación Web: <http://chantalpowell.wordpress.com/2010/01/05/the-illusion-of-an-original-idea/>

<sup>427</sup> La perspectiva general (e inconclusa) de la dimensión progresiva del proyecto artístico de Carol Bove –con las distintas variaciones y movimientos de signos artísticos o culturales, situaciones contextuales y configuraciones históricas–, se visualiza finalmente a través de su estrategia anticipatoria, retroactiva y proyectivamente a través de las etapas secuenciales que afectan (material, estructural, fenoménicamente) o adhieren (informativa y significativamente) a sus obras y su método preliminar de atención y planteamiento previsional a la impredecible variabilidad del arte, de los fenómenos sociales y físicos, y la transformación de los significados a través de la reimbricación de los nuevos signos en el mañana.

Bove contempla la influencia de la continuidad y discontinuidad temporal y de los signos en su deseo de proyección a una renovación historicista no clausurable, permitiendo ver como este proceso libertario y post-readymedial del signo observa su cualidad flexible e imbricativa previendo desde su proforma su factor presubjetivo y su versatilidad intersubjetiva, para poder rearticularse nuevamente en diferentes situaciones y tiempos en distintos contextos históricos y culturales del futuro, haciendo prevalecer la discontinuidad configurativa (deconstructiva) y el intervalo del no-sentido producidos en el proyecto sobre la discontinuidad cultural, como alternativa estratégica practicable ante hipotéticas recodificaciones y usos hegemónicas, o ante otras interesadas discontinuidades configurativas de composición, lectura, significado e interpretación funcional, que pudieran acontecer, programarse o inscribirse, desde el dominio uniformador historicista.



Dora García. *Vibraciones*. 2005. Sala Rekalde. *Arqueologías del futuro* (2007)

emancipación caduque en otro contexto de futura influencia, sino como post-estructura, indefinida, indesignada y, dado el caso, reasignada pero abierta a progresivos cortes con significados cerrados-. El ensamblaje y collage de aquellas obras con objetos, artefactos e imágenes pertenecientes a tiempos no lineales; investigan a través de una fórmula de discontinuidad configurativa (tanto de tipo 1 compositiva, como de tipo 2 estratégica) favorecedora en este caso de indefinidos cortes, reactivos a cada prescripción o consignación estética, propiciando distorsión contextual, cruces, solapamientos y suspensión del significado, la función y la postproducción-ontológico y cultural- en el misterio, choque y desconocimiento que dimanen las piezas cuya vida anterior entra en relación con nuevos elementos y fenómenos de origen social, natural y artificial, no meramente como metáfora dialéctica entre naturaleza, orden y cultura, sino para una manifestación y percepción de la discontinuidad crono-topológica en la que el signo con significado anterior, y ahora inespecífico, examina su posible vida en el mundo actual al entrar en juego una nueva posibilidad de 'tacto' organización y desorganización entre lo óntico, lo inteligible y lo sensible en modo interactivo (copresencial, coparticipativo), para plantear una alternativa potencial -*prosignificantes, prosignos*- al orden preestablecido de significación.

La extensión documental que Dora García realizó en -*Arqueologías del futuro*-, con la pieza de vitrina -*Vibrations*-, *display* que 'estatiza' la narratividad retrospectiva de una colección de antiguos números de la revista *Vibraciones*, monográficos musicales que en las décadas de los años 70 a los 80 introdujeron la escena pop internacional en la transición española, produciendo formas de narración, proyección e identificación social desconocidas, que fueron reemplazando al espectro del bloqueo simbólico de la dictadura y el vacío de significantes y significados ocasionado por el aparato político del estado, con reportajes sobre Blondie, The Clash o Joy Division, cuya influencia e impacto icónico en una generación recupera García -paralizando los ejemplares junto a placas identificativas que suspenden ciertas frases concretas, extrapoladas desde aquellos artículos- para indagar, desde las pautas y modelos de construcción del imaginario social, una *tercera forma de memoria*, que el receptor -como protagonista anónimo de aquél tiempo cultural- crea a partir de la constitución de sus mismos recuerdos en una forma de realidad privada: "No es cómo era. Es cómo creo mi propia

memoria de ello.”<sup>428</sup>

Esa tercera memoria, generadora a través de la ficción y de la identificación de un grado de realidad que no corresponde ni al documento ni a la vida acontecida (y que retomaremos en el próximo apartado de Representación y Co-Realidad con el análisis de la obra *The Third Memory* de Pierre Huyghe), realiza una transformación performativa del archivo cultural en memoria singular, en selección de signos e informaciones que unidos a una experiencia privada van configurando una particularización, una realidad que ni habiendo sido escrita ni efectivamente vivida en el pasado se da en la memoria activa del presente como verosimilitud inconsciente del sujeto, y es entonces cuando éste, a través de la representación y de la identificación (no ya sujeto-objeto sino sujeto-imagen de realidad), fabrica ‘su’ realidad consciente.

La extensión del archivo documental y su proyección cultural, posee unas cualidades performativas que pueden ser empleadas tanto para concernir al sujeto dentro de una estructura de significación y conducción, como para que el propio sujeto se distancie del archivo general y su capacidad indexativa e indicativa.

Dora García realizó en su intervención en el pabellón español para la 55<sup>th</sup>. Biennale di Venezia (2011), una extensión efectiva del archivo y su proceso performador sobre la propuesta original de la comisaria de la bienal, Bice Curiger, quien desde el concepto general de *ILLUMInazioni* – *ILLUMInations*, planteaba un escenario expositivo imbricado, donde los pabellones nacionales, desde sus respectivas memorias culturales (colonialistas, totalitarias, imperialistas,...), como signos históricos y socio-políticos de sus –naciones–, actuaran desde la intervención de los artistas en un diálogo extendido, como 'para-Pavilions', otorgando una ‘iluminación’ creativa y experimental específica a cada lugar y estructura dialéctica, “tanto racional como febril” –siguiendo el ejemplo estético de Tintoretto quien con su tratamiento anti-*iluminista* rompía los cánones formales y estructurales (jerárquicos) del Renacimiento mediante el claroscuro, (el discurso curatorial parte formalmente de la obra de Tintoretto, *La creación de los animales* 1550-1553, de la Gallerie dell'Accademia, Venecia, de *El robo del cuerpo de San Marcos* 1562-1566 y de *La última cena* 1591-1594 –esto es: ‘animales-cuerpo-comunión’–, instalados en el pabellón central de Italia, en los cuales la luz divina es representada de modo –*ecstatic*– extática, arrobada y al tiempo extasiada o eufórica en la sola figura del creador, mientras los seres reales y la naturaleza aparecen desde lo oscuro –lo que ocupa el lugar de la materia es lo oscuro, de donde surge lo natural–). García replanteó esa extensión dialéctica propuesta –desde el conjunto universal de lo global a un localismo en el que las acciones respectivas superaran el discurso hegemónico (supersimbólico) para poder articular un diálogo productor de intersubjetividad sin clasificaciones, siendo el acto creativo equidistante a los procesos y entidades que intervinieran en su generación–; a un estado de disenso, tanto con la memoria cultural e histórica de pabellón nacional español, como con las formas gestuales y no

---

<sup>428</sup> García, Dora. *Archaeologies of the Future*. Sala rekalde erakustaretoa. Bilbao, 2007 P. 91.



Dora García, *L'Inadeguato, Lo Inadecuado, The Inadequate*. 55- Biennale di Venezia, 2011.

“ *Lo Inadecuado* responde a la necesidad de no cumplir la expectativas, de no ser lo que se espera de uno”.

Dora García

gestuales (intelectivas y performativas) en la construcción misma del disenso.

En la obra titulada *–L'Inadeguato, Lo Inadecuado, The Inadequate–*, García planteó una *performance extendida* (según sus propios términos), una actividad performativa coral realizada por más de ochenta participantes que evolucionó a lo largo de los seis meses de la bienal (4 de junio – 27 de noviembre de 2011). Apoyada en una publicación Web <http://theinadequate.net/> que establecía el calendario de las distintas acciones, secuencias visuales y textos generados durante de su desarrollo, y en instalaciones de objetos y documentos que se presentaron al público en formato de archivo. Lo inadecuado, en palabras de la autora: “ *quiere sustituir la idea de exposición por la de ocupación, la idea de muestra de artista por la de un teatro de exposiciones, la idea de pabellón nacional por pabellón que se sabe en un país y una historia determinada*”.<sup>429</sup>

---

<sup>429</sup> García, Dora. Publicado en la Web de la Biblioteca Facultat de Belles Arts València – UPV <http://bibliotecabbaa.wordpress.com/2011/05/30/dora-garcia-en-la-54-edicion-de-la-bienal-de-venecia/>



En palabras de la comisaria del pabellón Katya García-Antón (directora del Centro de Arte Contemporáneo de Ginebra):

“En el pabellón español, García propone el proyecto *L’Inadeguato, Lo Inadecuado, The Inadequate*, que se refiere literalmente al sentimiento de inadecuación que sintió la artista en relación a su papel en el complejo ambiente de la Bienal y el Pabellón español en los que había sido invitada a participar. El proyecto como ella misma explica, subraya la ‘violenta fragilidad de todo aquello que consideramos adecuado. Es una forma de disidencia, de evadirse del centro’. El concepto de inadecuación al que hace referencia el título se explica perfectamente con las siguientes palabras de Erving Goffman, en *Encounters* (1961): ‘El ser torpe o desarreglado, el hablar o moverse de modo equivocado, es ser un gigante peligroso, un destructor de mundos. Como todo psicótico o todo cómico ya sabe, un movimiento impropio pero preciso puede agujerear la delgada tela de la realidad inmediata.’ Si para la artista el concepto de inadecuación se extiende más allá del terreno artístico y entra en el campo del tabú social, *Lo Inadecuado* persigue una comprensión de la marginalidad como una aproximación conceptual a la creatividad, no solo con ramificaciones sociales sino también políticas y económicas. Aquí la marginalidad se considera como una posición política dentro de la práctica artística, y la inadecuación como la necesidad de permanecer distante de lo dominante en el discurso cultural”.<sup>430</sup>

---

<sup>430</sup> García-Antón, Katya. Op. Cit. <http://bibliotecabbaa.wordpress.com/2011/05/30/dora-garcia-en-la-54-edicion-de-la-bienal-de-venecia/>



García convocó al grupo de 80 autores contratados (Proxys) como iniciadora y anfitriona de la performance extendida (nadie podría verla en su totalidad) en la que aquellos interpretaron diferentes roles performativos, todos ellos extendiendo a su vez el factor del archivo que se daba en las salas del pabellón hacia los visitantes. Según se accedía al espacio (en nuestro caso), –una (o un) joven intérprete comenzaba a hablarte en Italiano (independientemente de si el público receptor entendía o no el idioma), y describía oralmente (en un tono de susurro) tu apariencia, actitud, reacción, gestos y actos que desarrollarías antes y sucesivamente a su ‘entrada’. La forma preliminar de acceso al espacio performativo era por lo tanto el reconocimiento, romper la barrera cultural y el estatus social entre conocidos o desconocidos, pertenecientes a una cultura u otra (algunas personas reaccionaban entrando en diálogo: –“ *I don’t understand...; I don’t speak Italian...*”) la intromisión ‘amable’ en un escenario ‘educado’ produce un corte en el comportamiento social protocolar en los escenarios de exhibición, que por una parte desestabiliza la pasividad del espectador como contemplador introduciéndolo como actor en la narrativa, y por otra parte articula su propio relato compositivo y configurativo dentro del archivo en el que se introduce, de un modo inadecuado, ligeramente perturbador (sin permiso) o incómodo. En la sala central –donde se produjeron diferentes intervenciones y performances a lo largo de la biennale sobre el rótulo del título pintado en el suelo: *L’Inadeguato, Lo Inadecuado, The Inadequate* (Idioma del lugar, idioma de la autora, idioma universalizado / traducción literal)– una mujer sentada a una mesa, en un ángulo al fondo, escribía de manera entrecortada sobre un ordenador portátil. Posteriormente, tras atravesar las salas laterales que rodean el espacio central del pabellón, se averigua que esa acción reproduce la obra de Dora



García, *Instant Narrative*, lo que esta persona redacta se proyecta sobre una pared-pantalla de vídeo, describiéndose textualmente a modo de acta visual, la apariencia de los espectadores que han entrado en el campo de visión de la (des)escribiente, sus movimientos, actitudes y reacciones, que desde la anterior oralidad pasaban a ser integradas como texto –información y opinión– forma visual a la vez que documento efímero. El público se hace público, se edita, se narra y se publica, se archiva, al tiempo en que se generaliza su elementariedad en el cuerpo social y su instrucción como signo cultural. El instante narrativo del ‘cada uno’ forma un relato discontinuo, una manifestación en la que un fragmento cubre a otro, la dimensión del relato se expande pero cada particularidad toma parte para desvanecerse, el archivo es discontinuo e inmaterial, su registro es puntual, un detalle que se articula y cuyo significado en el gran mensaje es anecdótico, episódico. (Los procesos de discontinuidad de la psicología social <sup>431</sup> entre la identidad social –cultural, contextual– y la identidad individual –cognición automática, presubjetiva– son activados por García estableciendo tanto la discontinuidad configurativa que cada acto produce en un contexto general de información, situación e interpretación, como la discontinuidad misma entre el individuo y su pertenencia a un grupo social que lo identifica y con el que puede identificarse, pero atendiendo a los factores que producen esa identificación recíproca, así como a los cortes que pueden producir una discontinuidad en la identificación. En definitiva, se trata a su vez de la propia discontinuidad del arte, su autonomía social y su soberanía crítica, respecto al individuo que se aproxima al hecho estético para activar su identificación socio-cultural, cuando en realidad el corte artístico trata de desvincular esas identificaciones).

Dora García escribe a propósito de *Instant Narrative*: «Alguien escribe en un cuaderno. Escribe absolutamente todo lo que sucede mientras lo está escribiendo, desde el sonido del segundero del reloj hasta sus propios pensamientos confusos. Escribe todas las preguntas que la gente le hace, así como sus

---

<sup>431</sup> En la psicología social (introducida en el estado de la cuestión –Capítulo 2.1.e– P.133) “ Operario y Fiske (1999) introducen el concepto de discontinuidad con el fin de establecer una relación explicativa entre los procesos grupales (de la sociología y antropología cultural) y los cognitivos individuales (de la psicología básica cognitiva). Por un lado, se observa que los *procesos cognitivos deliberados* se hallan orientados por propósitos, razones y exigencias que evidencian el gran influjo del contexto socio-cultural.

Por otro lado, cuando los individuos realizan inferencias espontáneas, configurando *procesos cognitivos automáticos*, en los cuales no existe esfuerzo de deliberación, la investigación transcultural puede definir patrones para dichos procesos en función del contexto socio-cultural. Por ejemplo, se observa que las personas pertenecientes a culturas individualistas, de manera espontánea, suelen explicar las conductas ajenas en base a los rasgos individuales de sus sujetos, mientras que aquellas pertenecientes a culturas colectivistas lo hacen en base al contexto y las circunstancias.” (...) Turner (1999) vincula íntimamente la Teoría de la Identidad Social con la conducta de grupo.

La investigación psicosocial apunta a que, en general, la tendencia es que el individuo pondera su identidad social por encima de la individual, generándose, en caso de conflicto, discontinuidad en la última.”

Discontinuidad. Psicología Social. Tajfel, Henri; Turner, John «An Integrative Theory of Intergroup Conflict». En Austin, William G.; Worchel, Stephen. *The Social Psychology of Intergroup Relations*. Monterey, CA: Brooks-Cole. 1999. pp. 94–109.

En Morales, J.F., Psicología Social y Educación En A. Gómez, E. Gaviria e I. Fernández Psicología Social, Madrid, Sanz y Torres 2006. (pp. 1-32).

respuestas. Evidentemente, este impulso maniaco de registrarlo todo dificulta sus propias acciones y reacciones, sus propias necesidades físicas, su relación con los demás». (...) “La escritura como proceso de mise en abîme, juego de espejos que se reflejan hasta el infinito, es una estrategia clásica de escritor desesperado: escribirse escribiendo, escribir que se escribe, escribir que se escribe que se escribe, y así hasta el infinito: un intento de taponamiento del vacío.”<sup>432</sup>

El juego de espejos del libro dentro del libro (que analizábamos al inicio de este capítulo con el catálogo de Lothar Baumgarten / esta misma escritura y esta propia imagen en esta investigación...), el verse siendo visto, el texto (transubjetivo) como personaje de la discontinuidad configurativa y la discontinuidad real de la representación, la identificación sujeto-signo (hombre-libro en Bradbury y Truffaut) y lo inadecuado de esta relación.

A partir de la evidencia de esta formulación, el corte necesario para establecer una discontinuidad no-configurativa requeriría descentrar las condiciones de estos archivos con una experimentalidad no registrativa (efímera como la realidad misma), trascender la investigación a un grado de experiencia indecible (no condicionada por la translación identificativa del conjunto sujeto-social o del sujeto-signo), superar el vínculo cultural y normativizado a un mundo representación con otra estrategia de encuentros –como decía Erving Goffman, en *Encounters*, ‘un movimiento impropio pero preciso puede agujerear la delgada tela de la realidad inmediata.’–. Encuentros de tacto o de contacto con aquello que no pertenece al gran *relato in progress* –historiado– (ni consciente, ni inconsciente, ni reproductivamente), que no llega desde el archivo del sistema especular y especula con nuestra realidad. Lo inadecuado, en este caso, sería la discontinuidad artística que corta con la propia ontología del arte, que presenta un intervalo en el que la construcción discontinuamente configurativa del Sentido y la articulación de sus propios cortes no-sentido, son copresentados a una naturaleza ajena al signo y la identificación del sujeto a éste, para evitar el reflejo especular, sus difracciones o rebotes, para advertir nuestra posibilidad de coparticipación de forma inadecuada en un espacio de relación fuera del archivo, de la realidad identificada, trascender de la identificación a la *auto-(co)-realización*, donde las fuerzas presubjetivas y el inconsciente puedan factualmente (no sólo conceptual, documental o representacionalmente) romper esa fina tela con lo Real –no solo inmediato (pantalla, voz, difiriendo), sino existencial–.

En el recorrido por los espacios de las salas perimetrales del pabellón, mientras se producían las performances en vivo (con partes improvisadas por los intérpretes: artistas, estudiantes de arte, investigadores, profesores universitarios y académicos, curadores, críticos, agentes, miembros activistas de colectivos políticos y sociales, actores, escritores, ensayistas, periodistas, poetas,

---

<sup>432</sup> Montes, Javier. ¿Dónde está Dora García? – Publicado en el blog Salonkritik. Junio 2011. [http://salonkritik.net/10-11/2011/06/donde\\_esta\\_dora\\_garcia\\_javier.php](http://salonkritik.net/10-11/2011/06/donde_esta_dora_garcia_javier.php)



Dora García, *The Deviant Majority* (la mayoría marginada) 2010, film, colour, stereo, 34min.

“ideologies are freedom while they are in development, oppression once they are formed”.

Franco Basaglia, en conversación con Jean-Paul Sartre  
(Franco Basaglia, *L'utopia della realtà*, ed. Franca Ongaro Basaglia, p. 241)

sociólogos, socio-economistas, antropólogos, psiquiatras, arquitectos, directores de cine, filósofos, etc. Entre sus miembros destacados participó la *-Accademia della Follia-*, un grupo teatral basado en un proyecto cultural sobre el teatro y la locura, formado por actores en estado de urgencia o riesgo – La investigación de la Accademia de la Follia se inició en Trieste, en el ex-hospital psiquiátrico donde Franco Basaglia clausuró en 1979 los muros de la institución de los hospitales mentales italianos declarándolos abiertos a la salud); y mientras el espectador se iba reconociendo en sus diferentes descripciones e integraciones en el archivo, se podía observar en los espacios las vitrinas y dispositivos con materiales, información, documentos y elementos de toda índole que desde la investigación artística de Dora García iban a ser dispuestos como *atrezzo* para las distintas variaciones performáticas a suceder durante la Biennale entre aquellos actores y el público.

Este *arrangement*<sup>433</sup> situacional (planificación, acuerdo u organización –en el sentido de organigrama

---

<sup>433</sup> “ En 1961, el artista estadounidense George Brecht fue invitado a participar en una muestra titulada *Art of Assemblage* que habría de tener lugar en el MoMA. Brecht escribió al comisario agradeciéndole la invitación pero

extendido de Aranberri-) desde los activos, archivos y actividades reales a su performatividad, se realizaba en simultáneo a la documentalidad proformal de los films de Dora García proyectados en las salas adyacentes, como *The Deviant Majority* (-la mayoría marginada-, 2010) <https://vimeo.com/60874476> , antecedente del vídeo *Lo inadecuado* (2011) estructura visual, documental y performativa que García denomina: "extended film project" -proyectos fílmicos extendidos-. Realizados en el 'engoa project' (proyecto en curso) "Mad Marginal", en dos partes: una primera correspondiente a la publicación *Mad Marginal Cahier #1: From Basaglia to Brazil*<sup>434</sup>, proyecto de investigación artística sobre el trabajo precursor de la post-psiquiatría de Franco Basaglia, hasta su exposición en la 29<sup>th</sup> Bienal de Sao Paulo en Brasil en 2009, y editado por la Fondazione Galleria Civica di Trento en 2010 <sup>435</sup> , donde García inició la segunda parte experimental e investigadora de este proyecto finalizado en *Lo inadecuado* en la Bienal de Venecia, junto a la publicación del *Mad Marginal Cahier #2. L'INADEGUATO LO INADECUADO THE INADEQUATE*).

El término del film -*deviant*- (majority) puede ser traducido en relación a esa "mayoría" como 'desviada, pervertida, desequilibrada', dado que García toma la cualidad de lo marginal (borderline) refiriéndose en este caso a las personas en tratamiento psiquiátrico que pertenecen un grupo social no integrado, analizando sus capacidades de expresión, circulación y transmisión no codificada ni sectorizada. Nos referimos aquí al desvío o al desequilibrio como proyecto de perversión contrario a

---

puntualizó que la palabra *adecuada* para describir su trabajo era *arrangement* y no *assemblage* pues la primera tenía que ver con una disposición temporal mientras la segunda se ceñía, decía, únicamente al ámbito espacial." Hontoria, Javier. *Dora García, inadecuadamente oportuna*. Publicado en *El cultural*. Mayo 2011. [http://www.elcultural.es/noticias/ARTE/1705/Dora\\_Garcia\\_inadecuadamente\\_oportuna](http://www.elcultural.es/noticias/ARTE/1705/Dora_Garcia_inadecuadamente_oportuna)

<sup>434</sup> En -La mayoría marginada (de Basaglia a Brasil)- García estudia las reformas psiquiátricas surgidas de la conciencia revolucionaria e innovadora de los últimos años 60 y diferentes programas alternativos que se practican hoy. La pieza se estructura en torno a tres encuentros: con la compañía de teatro del ex-hospital psiquiátrico de Trieste, *Accademia della Follia* (Academia de la locura), en la que trabajan tanto usuarios del servicio psiquiátrico como no usuarios; la compañía de teatro brasileña "Pirado en la escena, Teatro del Oprimido"; y la enfermera psiquiatra y antiguo miembro del Colectivo de Pacientes Socialistas (SPK), Carmen Roll. En una entrevista, Carmen Roll expone el antagonismo del SPK hacia los hospitales psiquiátricos en los primeros años 70, siguiendo la creencia de este grupo de que los problemas psiquiátricos eran originados por el capitalismo. Los dos programas de teatro contemporáneo que aparecen en la película revisan la división entre lo normal y lo anormal, e intentan borrar el prejuicio y la exclusión social relacionados con la enfermedad mental. Un pensamiento de origen que puede parecer radical e incluso agresivo produce eficientes expresiones artísticas. Publicado en la Web de la galería de arte Ellen de Bruijne Projects, Dora García Works: <http://www.edbprojects.com/artists/dora-garcia/dora-garcia-work/>

<sup>435</sup> "Mad Marginal" se inspira en la investigación de la artista sobre los escritos de Franco Basaglia, psiquiatra y académico que encabezó la proposición del artículo de la "Ley 180", en 1978, que hizo de Italia uno de los primeros países del mundo en abolir los hospitales psiquiátricos, convirtiéndose en un caldo de cultivo precursor de la experimentación en el tratamiento de enfermedad mental. La idea de García fue analizar la práctica artística basándose en la tradición anti-psiquiátrica, y específicamente en la "Revolución Basagliana", como un prisma para examinar la marginalidad como una potencial posición creativa, explorando la relación entre política radical y pensamiento artístico en los años 70 (incluyendo su influencia en los procesos contemporáneos), y reflejados en la reconsideración de otros puntos de vista intelectuales (de Antonin Artaud a Jack Smith, y otros autores) que han sido consciente y productivamente definidos como "marginal". Viliani, Andrea. En García, Dora. *Mad Marginal. Cahier #1. From Basaglia to Brazil*. Ed. Sternberg Press, 2010. P. 6

un sistema homogeneizador –de salud mental en cuanto a normatividad y corrección del pensamiento común y de la clasificación de los comportamientos sociales– y opuesto a las formas de violencia institucionales (las instituciones axiológicas: Corte, Gobierno, Religión, Fuerzas Armadas, Educación, Industria, Economía, Política, Salud, Cultura, Familia, Sociedad...y sus centros o dispositivos: Ley, cámaras legislativas, iglesia, asilo, prisión, hospital psiquiátrico, museo, ritos sociales, hipoteca, medios de consumo y comunicación, etc.), la marginalidad como posición artística, su necesidad, las mecánicas de exclusión, la noción de arte marginal y la idea de censura. sobre las que García desarrolla una exhaustiva investigación y experimentación in situ tomando como referente la práctica artística en la tradición anti-psiquiátrica, que se desarrolló en diferentes países a partir del trabajo emancipador del psiquiatra veneciano Franco Basaglia. (En opinión de diversos críticos y autores el proyecto en pabellón de Dora García debió ser considerado realmente el pabellón nacional de Italia, tanto por su prospección investigadora a través de Basaglia, Octave Mannoni y otros autores generadores de la post-psiquiatría y su influencia en el enfoque de lo psico-social en la transformación de la axiología estética, como por la proyección viva de la cualidad performativa actual de un grupo de trabajo contextual y activista italiano. Ahí reside la práctica efectiva del proyecto de García como *para-Pavilion* y su extensión concreta de la dialéctica planteada por Brice Curiger en ILUMInazioni, donde la aproximación de García, desde el conjunto universal de lo global hacia lo local (y viceversa), se produce realmente a través de las acciones respectivas de quienes replantean, desde la subversión cultural y el disenso histórico propios, la discontinuidad y de-institucionalización del discurso hegemónico y supersimbólico).

La página Web <http://theinadequate.net/> vinculada al proyecto –Lo inadecuado–, (que incluye el calendario de las performances realizadas durante la Biennale, guía para su seguimiento, índice de participantes, blog público, y los enlaces para descargar una versión reducida de las publicaciones Mad Marginal Cahier #1: From Basaglia to Brazil y Mad Marginal Cahier #2: L'INADEGUATO LO INADECUADO THE INADEQUATE), seccionada en ocho apartados:

–Deviazione, Radicalità, Outsider, Esclusione, Linguaggio, Censura, Basaglia y Notes in the margin–; incluyen una selección de citas de distintos autores que germinan el pensamiento de la marginalidad que García desarrolla en sus dos publicaciones, incluyendo las colaboraciones en formato de ensayo de los agentes que en diferentes etapas han tomado parte en la articulación del proyecto Mad Marginal. En este extenso recorrido el trabajo anticipador de Basaglia se consolida tanto a nivel conceptual (desde el discurso post-psicológico y filosófico al político y estético) como en la propia práctica estética derivada de su aplicación, que García prosigue llevando aquél discurso a un grado de posible experimentalidad donde todas las discontinuidades –configurativas y sociales– concluyan en la discontinuidad propia del individuo y en su opción performativa (libre) a partir de esta asunción. La documentación online traza una amplia perspectiva desde el pensamiento del filósofo francés Michel Foucault –cuyo debate sobre la locura y la civilización proponía que la historia de la locura no puede trazarse aisladamente, sino sólo en simbiosis con su contraria y enemiga: la razón–, esto es, irrumpiendo en el sistema de poder y razón empírico mediante la reconsideración de los cortes que los actos del inconsciente (y sus taras) infieren en la estructura del pensamiento lógico que instaura

una política de conducta normalizada; y contrastando estos cortes con las propias actitudes derivadas al arte y a la historia del arte (anticipando ya otra relación entre la investigación y la experimentación estética –basada en el corte o la discontinuidad–, precursora de la actual investigación artística). En lo referente a la disciplina de la historia del arte, García señala ejemplos como la figura de Aby Warburg (1866-1929), a través de quién lo desviado apareció en la década de 1920 como un leitmotiv, tanto conceptual como biográfico. El estudioso alemán abogó por una nueva historia del arte denominada «psicopatológica»<sup>436</sup>, que se adelantó incluso a los pensamientos de Foucault sobre cómo la historia de la locura puede llevar a una arqueología del conocimiento. La trayectoria de lo marginal y lo marginado atraviesa la historia del arte desde sus escenarios precursores de la producción de estructuras sígnicas alternativas: la influencia de los movimientos dadaístas, Artaud, el arte bruto, el arte degenerado (Entartete Kunst / abolido por el nacional socialismo) etc., al fin de ‘la sociedad del espectáculo’ con Debord y el situacionismo letrista [con referencia directa al Film de Guy Debord *–In girum imus nocte et consumimur igni–* 1978, en cuya parte final la cámara se detiene en un punto localizado sobre dos fotografías del exterior del Stuttgart-Stammheim, instalación de máxima seguridad, donde la primera generación de la RAF se suicidó, e inserta un flashback hacia los militantes de izquierda Andreas Baader y Gudrun Ensslin durante su juicio en 1968. –‘La plus belle jeunesse meurt en prison’ (‘La flor de la juventud muere en prisión’) dice el narrador en *Off* sobre las imágenes de Baader y Ensslin,<sup>437</sup> con quienes por su oposición al fascismo se solidarizaba Franco Basaglia quien “trabajó contra las ideologías, no para crear una

---

<sup>436</sup> “El proyecto Atlas Mnemosyne (o Atlas), que Warburg inició en 1924, (El Atlas, derivado de su biblioteca de 60.000 volúmenes, quedó inconcluso al fallecer Warburg en 1929. A pesar de la gran cantidad de libros que poseía, el proyecto se basaba en una meticulosa selección de sólo 2.000 fotografías: reproducciones de pinturas, motivos arqueológicos y etnográficos y otras ilustraciones de obras de arte como las que aparecen en sellos y postales. Su Atlas buscó «buenas compañías» en imágenes procedentes de campos antes tan marginales como la magia, el totemismo, el animismo, las danzas sagradas de los nativos americanos y la astrología de Oriente Próximo.) fue la encarnación metodológica de esa nueva historia del arte psicopatológica. Al construir una forma de análisis desviada, basada en los anacronismos y en las discontinuidades de la historiografía del arte que entretejieron el pathos aislado de la historia artística. (...) Si bien el proyecto de Warburg fue muy importante ya en su época, todavía sigue ejerciendo influencia en el pensamiento y en la práctica contemporáneos. En realidad, contribuyó en cierta medida a responder al llamamiento político que hiciera Bertolt Brecht en la década de 1920 a favor de la imagen «construida». Como Brecht, Warburg estaba convencido de que una única imagen sólo puede contar una historia limitada, y el Atlas representaba una metodología de fluidez y variación que permitía la construcción crítica de conocimiento en desafío a la historia dominante. En el proyecto, el montaje no es únicamente un proceso formal, sino una actividad crítica de importancia política e incluso económica. El Atlas funcionaba de forma radical, desde los márgenes de una biblioteca, como un lugar capaz de generar transgresión, deconstrucción e inversión.”

García-Antón, Katya. En García, Dora. *Mad Marginal. Cahier #2. L'INADEGUATO LO INADECUADO THE INADEQUATE*. Ed. Sternberg Press, 2011. P. 17. <http://theinadequate.net/wp-content/uploads/2011/05/ESPANOL-PDF.pdf>

En relación a este Atlas y su influencia, el proyecto inconcluso de Marino Auriti quien, en 1955, patentó el diseño de un edificio de Capitol- para albergar todo el conocimiento humano –Il Enciclopédico Palazzo del Mondo–; origen temático que dió título de la 55. Biennale di Venezia en 2013: Il Palazzo Enciclopédico.

<sup>437</sup> García, Dora. *Radical politics, radical psychiatry, radical art. An introduction to the “Mad Marginal” project*. *Mad Marginal. Cahier #1. From Basaglia to Brazil*. Ed. Sternberg Press, 2010. P. 16 <http://theinadequate.net/wp-content/uploads/2011/04/MM01.pdf>

nueva ideología” (una transformación post-ideológica), pero los reconocía como integrantes de un movimiento radical, contracultural y voluntariamente marginal que propugnaba otra lectura y articulación histórica del pasado y otra re-construcción simbólica en la estructura social –contraria al olvido y soterramiento del nazismo, los campos de concentración, la eliminación de personas discapacitadas, gitanos, homosexuales, etc., a partir del que se afianzó un estado construido sobre la ideología del capitalismo, la clasificación y la exclusión social–].

Pierre Bal-Blanc, [comisario de la exposición *Death of the Audience* (2009) en –Secession, Association of Visual Artists Vienna Secesión–, una exposición colectiva que reflexionaba acerca de qué y cómo podría ser hoy una ‘ruptura’ o un corte a partir de las estrategias artísticas rupturales desde los años 60 hasta los 80 con autores desmarcados del sistema del mercado y de la producción signico-significativa del arte, cuya coordenada personal era quedar a cierta distancia: “no interfieren en el intento de definirse como antimodernos, altermodernos o neomodernos; se inscriben en la idea de estar fuera y también en medio. Para mí, entregarse a tales procesos y posturas era una forma de reflejar la ruptura que inició la Secesión a finales del siglo XIX y principios del siguiente, mediante la noción marginal aunque positiva de una nueva ruptura dada en el último cuarto del siglo XX”<sup>438</sup> ], cita en su conversación con la historiadora de arte y crítica Elisabeth Lebovici reproducida en –Mad Marginal Cahier #2 Lo inadecuado–, las conexiones más cercanas de Dora García con autores como Isidoro Valcárcel

---

<sup>438</sup> Bal-Blanc, Pierre. *La muerte del público o el outsider profesional*. Extracto de una conversación entre Pierre Bal-Blanc y Elisabeth Lebovici. En e-flux journal, núm. 13, febrero de 2010. En Mad Marginal. Cahier #2. L’INADEGUATO LO INADECUADO THE INADEQUATE. Ed. Sternberg Press, 2011. P. 80

¿Por qué usar la noción de «ruptura», de tan larga historia en el modernismo? Recuerdo una historia de las vanguardias del siglo XX que llegué a comprender gracias al concepto de coupure épistémologique, de Gaston Bachelard, el corte epistemológico asociado a la discontinuidad en la historia de la ciencia, pero aplicado al arte para caracterizar la sucesión de prácticas y movimientos habidos en él. En palabras de Clement Greenberg: «La esencia del modernismo descansa, en mi opinión, en el uso de métodos característicos de una disciplina para criticar la disciplina misma; no para subvertirla, sino para afianzarla más firmemente en su área de competencia» En Greenberg, Clement, «Modernist Painting», en *Arts Yearbook* 4, 1961, pp. 103–108 (trad. cast.: «La pintura moderna», en *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006).

Bal-Blanc cita a su vez el proyecto editorial –*Third Text*– de Rasheed Araeen (que analizaremos en el próximo apartado 9.3 Representación y co-realidad, en relación al proyecto de Pierre Huyghe –*The Third Memory*– y a la noción de –*The Third Project*– estudiada en Olafur Eliasson):

*Third Text*. –Critical perspectives on contemporary art and culture–. <http://thirdtext.org/home> *Third Text* has established its key position at the critical interface of contemporary art practice and theory with specific focus on the impact of ‘globalization’. *Third Text* took a pioneering interest in the exclusionary zones of ‘centre’ and ‘periphery’ and challenged Eurocentric and ethnocentric notions inherent to aesthetic criteria that marginalized or neglected the work of culturally diverse contemporary artists. / *Third Text* Asia in Pakistan; *Third Text* Africa in South Africa, *Tercer Texto* in Peru, and the forthcoming *Terceiro Texto* in Brazil. /

– En relación a la presente investigación sobre discontinuidad artística y sinsentido, en la relación al corte o intervalo de lo óptico en lo ontológico y a una nueva co-producción y copresencia de lo artístico en la sociedad hypermedia, conviene citar el libro de **Rasheed Araeen**. *ArtBeyond Art. Ecoaesthetics: A Manifesto for the 21st Century*–: The crisis of art today is that of its reduction to picture or object-making for the global spectacle of fetishism. Art is now going round in circles – like a dog chasing its own tail – generating tremendous energy but only to maintain the dynamics of the art market which deals in precious commodities while the world is facing environmental catastrophe. In this pioneering work Rasheed Araeen suggests a uniquely radical way of dealing with this crisis: he offers a body of concepts whose dynamics and vision will not only steer art back on its historical course but also intervene in the world at large to resolve the problems of climate change.

Medina (y su obra *–El museo de la ruina–* incluida en la exposición *Death of The Audience*, el mapa detallado de un edificio construido con materiales autodegradables, orientado a la entropía y a la desaparición), cuya influencia en ella y en otros como Santiago Sierra (podríamos incluir también a Marcelo Expósito), proyecta la noción del *outsider* como aquél que trabaja sobre el código sin ser inscrito en él, (podríamos decir *–aquél que incluso es totalmente ajeno a esta consideración–*).

Para que la postura de asumir una actividad marginal respecto a la institución arte no quede como una mera pose ideológica mientras se alimenta del mismo mercado y sistemas de proyección y circulación simbólica cuya puesta en crisis plantea –emitiendo una deriva sobre el mismo discurso de representación y configurando discontinuamente otra forma paralela al sistema de producción (y postproducción simbólica) del objeto arte–, el corte que se proyecta ha de asumir precisamente la propia crisis de su proceso y de su estatus como obra.

La incomodidad de Dora García ante el símbolo de *–Pabellón Español–* y al asumirse implicada en una trama que no le corresponde, fue utilizada como plataforma de desafío para desviar efectivamente las estrategias de identificación y los mecanismos sistemológicos del poder institucional. Lo inadecuado de su propuesta es que pudiera funcionar independientemente como investigación artística al margen del público (y aparte de su mayorización o minorización social) , no como acto soberano que pone en crisis al resto de discursos como alternativa social (pauta ideológica), sino desestabilizando los propios procedimientos de identificación, de señalación del espectador como agente y de los intérpretes como incitadores, reproduciendo un modelo programático. Su construcción sobre el Sentido toma la configuración universal del archivo *–del mundo como representación–* para plantear un corte definitivo en él. La locura y su tratamiento psicopatológico no es sólo una metáfora comparativa con la opcionalidad crítico marginal del arte y sus estrategias outsiders de no-identificación, sino que apunta claramente a un no-sentido (y a lo Sin-sentido) que cierra los conductos (instrumentales) a los lugares de ausencia *–que derivan el archivo a una suspensión simbólica de los signos cuya infinitud se ha institucionalizado en el arte generando la postproducción de la neo-economía cultural y el reciclado de los antiguos sistemas ideológicos–*. La extensión performativa del archivo y la investigación artística, toma todo el entramado de la construcción y articulación sígnica (con la evidencia de sus discontinuidades configurativas y con la declamación de su discontinuidad ontológica), para manifestar el extenso lugar vacío en el que nunca se ha hallado, *–la nada–*:

« De aquí esta extraña proximidad entre la locura y la literatura, proximidad a la que no hay que otorgar un sentido de parentesco psicológico finalmente desvelado. Descubierta como un lenguaje que se silencia en su superposición a sí mismo, la locura no manifiesta ni explica el nacimiento de una obra (o de aquello que, con genio o con suerte, hubiera podido convertirse en una obra); la locura designa la forma vacía de donde procede esta obra, es decir, el lugar del que nunca cesa de estar ausente, del lugar donde nunca





At the Back: *The Messenger* being performed as part of the performance *Rehearsal/Retrospective*, in which the actor Geoffrey Carey gives instructions to younger actors for them to carry several of Dora García's performances. On the right handside: *Instant Narrative*. On the stage: carpets by Andrea Lanini (the cushions featuring Dora García's face), and leaves from an intervention by Arte Terra. *The Inadequate*, Spanish Pavilion, 54th Venice Biennale, 2011.

la encontraremos porque nunca se ha hallado en él »<sup>439</sup>

–La locura, la ausencia de obra– que indica Foucault, y sobre la que se apoya el desarrollo de la investigación de García, es lo radicalmente inadecuado dentro del sistema de configuración de obras y de intersubjetividad simbólica.

Parte de las performances interpretadas durante Lo inadecuado abordaban directamente esta cuestión discontinua y paradójica entre la acción performativa y la no-producción, como *Rehearsal/Retrospective* (2010) (Ensayo / Retrospectiva) que comprendía un dictado de instrucciones de un actor a otro que sirvieran de entrenamiento sobre cómo interpretar futuras performances de García, incluyendo *The Artist Without Works* (el artista sin obras de 2008), un discurso en forma de *Tour* sobre artistas que se niegan a producir nada.

Esta idea del archivo extendido y su dis-función (común a la práctica proformativa de Aranberri), que plantea el mismo acto performativo como gesto del colapso por la desasignación del autor, de la obra

---

<sup>439</sup> Foucault, Michel «La folie, absence d'oeuvre» (1964), en *Dits et écrits*, Gallimard, París, 1994 (trad. cast.: «La locura, la ausencia de obra», en *Obras esenciales*, Barcelona, Paidós, 2010). En Piron, François. *UNA OBRA, ¿QUE NO ES DE ARTE?* Mad Marginal. Cahier #2. L'INADEGUATO LO INADECUADO THE INADEQUATE. Ed. Sternberg Press, 2011. P. 73

y del público [*–La muerte del autor* (R. Barthes) –su reemplazamiento por el lenguaje –postmoderno– y la interpretación inviable del receptor de obras insertadas en la intertextualidad, la multiconexión infinita del texto en la que “al espectador no le está confiado descifrar un sentido oculto en las obras, sino que tiene que conformarse con desenredar unos sentidos plurales que se le escurren en un permanente aplazamiento en el que la deconstrucción ‘procede a una exención sistemática del sentido’”<sup>440</sup> / *–El fin del espectáculo* (G. Debord, Deleuze y Guattari) / *–La muerte del público* (P. Bal-Blanc)<sup>441</sup>], es decir, un gesto ‘pasivo’ al Sentido:

“ ¿Qué hacer entonces?

Ponerse en situación de no-querer.

¿Es esa una posición de pasividad?

Es justamente lo contrario.

El no-querer crea una especie de intervalo en el que reina lo tácito.”<sup>442</sup>

un corte post-factual en la estructura y post-estructura de: sujetos-signo-contexto-información-símbolo, o lo que sería la praxis del archivo performativo en cuanto a su discontinuidad historicista (su no reactivación sígnica), el suspenso global del archivo en el que la ‘cognición corpórea’ introduce la

---

<sup>440</sup> Marchán Fiz, Simón. La muerte del autor, de Roland Barthes. 1967, crisis de la autoría. Publicado en el Cultural. El Mundo. Febrero 2004.

<sup>441</sup> El constante reajuste de la posición de la propiedad (de la obra realizada entre artista, intérpretes y público sin distinción o nominación autoral –N. de A.–) nos lleva fácilmente al concepto de la la «muerte del autor» anunciada por Roland Barthes en la misma época. Pero sabemos que el autor está menos amenazado, esta vez, y lo que se cuestiona sería algo más cercano a la «función del autor», tal como lo describe Michel Foucault. Tras la crisis del espectáculo (Deleuze y Guattari, Guy Debord), seguida del llamamiento feminista a una puesta en cuestión del espectador basada en el género, y del reclamo poscolonialista a desvelar las relaciones de poder que esconden tales posturas, la «muerte del espectador» llega como una especie de etapa reflejo de lo autoral. ¿Haríamos mejor hablando de la «función del público»? Si la función del receptor es asumida por cierto tipo de producción visual, definida por usos y prácticas institucionales que se pueden historiar, ¿por qué deberíamos entonces conformarnos con referencias de los años setenta para entender el espectáculo del presente? ¿Acaso no ha cambiado el espectáculo en el mundo globalizado, como parte del desarrollo mundial de marcas institucionales y de una maquinaria bienal e internacional de exposiciones?

Además, ¿qué constituye el vector principal de los años setenta, sino (en una continuación de Marcel Duchamp) una redistribución de la recepción? Cuando Barthes escribe acerca de la mort de l’auteur, implica al lector, significa que el espectador como instrumento pasivo debe desaparecer y convertirse en algo más: en participante o, tal como propone Rancière, en «emancipado». En cualquiera de los dos casos, los papeles cambian. Hablar de la muerte del público es también preguntarse si la muerte del autor realmente ocurrió. (...)

Todas esas obras se basan en la idea de que el autor no tiene más poder que el público; las dos posiciones están despojadas de voto y representación, y son iguales respecto a la percepción ordinaria.

Lo que me interesa es el fenómeno de transgresión definido como renovación permanente. No hay estabilidad en la transgresión, hay que transgredir en cada momento, y esto es lo que contiene el proceso artístico.

En Bal-Blanc, Pierre. *La muerte del público o el outsider profesional*. Extracto de una conversación entre Pierre Bal-Blanc y Elisabeth Lebovici. En e-flux journal, núm. 13, febrero de 2010. En Mad Marginal.

Cahier #2. L'INADEGUATO LO INADECUADO THE INADEQUATE. Ed. Sternberg Press, 2011. Págs. 84-86.

<sup>442</sup> Deligny, Fernand, *L'Arachnéen et autres textes*, París, L'Arachnéen, 2008.

En García, Dora. Evitar el centro. El lenguaje en los márgenes. Lo inadecuado Op. Cit. P. 33  
<http://theinadequate.net/wp-content/uploads/2011/05/ESPANOL-PDF.pdf>

fuerza presubjetiva, (el «impulso psíquico secreto») que proyectando a su extensión final el Atlas Mnemosyne de Warburg con la descripción de Katya García-Antón (a partir de W.G. Sebald)– el «giro espacial» de la *–ontología* del arte (al propio acto intervalar de lo Sin-sentido en un instanciamiento con lo óntico y temporal)– y refuta el signo lingüístico como localizador y generador gramatical del concepto:

“ el Atlas no sólo constituye la imagen individual como fragmento mutable de una imagen, sino que también desacraliza el objeto de arte como objeto de culto. De hecho, al usar sólo reproducciones, el proyecto desafía la noción de originalidad de la obra de arte y la lógica de los museos basados en colecciones de obras maestras. En el Atlas se reflejan en gran medida los postulados de Rosalind Krauss sobre la originalidad como mito moderno. Desde un punto de vista filosófico, Warburg creó un espacio de pensamiento basado en símbolos visuales y en sus interrelaciones cambiantes, algo que iba más allá del signo lingüístico. El Atlas señala el «giro espacial» de la imagen y refuta el signo lingüístico como localizador y generador gramatical del concepto. Por otra parte, anticipa los nuevos enfoques ante la tecnología del siglo xxi, en particular con respecto a la idea de la «cognición corpórea»: hablamos de una teoría del conocimiento esencial para las investigaciones sobre la inteligencia, la cual explica la formación de categorías partiendo de la primacía de la imagen sobre el lenguaje. Al rebajar el papel del lenguaje, Warburg se convirtió en un «clarividente» de la imagen en busca de ese «impulso psíquico secreto» que participa en la construcción del conocimiento.”<sup>443</sup>

El Atlas mnemónico y vital de Dora García (proyectado fuera de sí y desanexado –en cuanto a lógica– de la interpretación narrativa o gestual de los actores y audiencias) para su inversión simbólica; presenta, desde la indefinición textual de aquél vacío donde nunca se ha hallado, lo indecible, aquello que por tácito es indecible y no corresponde ni al Sentido antropológico ni a la epistemología del arte, una imposibilidad de asignar y significar lo que queda al margen del archivo y del deseo, y que nunca deviene trazado desde el Sentido o de sus cortes particulares –que consignan los no-sentidos hacia su reinterpretación–. Lo tácito –Sin-sentido– es lo desconocido (ajeno por naturaleza al orden ontológico), no articulable desde la cognición intelectual sino en un salto a la presubjetividad desmarcada del signo, de la visualización y de la experiencia lectiva que retorna siempre pronunciando una identificación.

Como puntualiza Dora García matizando el «impulso psíquico secreto» que García-Antón emplea desde Freud:

---

<sup>443</sup> W. G. Sebald, «Le Promeneur Solitaire. A remembrance of Robert Walser», en Robert Walser, *The Tanners*, Nueva York, New Directions Books, p. 12. Citado en García-Antón, Katya. En García, Dora. *Mad Marginal. Cahier #2. L'INADEGUATO LO INADECUADO THE INADEQUATE*. Ed. Sternberg Press, 2011. P. 21. <http://theinadequate.net/wp-content/uploads/2011/05/ESPANOL-PDF.pdf>

*“ Lo tácito: no confundirlo con el Inconsciente descrito por Freud. «Tácito» no quiere decir «secreto», simplemente está lo que puede decirse y lo que no se puede decir.”* <sup>444</sup>

Esto es, que lo realmente puesto en juego son las fuerzas presubjetivas ante/con la indecidibilidad de aquello marginal a la expresión, a la dicción y a la interpretabilidad.

Un tercer estado del proyecto artístico que abandona la causalidad o el efecto de identificación de autor-signos-sociedad, un proyecto que ya no corresponde a la producción signíca, nominalista o simbólica, que ya no nos compete sólo a nosotros mismos como individuos, sino que se interroga por una realidad a salvo de las lógicas formales o conceptuales del pensamiento indicativo, realidad en contacto a las conexiones discontinuas del azar y desbordadas de la representación por aquello no producible e irrepitable, lo tácito, lo Real que irrumpe en el significado evidenciándolo como artificio, produciéndole el corte Sin-sentido con el que la discontinuidad artística, al copresentar sus signos y performatividad al intervalo con la naturaleza indecible, delega la puesta en crisis de su proyecto al facto inasignable de lo óntico, liberándolo de la intencionalidad voluble de lo subjetivo y de la identificación condicionada del sujeto ontológico.

“ Dice Dora García de su trabajo que es (...) el «resultado de los ajustes constantes de las situaciones con sus respectivos contextos» Digo yo que todo eso es cierto y que convierte lo que ella hace en algo que va más allá de la vieja “obra abierta”, o en proceso, o desmaterializada: es una obra “en La Nube”, por decirlo en el lenguaje pretencioso y mesiánico de Silicon Valley. Una obra que sólo existe en el parpadeo conjunto del encuentro entre varios sujetos, en un cúmulo de azares irrepitibles. Por citar a Rancière, en ‘El espectador emancipado’: «La obra es esa tercera cosa de la cual nadie es propietario, de la cual nadie posee el sentido último, que se mantiene equidistante, evitando toda transmisión en la cual el significado permanezca inmutable, toda identidad de la causa con el efecto»” <sup>445</sup>

---

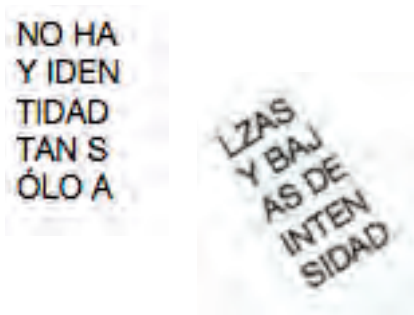
<sup>444</sup> García, Dora. Evitar el centro. El lenguaje en los márgenes. Lo inadecuado. Op. Cit. P. 34

<sup>445</sup> Montes, Javier. ¿Dónde está Dora García? – Publicado en el blog Salonkritik. Junio 2011. [http://salonkritik.net/10-11/2011/06/donde\\_esta\\_dora\\_garcia\\_javier.php](http://salonkritik.net/10-11/2011/06/donde_esta_dora_garcia_javier.php)



Txomin Badiola – CAPITALISMO ANAL CAPITALISM Galería Moises Perez de Albeniz, Madrid. 2014

9.1.D. UNIVERSO DATA | La discontinuidad entre Poder / decisión. | Identidad / Intensidad.  
 REACTIVACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN –DEL SENTIDO Y SIN-SENTIDO– MEDIANTE LA  
 DISCONTINUIDAD DEL OBJETO ARTÍSTICO CON LA PRESENCIA DEL CORTE CORPORAL.



En la exposición CAPITALISMO ANAL CAPITALISM (Galería Moisés Pérez de Albéniz, Madrid, 1 Febrero – 29 Marzo 2014) Txomin Badiola produce un corte de discontinuidad lineal (producida con elementos técnicos y configurativos en la misma representación, suspendiendo la continuidad representación-significado /símbolo mediante la deconstrucción sígnica de la negación estética)– en el marco-imagen del escenario-dispositivo de exhibición, e interna en el objeto de representación– que presenta al objeto textual –en el significante y la referencialidad del texto, la citación y su extensión documental en cuanto material del archivo cultural recontextualizado: imágenes-documento retrospectivas y constructoras de una historicidad personal a partir del *imput* pulsional proveniente

desde la historiografía iconológica del pensamiento estético, de los referentes y apoyos artísticos <sup>446</sup>, del pensamiento filosófico y la contraposición psicoanalítica (Lacán / Freud), del ensayo y la literatura, de la cinematografía (Godard –o en otras obras Fassbinder, Pasolini, etc.), la cultura musical y sus códigos configuradores de identificación sujeto-imagen, el lenguaje y el deseo post-formativo del signo, liberado simbólicamente y fácticamente de la producción dominante del Poder normativo y su institución como Ley–; hasta alcanzar desde esos inputs una negación del relato significacional («Una narratividad que no se cierra sobre una historia, sino que fluye, creando un relato que al mismo tiempo es su propia negación y el síntoma de la radical falta de sentido que preside nuestra existencia.» <sup>447</sup> ) que sobrepasa a la negatividad estética de configuración del Sentido presentando como estructura (pre)liminar una –mala forma– <sup>448</sup> que en su pulsión-deseo, como forma dionisiaca, proyecta desde el inconsciente una transgresión a la buena forma –que paraliza al signo apolíneo en cuanto productor de significado específico desde la Gestalt de esa forma buena de la construcción y articulación figuracional (geométrica-euclidiana) –generando un corte en la fenomenología de lo sónico que reactiva a los elementos de la composición formal y su discontinuidad configurativa como entidad-proforma, objeto que desde lo subjetivo se alza a lo presubjetivo y cuyos cortes hacia una posible interpretación de sus representaciones no plantean ya una entidad abstracta o promulgada en un Sentido –sostenido en un espacio negativo de formulación simbólica–, sino una proforma que representa tácitamente al no-sentido, una discontinuidad lineal en el interior de las estructuras de la representación para plantear este objeto artístico como corte inercial. Un movimiento interno que produce los cortes en la gramatología del objeto representacional planteando, desde los propios cortes inherentes del no-sentido en el Sentido, otra posibilidad de movimiento de este objeto con sus cortes innatos hacia un Sin-sentido exterior cuya manifestación es necesaria para observar, fuera de

---

<sup>446</sup> Del Sentido antropológico y su incompleto significado, vacío, negación estética o ausencia en cuanto Sentido infinitamente aplazado –Desde Oteiza hasta los artistas coetáneos con quienes ha coparticipado en diferentes estrategias, tanto de producción formal-simbólica: Peio Irazu, Ángel Bados, Juan Luís Moraza; como de revisión performativa y post-estructural, Proforma: Jon Mikel Euba y Sergio Prego, y la colaboración de artistas, autores y teóricos: Miren Jaio, Inazio Escudero, Itziar Okariz, Iñaki Garmendia, Iam Agorria, Martín Pena, Peio Irazu, Itziar Bilbao, Leo Burge, Azucena Vieites (en Primer Proforma) u otros como Asier Mendizabal e Ibón Aranberri, y de los participantes en sus talleres o proyectos expositivos –entre quienes citamos aquí la participación en el taller Primer Proforma 2010 en el MUSAC de León de Jon Otamendi y David Martínez Suárez, y que a su vez han participado en distintos procesos de mis proyectos artísticos personales, alumnos en mi labor docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV-EHU, e integrantes y asistentes en mi impartición de talleres, alguno de los cuales analizaremos en los sucesivos capítulos de esta investigación–.

<sup>447</sup> Badiola, Txomin, entrevista con Clot, Manel. Prospecto-invitación a la exposición –**Malas Formas**– MACBA 2002.

<sup>448</sup> “La «figura-forma» es la estructura de lo visible que no es vista. «Su relación con el espacio inconsciente viene dada por la transgresión de la *forma buena* (Gestalt)». La forma buena es la de la visión lacaniana, la de la perspectiva y la tradición geométrica euclidiana. «Esta forma es apolínea. Por el contrario, la figura-forma inconsciente, la forma en tanto que figural, sería una anti-forma buena, una “forma mala”. Podríamos considerarla dionisiaca, en tanto que energéticamente indiferente a la unidad total».”

Liotard, Jean-François. *Discurso, Figura*. Ed. Gustavo Gili. 1979. Págs. 278-282.

los órdenes de codificación y normativización, la posibilidad del Sentido, que aún simbólico es cuerpo configurativo expuesto a la copresencialidad de intensidades, como fuerza de presubjetividad y energía de intersubjetividad equiparadas ante una realidad objetiva no manipulable por la intencionalidad causa (ideología)-efecto (instrucción). En definitiva, el cuerpo material del signo retraído desde el significado a su posibilidad proformativa, liberando al Sentido del orden simbólico funcionalizado mediante su nivelación (a-lógica) y posición (co-presencial) con lo Sin-sentido.

“ Durante la década de los 90, la obras de Badiola evolucionaron hacia un determinado tipo de artefactos híbridos (o bastardos como él los denomina) conformados típicamente por un elemento de carácter arquitectónico confrontado a una pluralidad de sistemas sgnicos. Para que dicha articulación fuera posible Badiola hacía uso de lo que, siguiendo a Lyotard, denomina “Mala Forma”: una forma que es a la vez la norma (la ley) y su transgresión, una forma precaria e inestable en la que el deseo permanece atrapado. De hecho estas obras constituían una escenarización del campo del deseo como constructor y destructor de realidades, expresando una particular noción de lo político: “...primero, como exceso semiótico, reconstruyéndolo, después, para, finalmente, (re)articularlo, mediante una blasfema, por promiscua, contigüidad entre referentes “codificables” como políticos y otros que desde una lógica política convencional resultarían inocuos. Su discurso estético trabaja en un doble plano: deconstruye la política mediante la saturación paródica de sus referentes tradicionales y establece al tiempo las condiciones de posibilidad para articular cultural, simbólica y discursivamente la política como *otro*.” <sup>449</sup>

Esa otredad política que detenta el arte en su soberanía, como puesta en crisis –crítica– del resto de discursos, se asienta, como venimos señalando, en su propio giro de autocuestionamiento, en la crítica de la representación en cuanto a fabricación de signos funcionales o la conversión de significantes en símbolos e ideología.

En la exposición Capitalismo Anal (activa mientras se redacta este texto), la fachada transparente (escaparate) de la galería ha sido velada por una imagen mural que representa el telón de un teatro – ‘*el signo del comienzo y el final de un espectáculo*’ (T. Badiola)– como fondo estático, una superficie de negación [discontinuidad configurativa estratégica análoga a la empleada por Ibón Aranberri en (IR. T. Nº 513) ZULOA.] –a una definida transparencia –*galerística*– hacia el interior ‘positivo’ de los dispositivos signo-significado, que coartan el Sentido artístico –y sus no-sentidos inherentes–, que sirva al tiempo de display, muro-pantalla para una pegada de los carteles de la exposición con su título manifestacional –CAPITALISMO ANAL CAPITALISM– (en cuanto doble uso de la convocatoria al trabajo expuesto y a la tensión ideológica o manifestación política –del autor por un lado y del público y peatones con distintas reacciones: «Es curioso constatar el que, mientras se instalaba la imagen de fondo, el público que paseaba por la calle se mostró completamente indiferente, mientras que cuando

---

<sup>449</sup> Martínez de Albéniz, Iñaki. Extraído del texto introductorio a la exposición de Txomin Badiola CAPITALISMO ANAL CAPITALISM publicado en la Web: [http://www.galeriampa.com/?page\\_id=698&lang=es](http://www.galeriampa.com/?page_id=698&lang=es) , perteneciente al catálogo de la exposición “Contigüidades blasfemas. La obra de Txomin Badiola como artefacto político”. *La Forme qui pense/ The Thinking Form. Txomin Badiola 96-06*. Un, Deux...Quatre. Éditions, Saint Etienne, 2007, p. 243

se comenzaron a pegar los carteles se puso de manifiesto una tensión que hizo que la operación no pasase desapercibida»<sup>450</sup>). La expresión *capitalismo anal capitalism*, que en signos lingüísticos e idiomáticos da forma al título estableciendo una dialéctica convocativa copresentando el orden político-económico (y cultural) y la pulsión sexual, esto es, el acontecimiento histórico del Poder (que apropia la identidad) y la psique presubjetiva, función y cuerpo; emerge como significante marco, extraído como cita simbólica de una conversación entre Kaja Silverman y Harum Faroki a propósito del film de Godard, *Week-end* (que se sirve del surrealismo para denunciar la desmedida ambición de la burguesía), donde señalan el actual estadio de economía cultural (el tercer umbral que denominó José Luís Brea) de la hipermodernidad, que post-produce una identificación simbólico-cultural del sujeto de consumo inmaterial con los objetos-signo de obsolescencia programada (excrementales), y la equivalencia correspondiente tanto al producto homogeneizado para su inserción en la cadena de remplazos valor-desecho (discontinuidad constante del producto-signo y la minoración de su valor masivo –el individuo no posee *exclusivamente* nada mientras el dueño del dispositivo rizomático posee el todo–), cuanto a equivalencia de la analidad y la producción excremental como nueva configuración psíquico-simbólica en contraposición a la cultura falocrática del objeto-poder del consumo capitalista:

“ La propia expresión haría referencia a un estadio del capitalismo como lógica cultural hegemónica que liquida todo referente de valor, un estadio de la cultura regido por la idea de equivalencia. Algo vale solo en la medida en que es posible su inserción en la cadena del consumo, y su disfrute es cada vez más breve, puesto que lo único que importa es que el mecanismo no se pare. Todo nace con una obsolescencia programada que reduce exponencialmente su uso, siendo su vocación última convertirse cuanto antes en basura, en desecho, en excremento. (...)

Desde hace más de 10 años he venido utilizando en diferentes obras la expresión *Anal Capitalism* -tomada como una imagen a partir de unas fotocopias de un libro- pero sin mostrar un especial interés en su contenido. La pura resonancia de la tal expresión, su carácter puramente significante la hacía funcionar al ser puesta en relación con otros signos. En esta ocasión, sin embargo, he querido que tenga un papel preeminente, convirtiéndola en un cartel/invitación, que, además, por la parte de atrás incluye un texto que si bien no quiere ser explicativo de lo que pudiera ser el *Capitalismo anal* -mucho menos de las obras contenidas en la exposición-, sí intenta ofrecer un paisaje de textos que de algún modo están con él relacionados.”<sup>451</sup>

---

<sup>450</sup> Badiola, Txomin. Entrevista de Achiaga, Paula, "Los artistas cada vez tenemos peor prensa". Publicada en el suplemento El Cultural, 1-02-2014. [http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS\\_DIAS/5863/Txomin\\_Badiola](http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/5863/Txomin_Badiola)

<sup>451</sup> Badiola, Txomin. Entrevista de Achiaga, Paula. Op. Cit.

Badiola hace referencia al texto de Silverman y Faroki que incluye en el reverso de su cartel expositivo:

“ el ano es el único órgano sexual que no reconoce el género. Donde el pene y la vagina afirman la diferencia, aquí hace valer la similitud. (...). Creo que también sugiere que el capitalismo avanzado ha supuesto una reducción de los términos que pueden funcionar como estándares de valor. El falo ha gozado tradicionalmente de un estatus dentro



La propia equivalencia establecida sobre la discontinuidad (configurativa y real) y la dialéctica entre anversos y reversos: La fachada de la galería como superficie (anverso) de negación –límite físico, telón-pantalla de la comunicación con el espectador y manifestación publicitaria, pero a la vez pública y frontera del espacio social– y el espacio expositivo (reverso) donde los productos-signo (y economía cultural) son interrumpidos por la discontinuidad configurativa de su formación así como por la discontinuidad entre su constitución como significantes y el corte en su estructura de significados. [Esto incluye además la variante de que tanto el espacio expositivo interior como el espacio social exterior pueden ser considerados como reversos a partir del límite configurativo situado en la fachada como significante anverso, es decir, se hacen equivalentes interior (signo) y exterior (lectura-interpretación) en base a una forma significativa que va a ser usada como dispositivo para el pegado o yuxtaposición de otros significantes dispositivos –los carteles–]. El anverso del cartel, cuerpo-imagen-acción, como signo-lema, significante de expresión y evocación (convocación) de la manifestación, y su reverso narrativo (invitación) donde un paisaje de textos-citación bajo el subtítulo de *'El lector puede'*, posiciona las claves de la interpretación entrecortadas en la cara B, oculta una vez el cartel es pegado y cumple su función señalética y declamativa como signo indicador, negación bipolar del texto y su referencialidad, así como negación del valor del producto en cuanto bien cultural y elemento tráfico de información y significado. El anverso del Poder histórico y de la economía del capitalismo avanzado, y el reverso del poder del lector, que a partir de un espacio de negación puede establecer su propia individuación desde la fragmentación y evidencia taxativa de la discontinuidad configurativa e interpretativa de los textos, señalados como no-poder, apuntando a otras frases aún no pronunciadas (o impronunciadas, indecibles e indecidibles) que desde su incompleto como textos

---

del dominio de lo erótico análogo al del oro en el terreno de los productos. Era el «equivalente general» al cual se sometían todas las demás partes del cuerpo. Pero si tomamos *Week-end* por lo que afirma, el falo ha perdido su estatuto privilegiado. (...) *Week-end* otorga a la analidad un papel central no solo porque es un significante de la equivalencia, sino también porque lo es del excremento. En el capitalismo avanzado los bienes de consumo rápidamente dan lugar a la «basura». La supremacía de lo económico sobre otras formas de valor conduce a una dramática disminución en los tipos de valor que cualquier cosa pueda tener. También conduce a un decrecimiento en la cantidad de valor. El valor de un bien de consumo nunca debe aumentar más allá de la capacidad de muchos para pagar por él, financiera o libidinalmente, ni dejarlos sin las reservas para la siguiente compra. No puede haber ya un valor absoluto, únicamente objetos para los cuales sustitutos pueden ser rápidamente encontrados. Con la serialización del proceso de intercambio, el tiempo de disfrute de cualquier nuevo bien de consumo se vuelve cada vez más breve, de manera que pasa, por esta razón también, cada vez más velozmente a la categoría de mierda. La analidad, de este modo, parecería estar más cerca que el falo a la «verdad» del capitalismo avanzado. (...) La sexualidad es tan resistente como el capitalismo avanzado a la prioridad del falo. Esta es inicialmente polimorfa o «anárquica». La fase fálica implica la despiadada subordinación de esta anarquía a un modelo de gobierno central, y muchos sujetos simplemente se resisten a esta colonización erótica. Incluso en la psique más normativa, de acuerdo con Freud, el inconsciente trata a la mierda, el dinero, el don, el pene y el niño como términos intercambiables. El capital tan solo ha desplazado el foco hacia el primero de los términos. (...) Esta no es la liberación sexual utópica aireada por Hocquenghem hace treinta años, sino el fin catastrófico de toda singularidad. Lo que podríamos llamar «capitalismo anal» hace disminuir la commensurabilidad de lo «masculino» y lo «femenino» pero únicamente para condenarlos, con el propio *Week-end*, al basurero cósmico.”

**Silverman, Kaja y Faroki, Harum.** *Speaking about Godard*. New York University Press, New York, 1998, pp. 88, 89, 90, 111. En Badiola Txomin, *El lector puede*. CAPITALISMO ANAL CAPITALISM. 2014.

<http://www.galeriampa.com/wp-content/uploads/2014/01/CAPITALISMO-ANAL.pdf>

fragmentarios idealizan la infinitud inasible del Sentido, ante el que el lector puede, revirtiendo la obediencia y omitiendo los enunciados promulgativos, convertir al poder sónico en reversible, realizar otra equivalencia entre los anversos señaléticos y los reversos del significado, neutralizándolos, sumando al incompleto programado del Sentido su particular no-sentido, cortar la equivalencia de sociedad-productos a través de la recuperación de su singularidad. El lector puede cortapisar el significado instruido y desarticular el valor masivo, implementando su decisión al contrario de la norma: – *El valor de un bien de consumo nunca debe aumentar más allá de la capacidad de muchos para pagar por él, financiera o libidinalmente, ni dejarlos sin las reservas para la siguiente compra.*– y para ello es necesario atender que el modo de neutralizar la jerarquía entre anverso-signo de distribución (economía tecno-simbólica) y reverso-significado de instrucción (poder), parte de la decisión del sujeto y se multiplica por el cúmulo de identidades individuales no para generar homogeneidad e instaurar una igualdad sociológica desde la capacidad artificial de insertar y consumir equitativamente los productos, sino de distinguir (y elegir) cada producción y consumo de manera independiente a su valor clasificativo y a su eco en el estatus social, que no reproduzca la identificación sujeto-signo sino que exprese al sujeto como Ser fuera de la ordenística de su representación como significado.

En su reverso estos carteles presentan *un texto que disloca la imagen del panfleto político mediante fragmentos de la investigación estética y filosófica de Badiola– una recopilación enlazada y comentada de voces de varios autores–* (Robert Anton Wilson, Hartmann Grisar, Juan Calvino, Max Weber, Kaja Silverman y Harum Faroki, Pier Paolo Pasolini, Walter Benjamin, Simón Pérez Golarons, Giorgio Agamben), “ *sobre la extraña fraternidad que se produce en la cultura actual entre el capitalismo, la religión y lo excremental; una situación en la que los significantes tradicionalmente vinculados con el discurso de la emancipación han sido de algún modo secuestrados con la consecuencia de la pérdida de todo referente de valor.*” <sup>452</sup>

La relación dual entre la obsolescencia programada de los signos-valor mediante la serialización del proceso de intercambio (subjetivo) y la sociedad del espectáculo en esta fase extrema del capitalismo (no avanzada en tanto el valor simbólico del signo y su negación proviene ya desde los tiempos germinales de la religión y su iconología, y el dispositivo virtualizador se asienta en la elevación anagógica descrita en el gótico y representada en todas las culturas, a través de la contemplación de lo aurático que dimana el brillo refulgente del oro –el aura inmaterial como valor reflejo de lo material, la nube como valor sacro–), produce la desmaterialización tanto del producto de consumo en cuanto a signo inmaterial, como de la propia sociedad cuya inmaterialización en un universo data hiper-expandido (signos-información-identidad-economía) diluye su posibilidad emancipatoria al hacer

---

<sup>452</sup> Martínez de Albéniz, Iñaki. Con cita a Badiola Txomin. Op. Cit.

desaparecer al cuerpo del sujeto e impedir así su profanación (o señalación y reconocimiento directo para su negación o afirmación), evitando en la nube de signos-significados un contacto material y copresencial entre el Sentido y lo Sin-sentido (sujeto y cuerpo), que desarticule el paradigma del Sentido inaprehensible que en esta era se está transformando en el absoluto virtual improfanable:

“ Se puede definir como religión a aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas al uso común y las transfiere a una esfera separada. No solo no existe religión sin separación sino que cada separación contiene o conserva en sí un núcleo genuinamente religioso. (...). En su forma extrema, la religión capitalista realiza la pura forma de la separación sin que quede ya nada por separar. Una profanación absoluta y sin residuos coincide con una consagración en igual grado vacua e integral. Como sucede con las mercancías, donde la separación es inherente a la forma misma del objeto, que se escinde en valor de uso y valor de cambio, y se transforma en un fetiche inaprensible; así todo aquello que es actuado, producido y vivido –incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad, incluso el lenguaje– es dividido de sí mismo y dislocado en una esfera separada, que no define ya ninguna división sustancial y en la que todo uso se vuelve duraderamente imposible. Esta esfera es el consumo. Si, como se ha sugerido, llamamos espectáculo a la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo, en la que todo es exhibido en su separación de sí mismo, entonces espectáculo y consumo son las dos caras de una misma imposibilidad de uso. Aquello que no puede ser usado es, como tal, consignado al consumo o a la exhibición espectacular. Lo cual significa que la profanación se ha vuelto imposible (o, al menos, exige procedimientos especiales). Si profanar significa restituir al uso común aquello que había sido separado en la esfera de lo sagrado, la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un Improfanable absoluto.”<sup>453</sup>

Esos «procedimientos especiales» que invoca Agamben para profanar la expansión absolutista del capitalismo inmaterial (religión-símbolo-poder) y su configuración tecnológica de un universo-data que actúa como espacio negativo (NUBE), en el que el aplazamiento infinito del Sentido es utilizado funcionalmente como (in)corporación cultural y asignación del sujeto a un signo-identificación, inmaterial e inabordable, que reprime su realización presubjetiva; son precisamente aquellos que mueven al objeto estético de producción simbólica de su condición inmaterial e infinita a un proyecto de contacto donde aquél Sentido, instaurado hoy en la capacidad post-productiva, pueda ser de nuevo presentado ante la materialidad singular y al conjunto esencial de aquello otro que por su Sin-sentido e indecidibilidad no procese opciones de valor ni de mercado, que no instituya al signo como emblema del poder, que no sitúe al individuo ante su identificación, indexación y codificación como unidad de cambio en la divisa digital.

El producto del conocimiento no solo ha de preservar su singularidad distinguiendo entre el saber de progreso social y los conocimientos *in-formativos* de divulgación, manteniendo el valor del primero

---

<sup>453</sup> Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Anagrama, Barcelona, 2005, pp. 96-114.  
En Badiola, Txomin. *El lector Puede*. Op. Cit.

independiente y libre a su gestión como signo de transacción económica. Como producto ha de articular por tanto, desde su pulsión como deseo del saber, su posibilidad de ser producto fuera de los conductos de asignación de valor o de repercusión política, por encima de su medición equivalente a costes de producción y rendimiento beneficiario, en tanto su beneficio ha de estar desmarcado de las economías e ideologías y servido al Ser para posibilitar su expresión y relación cofactual en el mundo. Esta expresión distingue la capacidad informativa del Ser y su intercambio subjetivo de su posibilidad de realización presubjetiva, física y emocional, e iguala la aspiración y el derecho al conocimiento a los actos que sin valor (económico o simbólico), por su imposibilidad de intercambio o de comparación cualitativa, integran la existencia vivencial del Ser.

Esos procedimientos especiales hablan por lo tanto de una actividad y decisión paradójica de dar cuerpo al Sentido, de restituirlo y recuperarlo del Sentido virtualizado desplazando toda su discontinuidad configurativa y sus cortes inherentes de no-sentidos a una copresentación a la corporalidad tácita, que anuncie una disrupción del significado para mantener su valor equivalente al derecho esencial de vida. Equiparar al conocimiento con lo desconocido no quiere decir que toda información sea equivalente (al nivel de equivalencia que produce el sistema de intercambio signico y globalización cultural de signos precarizados), sino sostener al conocimiento fuera del orden del valor mercable del mismo modo que lo desconocido (lo óntico sin cultura) es inoperable, en cuanto ajeno a la producción humana, para su tráfico como signo o su declaración de valor y propiedad exclusivas (incluyendo a la misma propiedad antropológica, el conocimiento y el signo se producen en base al mundo y al igual que éste han de permanecer liberados).

“ Pienso que uno de los problemas fundamentales de la cultura actual es la realización perversa por parte del capitalismo de aspiraciones que tenían originalmente un contenido liberador o emancipador, convirtiendo, por ejemplo, el sueño de la igualdad en la pesadilla de la equivalencia, de la indiferencia. En este estado de las cosas se produce, como afirma Badiou, la suplantación del conjunto Arte-Política-Ciencia-Amor , por el de Cultura-Gestión-Técnica-Sexualidad. La diferencia entre ambos conjuntos parece solamente nominal, pero es radical. El segundo conjunto está perfectamente lubricado para funcionar en el engranaje capitalista, el primero siente la obligación del disentimiento, de la discontinuidad con lo dado.”

454

La liberación del signo parte en primer lugar de la negación de la representación y su espacio negativo de significación, para afirmarla posteriormente como realidad (no en cuanto a su artificio sino en relación a su materialidad y corporalidad con significado no predefinido) en contraposición a lo inmaterial, siguiendo el movimiento de su presencia formal y figural a la copresencia, en el mismo plano de corte del significado, con lo tácito Sin-sentido. El corte producido por la discontinuidad artística en el universo data del capitalismo tecnosimbólico (con la reactivación de la representación,

---

<sup>454</sup> Badiola, Txomin. Entrevista de Achiaga, Paula. Op. Cit.

ya si, –del Sentido y Sin-sentido–) que neutraliza mediante la copresencia corporal (corte óptico en lo ontológico y su empirialismo) la homologación universal de la sociedad inmaterializada (nube) identificación sociedad-hiperdispositivo (sin control ni decisión sobre el mundo servidor, sociedad post-política y monoregida). La discontinuidad artística presencia lo Real (actos de la naturaleza discontinua, ajena al signo, indecibles, pulsiones y hechos no significados), copresenta los signos extendidos y cortocircuitados (no-sentido) y rearma la coparticipación del cuerpo individual y social. Reactiva la realidad de lo naturalmente diferencial, nuestra identidad como seres físicos, presubjetivos y libres de decidir las formas de intersubjetividad (y el código de ley y valor). La homogeneización post-ideológica (y el paradigma digital) puede ser neutralizada por el arte proyectual en sus movimientos de objetos estéticos y realidades en otros grados de conexión libres en discontinuidad natural.

“ En la última década Badiola ha ido desarrollando una personal actividad acerca de la noción de ‘herencia’ que se distancia del *apropiaciónismo* o la *citación* posmodernas; un peculiar modo afectivo de la historicidad, en donde de nuevo el deseo, motor tradicional de su trabajo, es fundamental: ‘El sujeto-artista es una superficie sobre la que se posan signos, palabras, estímulos, como si de una página en blanco se tratara. (...)

Un planteamiento que utiliza sistemáticamente como herramienta la ‘mala interpretación’, el abuso de los ‘textos’ bien sean estos producidos desde la literatura, el arte plástico, la política o los media. En sus trabajos de estos últimos años –como quedó patente en el conjunto de ejercicios propuestos dentro del proyecto *Primer Proforma 2010*– ha prestado una especial atención a la relación entre el lenguaje ins/escrito y el hablado como lugar en el que más evidente resulta la falacia que une inextricablemente la eficacia de la comunicación con el significado. En estas obras se trataría precisamente de suspender esa ligazón, como él mismo indica: ‘Se trataría de que el sentido aparezca como algo que apela no tanto a nuestra consciencia como a la pluralidad que nos constituye; como algo que surgiera a base de violentar las cadenas significantes que lo cierran alrededor de un significado que normalmente responde a uno o varios órdenes de la representación, es decir, de sujeción a la Ley.’ ” <sup>455</sup>

El interés de Badiola por el lenguaje ins/escrito como módulo de la representación (siguiendo el desarrollo de la noción de ‘texto’ de Roland Barthes en el que tanto el texto escrito como los objetos cotidianos, la imagen o las formas «arrastran una discursividad que es la que, a la postre, permite que una articulación de elementos, no importa su diferente naturaleza, sea signifiante.» <sup>456</sup> ) y el lenguaje hablado, es precisamente su inscripción, “a partir de esa falacia que une inextricablemente la eficacia de la comunicación con el significado”, en la consciencia del sujeto a través de grados de la representación que son codificados para mantener al individuo atenazado a la imposibilidad de interpretación y a la

---

<sup>455</sup> Martínez de Albéniz, Iñaki. Con cita a Badiola Txomin. Op. Cit.

<sup>456</sup> Badiola, Txomin. Entrevista de Achiaga, Paula. Op. Cit.



Txomin Badiola, primer PROFORMA 2010. MUSAC. **Ejercicio 5: Extractos (Entelequia).** Proceso del ejercicio.

que son codificados para mantener al individuo atezado a la imposibilidad de interpretación y a la arrogación de pertenencia del signo, no solamente en cuanto a su Sentido infinitamente aplazado, sino en la fraudulenta identificación del sujeto con una información configurada por la discontinuidad de la comunicación. Badiola plantea el uso del texto para proyectar, a partir de sus discontinuidades configurativas entre la articulación de signos y significados –con la consiguiente perversión de las interpretaciones posibles–, otro amplio campo que manifieste todo tipo de subversiones, es decir, un corte integral en la discontinuidad de la representación del texto, incluyendo a su forma como signo o voz.

En sus últimos proyectos expositivos, desde *La Forme qui pense*, en el museo Saint- Etienne- Metropole, Francia 2007, (retrospectiva del trabajo de 1996 al 2006, cuyo planteamiento conceptual guarda relación con los dos procesos expositivos de –*La forma teórica* (La Forme Theorie)– y –*La forma de las ideas*– analizados en el apartado anterior de este capítulo), hasta –*Primer Proforma 2010*–; el ejercicio del texto, los signos (materiales, espaciales o visuales) y la voz, son utilizados como potencias contra-culturales invirtiendo su dinámica comunicativa a partir del corte producido por el contra-gesto artístico en la acción de transmisión cultural e identificativa y la educación que ese depósito conlleva, planteando en primer lugar el propio acto formativo del taller y la experimentación con los participantes como una situación cuya experiencia sea la misma ruptura del dispositivo de



Txomin Badiola. **Entelequia (anverso y reverso)** 2009-2013. Paneles metálicos pintados e impresos, grabación de sonido. 321 x 400 x 87 cm. CAPITALISMO ANAL CAPITALISM Galería Moisés Pérez de Albeniz, Madrid (2014)

instrucción del lenguaje artístico.

“ En la presente exposición, la obra *Entelequia* aparece como una gran valla metálica que, hacia el exterior, articula un espacio de grandes dimensiones, al tiempo que interiormente está articulada en una multitud de microrelaciones espaciales de diverso orden, todas ellas sujetas a su condición eminentemente plana. Esta obra es también una pantalla que proyecta un texto hablado. Se trata de un audio generado en uno de los ejercicios del Primer Proforma 2010 que consistió en someter consecutivamente a dos textos a múltiples traducciones a varios idiomas hasta que estuviesen totalmente corrompidos por lo que respecta a su significado original. Posteriormente, fueron leídos (hechos cuerpo) por los participantes en el ejercicio, recuperando de ese modo, al convertirse en voz, una extraña fulguración de sentido.” <sup>457</sup>

La discontinuidad configurativa del texto y su tratamiento como forma signíca del lenguaje, que en primer lugar es utilizado como *compuesto* a partir de su forma operativa (signo-mensaje / consciente e inconsciente), y desviado del texto fun(da)cional y su presunta continuidad hacia un panel-pizarra

<sup>457</sup> Martínez de Albéniz, Iñaki. Con cita a Badiola Txomin. Op. Cit.

(imagen de página anterior) en el que el texto –ya fragmentario, impreso y decompuesto– será deconstruido por los participantes (artistas-pupilos) junto a imágenes (en negativo) y señales (concretas y abstractas), en un grado de superficie (anverso-plano-representación / valla-límite) secuencial y nuevamente fragmentaria, que a su vez será cortada en dos partes (ver imagen superior), dividiendo su plano figural e ideal en posiciones de anverso y reverso en su presentación final (como posición en/de espacio, y de lectura, observación y audición) en la forma escultórica

*Entelequia*,<sup>458</sup> que actúa como significante representacional autónomo –cosa real que lleva en sí el principio de su acción y que tiende así misma por su fin propio, así como forma paradójica cuya abstracción sin fundamento la asigna como cosa irreal–, pero desestablece la función simbólica cuestionando no solo al lenguaje sino propiamente al signo mismo de la discontinuidad configurativa de la representación, dado que todas las acciones, autorales o vinculadas, están cortando el rastro no solo del signo al significado, sino también el de la forma al símbolo. La realidad e irrealidad enteléquica es su dicción y contradicción como Sentido y no-sentido, manifestando la construcción simbólica y su autonomía al tiempo en que la deshace. La forma que se presenta es existencial y (de)organizada, desde una extensión documental [–hecha presencia (y voz) –texto cuerpo–, y cortada discontinuamente en secciones con perfiles de metal que a su vez tachan el texto y las formas visuales ofreciendo una resistencia al automatismo de su lectura (gesto similar al de “tachar” la información sedimentada mediante una superficie opaca y neutralizar el archivo cultural, de Ibón Aranberri)–], sobre la que la acción sensible, el Pathos –dinamismo emocional–, de los actores y posteriores observadores, es derivado a la figura del Ethos –estatismo emocional–, suspendiendo *intervalmente* tanto la configuración semiótica e informacional cuanto la posible articulación emocional y simbólica).

---

<sup>458</sup> “Entelequia” es un término que designa dos cuestiones contradictorias entre sí: a) Cosa real que lleva en sí el principio de su acción y que tiende por sí misma a su fin propio. Cierta estado o tipo de existencia en el que una cosa está trabajando activamente en sí misma. b) Una mera abstracción sin fundamento. → Cosa irreal, que no puede existir en la realidad. Resulta extraño pensar que un mismo nombre pueda designar algo y su contrario. Para una conciencia racionalmente estructurada a partir de exclusiones, se trata de una anomalía que se soporta sólo categorizándola en figuras como la paradoja. Sin embargo tanto el psicoanalista como el artista conocen este proceder del lenguaje por su necesaria familiaridad con los procesos inconscientes. A partir del término “entelequia” vinculado a definiciones antiguas sobre el alma, se han creado unas impresiones gráficas sobre metal que suponen un estadio como preparación a una obra que está a la espera de unas operaciones que se desarrollarán desde el ejercicio mismo. Este ejercicio consta de dos partes: Primera Parte. Tras considerar el hecho de que una misma palabra pueda significar dos cosas opuestas, trabajar, en el sentido contrario, con la perversión del sentido general de un texto —que trata de este tema— a partir de la traducción de cada una de sus palabras en sinónimos —palabras que supuestamente significan lo mismo—. El texto en cuestión estará compuesto por extractos de Sobre el sentido antitético de las palabras de Sigmund Freud, en el cual aborda la problemática de la relación de las lenguas antiguas —y su uso de un mismo nombre para dos significados contrarios— con el inconsciente. Segunda Parte. A partir del material textual creado en la primera parte, se harán ensayos para vincular al cuerpo estos textos en materiales gráficos y sonoros (a partir de operaciones de lectura), que eventualmente serán incorporados físicamente a la obra Entelequia.

Badiola, Txomin. Primer Pro forma 2010. Publicado en la página Web del MUSAC:

<http://primerproforma2010.org/ejercicio5>



En segundo lugar (y de modo simultáneo) en la obra *Entelequia*, la deconstrucción / perversión del audio (lenguaje-voz) idiomática y traduccional, de extractos del texto *Sobre el sentido antitético de las palabras* de Sigmund Freud, leídos (hechos cuerpo) por los participantes en un ejercicio anterior del *Primer Proforma* (al modo de la instalación *Raw Materials* <sup>459</sup> –materiales crudos– de Bruce Nauman en la sala de turbinas de la Tate Modern en Londres, donde el texto sígnico se hace cuerpo a través de su volumen –post-significado– de pronunciación y audición, y se espacializa, u otras instalaciones de performatividad sonora mediante la acumulación de traducciones) sometiendo consecutivamente a dos textos a múltiples traducciones a varios idiomas hasta que estuviesen totalmente corrompidos, una pérdida gradual del original –freudiano– (no por la *diferancia* derridiana del signo a su enunciación y diferimiento, sino por la deriva del mensaje –juego del cartero invisible– de una traducción a otra, de una densificación cultural que corrompe lo dicho), mediante el acto presencial del inconsciente. La corporalidad del lenguaje en la voz, su individuación (individualización-singularización), corte de pronunciación oral particular en el signo, se acentúa hasta perder la identificación tanto del mensaje al signo por la traducción múltiple, como de la pérdida de la identidad cultural del idioma al sujeto social.

Los idiomas, sistema comunicacional de palabras y/o gestos, código de identidad cultural, cuya diferencia singular impide lo universal y homologable –la estandarización de un idioma como vehículo de comunicación común, normativo-global–, no obedece al deseo de acceso general a la misma información –de todos a una información, o a esa modalidad de información, a un significado estructurado en un código unitario cuya discontinuidad configurativa-interpretaciones sea

---

<sup>459</sup> El visitante penetra en un túnel de 21 bandas sonoras (en idiomas originales y deconstrucciones espaciales), de narrativas sencillas y complejas, sin un principio ni un fin determinado. Un repetitivo "thank you, thank you" (gracias, gracias) parece dar la bienvenida en un recorrido por espacios sonoros que tan pronto recuerdan el aullido de un lobo como los suspiros de un individuo o los cantos gregorianos de los monjes. En el extremo opuesto, se escucha un juego de frases sobre el arte de la comunicación en "Paz Mundial". (...) El sonido de *Materiales crudos* parte de una doble hilera de 20 altavoces simétricamente colocados en ambos muros de la sala, más otros adicionales que arrojan un constante zumbido industrial. Fue precisamente el ruido mecánico de la vecina central eléctrica el desencadenante de la idea que Nauman desarrolla con buen tino en la Tate. En su composición final, dicho murmullo actúa como tapadera de las conversaciones del público.

Publicado en la sección Cultura, diario El País. Gómez, Lourdes. 12 Octubre 2004.

[http://elpais.com/diario/2004/10/12/cultura/1097532003\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/10/12/cultura/1097532003_850215.html)

“ la obra de Bruce Nauman *Raw Materials* (algo así como *materiales crudos*), que desde hace pocos meses está instalada en la Sala de Turbinas de la Tate Modern, una obra tan hiperbólica y exuberante como sutilmente absorbida por el vacío, y que en su plena desmaterialización le habla al espectador sobre el apego y desapego simultáneos del artista hacia lo comprensible de su obra. Enseguida el visitante se encuentra en un enorme espacio preconsciente, una sinestesia de signos y sonidos, como si, ciego, se sintiera navegar por el ciberespacio. Falsos silencios y palabras sueltas que se articulan libres con el *pegamento* de la voz del artista. Afirma Nauman: "La equivocación es la base de cómo muchos de nosotros relatamos nuestras experiencias a los demás, intentamos darle un sentido a lo que el equívoco quiere decir. Lingüistas y psiquiatras utilizan la equivocación como material de sus investigaciones". En ese contexto, donde no hay ni esculturas ni pinturas, y donde, parafraseando a Warhol, todo el mundo puede tener quince minutos de sufrimiento, recordamos la admonición de Hamlet a Horacio, uno de los lemas preferidos de Freud: "Hay más cosas en el cielo y en la tierra de las que puede soñar tu filosofía".

Molina, Ángela. Lacruda realidad. El País. 5 Febrero 2005.

[http://elpais.com/diario/2005/02/05/babelia/1107563960\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/02/05/babelia/1107563960_850215.html)

*manejable...-*; sino a la intención de impedir la singularidad en cuanto no cumple la guía de signo-significado corporativizable globalmente, en cuanto ejerce la aportación gradual del no-sentido pulsional, raíz gestual, presubjetiva-individual, a la cadena de transmisión, conducción e identificación homogénea-, la identidad singular y preconsciente (e incluso ciertos inconscientes colectivos) es negada por la cultura mayorista.

El corte en la autoridad intencional de la traducción y su homologación (uno de los motivos por los que respetamos las citas de esta investigación en su lengua original, manteniendo su voz singular equidistante al significado y contexto al que son incorporadas, sin añadir mayor discontinuidad configurativa a la ya inherente a su interpretación propia) producido en *Entelequia* por una fragmentación del lenguaje hacia un signo literalmente presubjetivo, como unidades preconscientes de voz (recordamos la deconstrucción, por medio de software en el sistema *Crossover*, de la voz directa que posteriormente se espacializa en un solo punto y se re-corporaliza en el receptor), a través de la singularización corporal de cada individuo, desactivando su añadido cultural idiomático en pos de un signo cuya perversión lo expresa como cuerpo antes que como significado, el Ser evidentemente antes que su cultura, pero incluso el ser-cuerpo antes que su individualidad, previo a su lacaniano reconocimiento como individuo en el espejo del otro, el Ser antes que toda identidad. El cuerpo es el que mediante su presencia, no reflexiva desde el Yo sino preconsciente, realiza un corte en la representación que lingüísticamente configura.

El audio de saturación lingüístico-cultural que se integra en la obra *Entelequia*, emitido mediante dos altavoces, uno situado en el anverso y otro en el reverso de la estructura formal, corporaliza la voz como señal presubjetiva desde su anclaje en un soporte físico –una configuración de signos cortados, fragmentados, tachados, divididos en superficies opuestas, tanto de representación (negada en tanto se solapa al signo para atribuirlo como significante alterado en una entidad abstracta sin función ni significado que plantea una entelequia de su realidad e irrealidad, la obra en sí misma sin identidad) como de presencia plana, sin positivo ni negativo, en el espacio real donde su experiencia ha de emerger desde el mismo corte que esta entidad (valla) formula-; reproduce la inversión de las discontinuidades configurativas y atiende distintos pasos del **procedimiento metodológico base – De la discontinuidad configurativa del objeto de Sentido, a la discontinuidad artística por lo Sin-sentido-** (que hemos definido en el capítulo anterior), teniendo en cuenta lo señalado en el apartado de CONSIDERACIONES A LOS RESULTADOS DE APLICACIÓN DE LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA Y SU UTILIDAD, en cuanto a la **Extensión – aplicación / Realización, de la discontinuidad artística por-en / con, canales y dispositivos de Representación**, en lo relativo a la presentación de un sistema de representación conectado a otro elemento anexo (en este caso el audio registrado –texto rupturalmente corporalizado en voz y proyectado inmaterialmente, por lo que es nuevamente monitorizado por los altavoces que son integrados mecánicamente en la forma escultórica / proceso similar a los CDs de audio de L. Baumgarten que desde su registro óptico generan un intervalo en la continuidad signico-significacional del catálogo 7 Sounds 7 Circles /-):

Cuando la discontinuidad artística se ha realizado y está dispuesta a su corte sucesivo y a la reactivación del Sentido, se han de observar las formaciones y dispositivos a través de los que esta discontinuidad se extiende y se distribuye, cómo se re-presenta, transporta y transmite **-por** los objetos de la representación (disponiéndose de nuevo configurativamente, imagen o información de aquella discontinuidad artística real. O haciendo activa la presencia de su intervalo **-en** el objeto de representación, un corte óptico y no-sentido interno en el dispositivo (discontinuidad-lineal), que actúa como entidad, materia, tiempo, fuerza o energía sin ser nuevamente proyectada, reflejada o representada, sino realizando activa y directamente, en cada medio y canal, el intervalo oportuno que cada situación (sobre-presente) facilite en cada una de sus respectivas formas de contacto interior con lo no-sentido (Ejemplos: un elemento material anexo –lámina de madera–, útiles, dispositivos–herramientas, objetos, CDs, etc).

Esto se precisa en algunos de los pasos que, de entre todos los que se pueden aplicar desde el procedimiento metodológico base al análisis de la obra *Entelequia*, de manera resumida indicamos aquí,–en su proceso desde las discontinuidades configurativas internas (en cuanto a objeto y elementos productores del Sentido) a la discontinuidad artística con lo Sin-sentido (en este caso una discontinuidad lineal de lo presubjetivo en la representación)–:

- Paso 1. Intención del objeto y formalización.
  - Manifestación evidente de las discontinuidades configurativas 1 (composición) - 2 (estratégicas).
  
- Paso 2. Visión del Artificio. El objeto-entidad.
  - Se observa al objeto como entidad retrayendo su simbología y cualidad crítica –su causalidad–, observándolo como forma desde el Yo en su experiencia fenoménica directa, escindido de su referencialidad ideológica u ontológica.
  
- Paso 7. Desconfiguración de la discontinuidad configurativa. Neutralización.
  - Para descondicionar la experiencia del objeto o acto artístico se ha de escindir el enfoque cultural.
  - Neutralizar al Yo, consiste en atender los elementos y entidades; espacio, materia, energía y tiempo. Desclasificar su ontología para llegar a una percepción de cada entidad, mediante un cambio de registro visual (en este caso sonoro pero también visual en cuanto a la forma escultórica en la que se integra tomando cuerpo desde el

emplazamiento formal del dispositivo) integrando cada entidad en lo dimensional, de modo que cualquier signo pierde su nombre propio y su singularidad para verse como sistema, una particularidad en la generalidad natural sin significado y Sin-sentido.

- El movimiento de un objeto visual (aquí texto-voz) a un espacio óptico en el que se reproduzca o se represente, mostrará previamente la mecánica del objeto –se ha de mostrar todo su aparataje técnico de modo que lo material intervenga en relación directa con lo natural, expuesto ante ello–imponiéndose el objeto como artículo objetivo por encima de su narración, siendo más accesible la escisión del orden simbólico del objeto, y pudiendo operar con él directamente como forma para disponerlo a la copresencia con lo óptico.

➤ Paso 8. Discontinuidad entre: entidad, esencia, materia, espacio, energía, vida y tiempo. Fuerza y Coparticipación.

- Esa remodelación desde la fuerza presubjetiva sitúa al acto inconsciente por delante del subconsciente y del consciente, el objeto en el proyecto es observado como entidad por encima de sus discontinuidades configurativas, como forma neutra. Puesto en relación a las otras fuerzas desde su grado de presencia objetiva, los cambios en la remodelación provendrán desde las copresencias, siendo cambios preliminarmente no ontológicos o simbólicos, influencias, mutaciones y transformaciones físicas y fenoménicas, a partir de las cuales se advierte otra posibilidad en las capacidades del objeto y otra experiencia en el proyecto.
- Las re-modulaciones del objeto cortado activarán una crisis indefinida en los discursos (que trascienda la soberanía del hecho artístico hacia la anomalía, hacia el intervalo intrazable del Sentido-Sin-sentido, siendo en su indecidibilidad), e impidiendo la acotación del Sentido mediante la resolución lógica o ilógica de no-sentido.
- En estas re-modulaciones entran en juego otras opciones de coparticipación que actualmente son practicadas como colaboraciones, préstamos o delegaciones, manteniendo la individualidad externamente a lo colectivo, dado que es la obra en cada caso la que marca un vínculo o un intercambio e interacción, preservando la agencia individual de la identificación como conjunto social. Se trasciende el factor de producción colectiva y el valor simbólico o inmaterial de un objeto, anteponiendo la idea de proyecto y su circulación transformativa, en unos casos desplazando al objeto ante otras fuerzas y expandiendo su discontinuidad configurativa hasta lograr un corte en el Sentido que los inactive como ontologías, en otros alterando su contexto

temporal y su imbricación en la estructura lingüística del significado y de la Historia, o desestableciendo su función.

- Paso 10. Discontinuidad artística. Intervalo en el Sentido y reactivación.
  - Este último *paso-intervalo* del procedimiento: 1-articulación, 2-movimiento, 3-desconfiguración, 4-neutralización, 5-entidad, 6-fenómenos, 7-presubjetividad, 8-suprasubjetividad, 9-coparticipación y 10-reactivación; ha de revisar la secuencia desde la formulación simbólica a la posibilidad y dinámicas de expansión de realizaciones coparticipativas observando su no-causalidad, y proseguir el proyecto reactivo volviendo a neutralizar las diferentes discontinuidades estratégicas que se infieran al proyecto arte.
  - Reactivación y extensión. Cuando la discontinuidad artística se ha dado y está dispuesta a su corte sucesivo por lo Sin-sentido y a la reactivación alternativa del Sentido, se han de observar los formatos y dispositivos a través de los que esta discontinuidad se extiende y se distribuye, cómo se *re-produce*, transporta y transmite, haciendo activa la presencia de su intervalo sin ser nuevamente proyectada, reflejada o representada, sino realizando activa y directamente, en cada medio y canal, el corte oportuno que cada situación facilite en sus respectivas formas de contacto con lo Sin-sentido. Esta extensión, como aplicación en un medio, al ser inserida en los soportes de la representación / información, se activará vinculada a las discontinuidades configurativas (de modo lineal).

La lectura de este procedimiento viene por tanto a indicar que es el propio corte corporal [en este caso de la pulsión presubjetiva manifestada corporalmente en la voz que irrumpe en la discontinuidad configurativa del significante-cultura (traducción idiomática)- significado, y que se reintegra en la fisicidad de la forma ya cortada produciendo un intervalo preconsciente sobre los propios intervalos de la discontinuidad en la forma-representación presentada ya como negación del signo, corte en la extensión documental y en la señalética del texto y del plano visual], el que reactiva la representación, ahora sí, del Sentido y de lo Sin-sentido, produciendo un nuevo grado de la realidad del objeto artístico dentro de su movimiento en un proyecto en el que los planos temporales y los elementos sgnicos, materiales e ideológicos de aquél objeto, son transferidos desde su simbolicidad y dinámica emocional (Pathos), desde su coparticipación artística (intersubjetiva) e identificación sujeto-dispositivo (o sociedad-hiperdispositivo de obsolescencia programada e identificación excremental), a otra forma de copresencia en la que el objeto de representación se concita –a modo de entelequia entre la paradójica presencia y su semiótica irrealidad, emocionalmente estático (Ethos)–, suspendido por su corte funcional, con otra intensidad presubjetiva que tomó cuerpo (la voz) rompiendo al signo, y que es retraída desde su inmaterialidad y figuración sonora al espacio de

presentación en el que la forma totémica de lo escultórico se sitúa como post-estructura límite, superficie de-lingüística o valla entre los lados jerárquicos de lo positivo y de lo negativo, del anverso y del reverso. Es decir, la realidad activa de la representación no depende (como cualquier forma de abstracción expresaría) de su identificación, sino de la discontinuidad en su campo de intensidades, cuánto asciende la Fuerza presubjetiva y desciende la emoción subjetiva, cuándo se presenta lo Sin-sentido y se suspende el Sentido, cómo este corte-intervalo presenta ante la potencial intersubjetividad del receptor los grados objetivos y los preconscientes en forma pulsional, a través de la materialización del signo y de sus discontinuos cortes corporales, en una situación espacial en la que la misma estructura –como mala forma dionisiaca– produzca un corte formal en el espacio, que invierta su configuración en cuanto a la definición del espacio como lugar categórico: de anversos y reversos, de orden perceptivo y sensible de la buena forma, de identificación signo-figura-significado, de dispositivo o hiper-dispositivo, de desmaterialización y separación del sujeto económico de su objeto.

En relación a CAPITALISMO ANAL CAPITALISM y la –separación– que indicaba Agamben: “En su forma extrema, la religión capitalista realiza la pura forma de la separación sin que quede ya nada por separar (...) incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad, incluso el lenguaje– es dividido de sí mismo y dislocado en una esfera separada, que no define ya ninguna división sustancial y en la que todo uso se vuelve duraderamente imposible”. Esa esfera de consumo reconocida como espectáculo –“en la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo, en la que todo es exhibido en su separación de sí mismo y entonces espectáculo y consumo son las dos caras de una misma imposibilidad de uso”<sup>460</sup> –; el corte de discontinuidad lineal en la configuración de la representación altera el reconocimiento de las estructuras simbólicas de Poder –a través de la perversión del lenguaje y la barrera simbólica que representa–, generando, mediante el cambio de ritmo de las intensidades del objeto de representación simbólica / a la entidad pulsional –sin referencialidad–, la aparición del desamparo ante la ausencia del objeto de representación (en este caso la desaparición del objeto material por la obsolescencia de lo inmaterial, la desactivación de la identificación sujeto-objeto mediante una identidad virtualizada de sociedad-hiperdispositivo, que desmaterializa tanto al grupo social como al sujeto integrante, desarbolando su construcción cultural y haciendo emerger la angustia freudiana ante el no-objeto (la represión de lo corporal mediante la separación del objeto material) y el incremento de la intensidad producida por una acumulación de pulsiones, una sobrecarga de estímulos<sup>461</sup> :

---

<sup>460</sup> Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Anagrama, Barcelona, 2005, pp. 96-114.  
En Badiola, Txomin. *El lector Puede*. Op. Cit.

<sup>461</sup> En Freud: “el incremento de angustia soportaría el exceso. Una vez más resurge la idea de sobrecarga que amenazaría el equilibrio del aparato psíquico con el consecuente riesgo de desestabilización. La noción de “descarga” es el término económico que surge dentro de los modelos físicos que propone. La “descarga” consistirá en la

“ La barrera protectora antiestímulo de la que hablaba Freud será dañada. La angustia será la respuesta. Algo de lo irreductible de la pulsión, lo no ligado a ninguna representación, a ningún significante, habrá perforado la barrera de protección, barrera de palabras, de significantes. Por eso decimos que se trata de una perturbación en la economía del sujeto, porque el incremento de las magnitudes de estímulos es lo que produce la situación de peligro y dispara la angustia traumática que rompe la dimensión homeostática del psiquismo. En tanto coincidan peligro externo y peligro interno el aumento de las magnitudes de estímulos, que esperan ser gestionadas para su descarga, producen el desvalimiento psíquico, cuando fracasan los esfuerzos del Principio del Placer por dominar la descarga de la excitación. Al quedar suspendida la función del Principio del Placer por la exigencia pulsional que equivale al desligamiento de pulsión y deseo, la escena psíquica no se sostiene. El sujeto se rompe porque se queda sin historia.” <sup>462</sup>

La coincidencia del peligro externo y del peligro interno (*anverso y reverso*), o de la pulsión preconscious (no-sentido) con la estructura perforada del lenguaje (corte en la ontología del objeto de representación), señala por lo tanto a una escisión del objeto de deseo que, al ser imposibilitado por su separación del sujeto en la esfera inmaterial, produce una sobrecarga pulsional. Dado que la pulsión siempre es activa y que reclama la presencia corporal del objeto, la inserción del corte no-sentido en el orden lingüístico produce un entelequia (paradoja entre realidad-cuerpo autojustificada e irrealidad de la identidad), por un lado desactiva al lenguaje (en este caso al signo-información), eliminando su barrera pero también su protección y freno al incremento de estímulos pulsionales, y por otro lado activa la corporalidad pero libera la angustia en tanto lo que le falta ahora no es el objeto

---

evacuación hacia el exterior de la energía sobrante originada por las excitaciones internas, la exigencia pulsional, o las situaciones de peligro que amenazan desde fuera.(...) Freud va a distinguir la angustia del miedo. Mientras la angustia es sin objeto, el miedo es con objeto. Aunque la angustia tiene relación con la expectativa, a su vez: “Lleva adherido un carácter de *indeterminación y ausencia de objeto*; y hasta el uso lingüístico correcto le cambia el nombre cuando ha hallado un objeto, sustituyéndolo por el de miedo” . Esta angustia sin objeto es la que emerge cuando el “desamparo” se reactiva en la vida adulta. El sujeto se queda a la intemperie. Se ha producido una maniobra en la que concurren el peligro externo y el interno. En esta concurrencia se halla “el nexo con la situación traumática”: exigencia pulsional y amenaza exterior. El estado de desamparo se considera el prototipo de la situación traumática. La reactivación del desamparo pone de manifiesto otra característica esencial del inconsciente freudiano: lo inconsciente permanece siempre activo, lo que se ha intentado suprimir ejerce presión y puede rebrotar. Al ser prototipo de la situación traumática retornará aquella angustia indeterminada y desbordante, y aquella unidad imaginaria del cuerpo propio al servicio de neutralizarla. Pero cuando fracasa la unidad y se produce un fallo de inscripción la dispersión angustiante rompe al sujeto y lo quiebra, siendo la experiencia de la soledad una de sus características. Un fallo psíquico, por ejemplo en la generación anterior, puede provocar que en la construcción de su subjetividad el sujeto se haya sentido amenazado en su pertenencia a la estirpe. Las experiencias de abandono y de separación pueden inyectar en el sujeto la sensación de estar sin salida.”

Rodríguez Rendo, M. Carmen. *El sujeto a la intemperie. La cuestión del desamparo en Freud y en Lorca*. Revista Norte de Salud Mental, Volumen 10, número 42. 2012 P. 42. Citando a Freud: *Inhibición, síntoma y angustia*. 1926, p. 156.

<sup>462</sup> Rodríguez Rendo, M. Carmen. Op. Cit. P. 46.



Txomin Badiola, *Capitalismo Anal* (detalle). 2013 Imágenes fotográficas, madera y goma en caja de acero galvanizado.

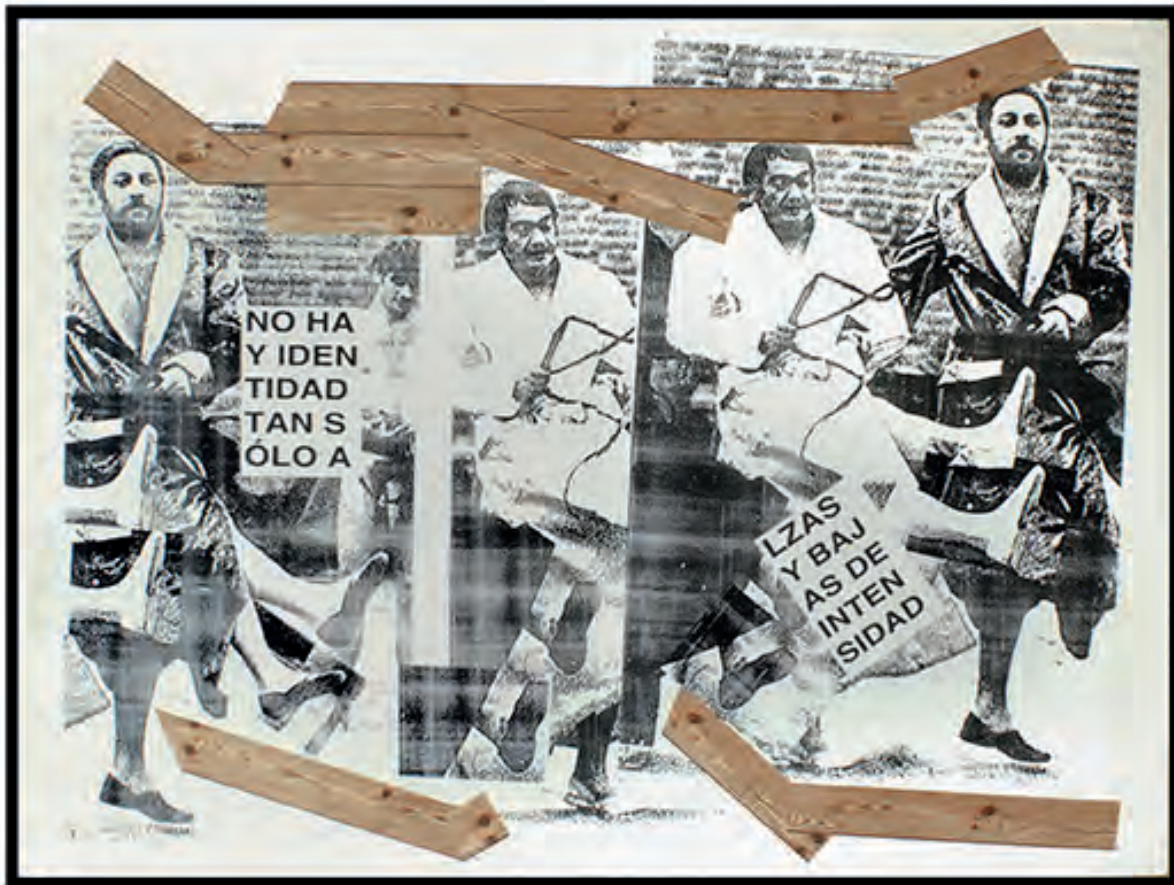
sino su identificación. Trasladado esto al sistema del capitalismo tecnosimbólico, lo que nos viene a decir es que la contraposición entre

–**Poder** : –que utiliza el lenguaje-información como signo simbólico (inasible) de su capacidad tecnológica para la desmaterialización de la identidad sujeto-cuerpo–

y –**decisión** : (voluntad / deseo, acto) –de la copresencia de lo presubjetivo y de lo subjetivo, del no-sentido y del Sentido, manifestándose el plano de consciencia junto a la identificación social y su mutuo reconocimiento (volviendo a la cita anterior a Badiola: “Se trataría de que el sentido aparezca como algo que apela no tanto a nuestra consciencia como a la pluralidad que nos constituye; como algo que surgiera a base de violentar las cadenas significantes que lo cierran alrededor de un significado que normalmente responde a uno o varios órdenes de la representación, es decir, de sujeción a la Ley”.

Esto es, una posibilidad de neutralización, de equilibrio, correspondiente a la naturaleza interna del





Txomin Badiola, *No hay identidad*. 2011. Collage de imágenes gráficas y fotografía. 152,5 x 204 cm.

objeto de representación en tanto en el se imbrican el Sentido y los no-sentidos que inherentemente lo cortan, y que Badiola reproduce desde la discontinuidad lineal de un objeto derivado a lo presubjetivo, corporal y coparticipativo (la voz) presentado sobre otra forma que exhibe sus discontinuidades configurativas, tanto formalmente como estratégicamente, suspendiendo su interpretación y alterando su dinámica emocional. Cortar la capacidad del significado en cuanto representación de sujeción a la Ley, toda vez se haya de identificar la Fuerza presubjetiva con el deseo corporal y restablecer un equilibrio natural que aquella figura del Poder separa y desvirtúa. Una decisión que es enteléquica, en cuanto ha de producirse subjetivamente sobre otro grado de pulsiones que son indecibles (suprasubjetivas) y que por tanto ha de venir articulada por un autocontrol del sujeto (no exterior reflexivo), una manifestación de su Yo al tiempo en que lo escinde, en el instante en que deja de ver al objeto de deseo a través de la cultura y lo observa como entidad, reconoce su naturaleza re-identificándola con la suya propia como sujeto, colmando su deseo como Ser. Por lo tanto, una decisión que supera la intención y la causalidad, sobre un objeto que opera fuera de la función, de la capacidad y del significado.

En tanto el individuo ve reprimida su identidad en el grupo social por su determinado objeto de deseo, autoproduce una sobrecarga en la intensidad pulsional, que solo puede ser resuelta por la

manifestación o descarga de esa pulsión, recobrando un equilibrio a través de la reasunción de su identidad-interna reconocida por lo social-externo, y esto es lo que nos viene a presentar Badiola, unas alzas y bajas de intensidad relativas al desamparo de una identidad no reconocida por el poder instruccional de código y clasificación, que genera un sufrimiento prosocial y una desmaterialización-negación singular.

En el resto de las obras agrupadas junto a Entelequia y denominadas en su conjunto como Capitalismo Anal “una serie de frases referenciales a los textos en el reverso del cartel expositivo fueron perforadas en unas construcciones metálicas con unas características materiales/espaciales precisas. El elemento de autoridad, que en sí mismo conlleva una sentencia grabada sobre una superficie, está simultáneamente afirmado –por su materialidad cercana a la placa conmemorativa, las señales de aviso, o incluso el epitafio-, y negado –por el modo de su espacialidad que suspende las palabras en dimensiones más complejas ofreciendo una resistencia al automatismo de su lectura.” (Martínez de Albéniz, Iñaki. Op. Cit.)

como indica el texto replicado como cita al inicio de este apartado: NO HAY IDENTIDAD TAN SÓLO ALZAS Y BAJAS DE INTENSIDAD –cuya composición en la obra *No hay identidad* es una discontinuidad configurativa-1, literal, formal y forzada por la intención técnica y plástica de su integración en la imagen gráfica como parches-cartel. La cita y el significado subordinados a la forma y el signo ordenado por el estilo, la técnica previa a la semiología y superpuesta a la interpretación estética. La identidad formal de Badiola firma una imagen-collage (que podría resonar también a Jon Mikel Euba) que en su lectura niega la identidad en pos de la intensidad <sup>463</sup> –la Fuerza–: *No hay identidad tan solo alzas y bajas de intensidad...* Es decir, discontinuidad, natural en la propia fuerza presubjetiva, y discontinuidad artística en el corte-intervalo con la fuerza suprasubjetiva (Sin-sentido, pulsión y corporalidad –no-sentido) en la representación subjetiva.

Esa discontinuidad entre Sentido y significado, la propia discontinuidad que corresponde a los no-sentidos en sus cortes interiores al Sentido, y finalmente, la radical discontinuidad artística en la copresencia del Sentido (con sus cortes y aplazamiento) con lo Sin-sentido universal (no-data).

---

<sup>463</sup> intensity is the ‘uncancellable’ in quantitative difference and hence the ‘unequalizable’ in quantity; or the quality proper to quantity (Deleuze, *Difference and Repetition*). En: Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, PALGRAVE MACMILLAN, New York, N.Y. 2007, p. 166.

La intensidad es afirmativa en sí, desde su misma negación, dado que precisamente designa la inequalidad o diferencia [ ≠ ] o lo que es también la propia discontinuidad natural. (N. del A.)



Mark Dion, Xylotheque Kassel, 2011–12, Wood, glass, electric lighting, porcelain cabinet knobs, wood inlay, plant parts, paper, papier- mâché, clay, wax, paint, wire, vellum, leather, plastic. Marquetry. dOCUMENTA (13)

### 9.1.E – OTROS CASOS DE DISCONTINUIDAD EN LA EXTENSIÓN DEL ARCHIVO CULTURAL Y DOCUMENTAL A LA CO-PRESENCIA DE LO SIN-SENTIDO. –Lo Universal y lo Particular–.

La extensión del archivo: cultural –asociado al individuo y su contexto social en cuanto sujeto del lenguaje, memoria, identidad y comunicación–, o documental –vinculado al objeto de representación y su reproducción sígnica, literalización indexativa por texto, imagen, audio, forma o datos–, y su inversión (simbólica), negación (formal, estética y semiótica) o corte (Sentido), para la reactivación de su factor representacional mediante el desplazamiento del objeto-archivo –suspendido de su cualidad y función indexativa, significacional, dispositiva e institucional– a un proyecto discontinuo en el que se copresenten Sentido y Sin-sentido, de lo ontológico del objeto con lo óptico de la realidad natural (fenómenos, pulsiones presubjetivas –Fuerzas– y factos no significados), situando el objeto de la representación ante la indecidibilidad de lo Real que persigue el impulso humano en su intensidad suprasubjetiva; se produce actualmente según diferentes procesos y movimientos proyectuales que replantean la discontinuidad configurativa del objeto estético, como hemos analizado previamente: desde la Proforma del organigrama del proyecto artístico, o la perversión y marginalización desde el acto inadecuado (la locura, contrasentido), hasta el corte corporal en el objeto de obsolescencia programada (excremental) en el universo data hiper-expandido que reprime la identidad

sujeto-cuerpo y sujeto-deseo-objeto a través de la espectacularización de lo inmaterial, la sublimación del lenguaje y su archivo cultural e indexativo en el espacio irreal hiper-dispositivo, la nube, el archivo virtual del signo humano contemporáneo.

En su contraposición, en los más recientes escenarios de observación del proyecto artístico, como en *Il Palazzo enciclopedico* (Biennale di Venezia 2013), el archivo cultural globalizado es replanteado, como deseo de conocimiento del todo, contrastando ese deseo absoluto y universal del saber con el estudio de la naturaleza, la invisibilidad (ausencia), la visión imaginaria y proyección subconsciente del sueño, y la profusión de signos en una estructura de hipertexto (asediada por la inmensidad de imágenes exteriores) que en su densidad de significado satura y desvirtúa la condición, cualidad y función del signo como entidad del lenguaje.

O como en dOCUMENTA (13), 2012, donde se plantea una visión holística y no logocéntrica, que introduce la investigación artística (en alianza a otros campos de investigación tanto científicos y tecnológicos como ancestrales) en lo Real, a través de la praxis experimental del proyecto artístico, que realiza un co(n)-tacto con lo Sin-sentido– y lo desconocido a través de la forma (de manera no ontológica o lingüística, sino presubjetiva, que altera las relaciones entre materia y palabras). Esta posibilidad –*The Maybe*– (un *no-concepto*, expresión vertebral del movimiento proyectual de tacto entre el Sentido y lo no-sentido), de contacto entre lo animado y lo inanimado, así como con las diferentes formas de vida que existen más allá del lenguaje; produce una descentralización del orden subjetivo, como definiera Felix Guattari, en la que se da un ensamblaje entre el sujeto, el objeto-signo y *lo otro*, no clausurado por la identificación lingüística y su subjetividad parcial, sino abiertos a otra posibilidad de agencia en la que lo denominado como animismo se reevalúa proyectando una nueva relación entre lo natural y el pensamiento mimético del archivo sígnico-científico humano:

“ En el *animismo maquínico* que describen los autores Angela Melitopoulous y Maurizio Lazzarato en su texto *Machinic Animism*, la subjetividad, que ya en Guattari quedaba definida como un ‘assemblage’ asociado a un sujeto singular, está descentralizada con el fin de repensar el objeto y el otro como interconectores de una subjetividad parcial, no cerrada en sí misma.”<sup>464</sup>

---

<sup>464</sup> Para *Animism*, comisariado por Anselm Franke y compuesto por una exposición en distintas instituciones culturales europeas, un seminario internacional en HKW de Berlín y dos publicaciones, el animismo no se refiere solamente a un tiempo de la historia. Es además un concepto transhistórico que nos puede ayudar a entender nuestro presente, si asumimos, como afirmaba Bruno Latour, que nunca fuimos modernos. (...) En parte esto se hace evidente en los textos de Franke como en la propia entrevista con el pensador francés en el volumen I de *Animism*, en la que Latour deja claro que si bien no podemos afirmar que las cosas tienen alma, éstas sí que hablan y por tanto son poseedoras de agencia. En este sentido la naturaleza mimética de buena parte de las prácticas animistas produce un conocimiento mimético que nos pone en relación con el entorno y genera otro tipo de relaciones distinto al de la modernidad. Hoy en día, sumidos como estamos en el semiocapitalismo, esa fase del capitalismo en la que las relaciones basadas en los afectos, el lenguaje y los deseos pasan a ser centrales en la producción, nos parece pertinente usar el animismo como una herramienta para pensarnos. Frente a la construcción del sujeto moderno, por fuerza basada en la diferenciación y la distancia, (el sujeto solamente podría realizarse desde una negación absoluta y rechazo de la existencia de un alma de los objetos, ya que solamente a través del desprecio al animismo el sujeto puede ser) esta producción mimética nos ayuda a entendernos mejor y a cuestionarnos conceptos esenciales de

El display creado por Mark Dion, para su instalación en dOCUMENTA (13): *Xylotheque Kassel*, 2011–2012, una cámara hexagonal conformada por módulos-librerías fabricadas en madera de roble, en referencia al significado histórico de este árbol en Kassel desde la acción continua de J. Beuys con su “escultura social” *7.000 Robles* (documenta #7 y #8, 1982-1987 y en proceso); *re-posiciona* la Xiloteca (archivo-colección de maderas clasificadas) elaborada por Carl Schildbach de 1771 a 1779 en el museo de la ciencia y la naturaleza Ottoneum, que representa la rica cultura científica de Kassel durante la ilustración. “*La primera Xiloteca en su clase y única en cuanto a su calidad y originalidad, contiene 530 libros relativos a 441 especies de árboles y arbustos locales, clasificados enciclopédicamente*” [una forma de catalogación de notoria influencia en el proceso de trabajo analítico-proyectual de Lothar Baumgarten, reflejada en su catálogo *7 Sounds / 7 Circles*, estudiado al inicio de este capítulo, con las fotografías subjetivas en blanco y negro (*–subjektive fotografie*<sup>465</sup> – escrito en minúscula con tipografía Bauhaus, como se especifica para la impresión del término acuñado en Alemania– que abordó primero el grupo de avantgarde ‘fotoform’ y posteriormente Otto Steinert, quién estableció su definición) de troncos de árboles y enramados en el bosque y cielos

---

la modernidad como los propios de alienación o emancipación. Ya la tesis central de Latour en *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica* (1991) cuestionaba la división entre cultura y naturaleza del proyecto moderno y defendía que quizás nuestra sociedad occidental nunca funcionó de acuerdo a esa división. Aquellas líneas divisorias, taxonomías y categorizaciones de la modernidad no hicieron más que generar nuevos objetos híbridos que desbordaban los límites establecidos y que son recogidos en *Animism* a través de las investigaciones de artistas, antropólogos y sociólogos. El proyecto en sus diferentes publicaciones abarca a través de las imágenes y desde distintas perspectivas (desde la legal, la clínica o la colonial) la movilización de los sistemas de inclusión y exclusión que quedan definidos en los propios conceptos de ciencia y naturaleza.

Franke, Anselm (ed.), *Animism*. StenbergPress, Berlin, 2010 / *Animism, Revisionem der Moderne*, Irene Albers and Anselm Franke (eds.), Diaphanes, Berlin, 2012. Revista Re-Visiones #2, 2012. Publicado en Web: <http://re-visiones.imaginar.net/spip.php?article61>

<sup>465</sup> El concepto ‘subjektive fotografie’ sintetiza un tipo de fotografía moderna en blanco y negro, progresista, que privilegia la forma sobre el contenido. Steinert asoció con el término un retorno a la ‘nueva fotografía’ introducida en la década de 1920 por fotógrafos de la Bauhaus y pioneros de la fotografía experimental, que los nazis descalificaron y desterraron como ‘arte degenerado’ –contrario a su fotografía de propaganda y exaltación racial aria–. Los orígenes de este movimiento se remontan a 1949, cuando Otto Steinert, con la colaboración de Peter Keetman y Ludwig Windstoßer, fundaron el grupo Fotoform, encaminado a redescubrir las posibilidades creativas y las formas de expresión anteriores a la guerra, como la Bauhaus. En 1951, 1954 –1955 y 1958, Steinert organizó tres exposiciones cuyo título “Fotografía subjetiva” designaría más tarde toda una corriente estilística que privilegió la forma sobre el contenido. Sus impulsores, buscaban poner de manifiesto que no se trataba de rendir tributo a una reproducción objetiva de la realidad, ni tampoco de “reflejar” diversos objetos de la naturaleza, fueran paisajes, objetos industriales, arquitecturas o retratos, entre otros temas; sino más bien, de lograr productos artísticos con un valor inmanente. /

Schmoll, J. A. Texto introductorio a la exposición: *Fotografía Subjetiva: la contribución alemana, 1948-1963* bienal Fotoseptiembre 2009. Museo San Ildefonso con el Goethe Institut Mexiko, Mexico.

La revisión de la fotografía subjetiva en la tradición alemana derivó en el empleo de técnicas similares para la representación de lo opuesto, la reproducción de entidades arquitectónicas retratadas objetivamente –con rigor científico– por Bernd & Hilla Becher, precursores de la *Stright Photographie* o fotografía concreta (alumnos suyos en la Universidad – *Staatliche*– Andreas Gursky, Thomas Ruff, y Candida Höfer, u otros autores como Thomas Struth), –analizada en el ensayo *Nueva Objetividad* (Nova objectivitat), Cabo, Iñigo. Fundación ESPAIS de Arte Contemporáneo. Girona. 2002. (ver estado de la cuestión. Capítulo 2.2.C Cinematografía / Lo Cinemático. La discontinuidad del objeto-imagen-tiempo al Itself. pp. 197-199.)–. En la *Kunstakademie Düsseldorf* impartió a su vez Joseph Beuys, siendo Lothar Baumgarten alumno en su Klasse.

nubosos; o en sus clasificaciones sobre plantas en la obra "*Conservatory*", Royal Botanic Garden Edinburgh, etiquetadas con denominación alternativa (subjetiva) a la nomenclatura científica, antroposófica, biológica y etnobotánica –*del estudio de las relaciones entre los grupos humanos y su entorno vegetal, es decir el uso y aprovechamiento de las plantas en los diferentes espacios culturales y en el tiempo.* (Extr. Def. Diccionario RAE) –, estableciendo la discontinuidad configurativa entre la esencia y el signo].

Dion, que realiza su obra sobre y con entidades vivas o sus remanentes, adopta la Xiloteca como una clase de readymade a través de su propia instalación, a la cual añade seis nuevos libros. Cinco de ellos presentan una madera específica de cada uno de los cinco continentes, no representadas en la colección de Schildbach, completando simbólicamente su empeño enciclopédico. El sexto libro lo realiza en madera de roble (Beuys-Kassel). “Observando las metodologías científicas y los sistemas de clasificación de la arqueología, biología, bioquímica, etnografía, ornitología y museología. La aproximación de Dion a la ciencia y la cultura dominante permanece escéptica, teatralizada y anti-autoral, introduciendo métodos desde otros campos que se apropian de las interrelaciones entre la diversidad cultural, política y de naturaleza ecológica.” <sup>466</sup>

“Los ejemplares de la Xiloteca están encuadernados a mano con el canto elaborado con corteza del árbol que clasifican, siendo volúmenes-caja que en su interior contienen una representación tridimensional del ciclo de vida del árbol compuesta por plantas disecadas y réplicas en cera.” <sup>467</sup>



(Intarsia)

Schildbach Xylotheque, 1771 – 1779. Ottoneum Naturkundemuseum, Kassel.

<sup>466</sup> The Guidebook. Catalog 3/3. cat. exp., Documenta 13. 2012. / Mark Dion p. 204

<sup>467</sup> Idem.

Cada una de las estanterías que componen la cámara hexagonal de Mark Dion tiene grabada en su reverso una placa circular en intarsia (técnicas policromáticas utilizando diferentes tipos de madera) identificando con la referencia 'heráldica' de cada árbol los respectivos espacios geográficos de su origen en los 5 continentes clasificados (África, Asia, Oceanía, Norte-Sur de América, y Europa –origen principal y sede de la colección, conformando la entrada a la cámara-).

La fosilización del archivo cultural, científico y representacional de Mark Dion, retoma el posicionamiento escéptico en el tiempo del intercambio intelectual del pensamiento científico, pero en este caso contraponiendo ese espíritu característico de la ilustración <sup>468</sup> y su ambición enciclopédica con la pérdida de Sentido producida por el artificio ecológico de la ciencia. La analogía entre este archivo material y la Wikipedia inmaterial hipermedia, produce a su vez otra contraposición irónica y paradójica entre esta *new age* enciclopédica y la esencial definición de los signos, que quedan nuevamente fosilizados en una paradójica dinámica (omnipresencial) de definiciones cerradas y al tiempo expandidas, cuyo incremento de información o contribuciones voluntarias mantienen de cualquier modo alejado al signo de su experiencia viva posible, configurándolo en su discontinuidad en una xiloteca virtual de signos rígidos y alejados en la inercia subjetiva, material contemplativo cuya función en la naturaleza queda suspendida. Independientemente a su aplicabilidad, la retórica del signo y de sus representaciones requiere de otra construcción no rígidamente referencial entre lo sígnico y lo que no es proyectado por su imagen y simbología, es decir, una reinterpretación activa del Sentido en su contacto objetivamente experiencial con lo Sin-sentido de la naturaleza que representa.

Juan Martín Prada (a quién regresaremos en el siguiente capítulo de la Discontinuidad tecnológica sobre la duración de la imagen-espacio-tiempo en el Net Art) , en su seminario –Sobre la filosofía del arte de Friedrich Schelling–, centrado en los conceptos de arte, naturaleza y mitología, publicado para su descarga gratuita en youtube en vídeo de 33' en dos partes:

–LA FILOSOFÍA DEL ARTE DE FRIEDRICH SCHELLING:

<http://www.youtube.com/watch?v=evzAzU-4LcM>

–CARTAS SOBRE LA EDUCACIÓN ESTÉTICA DEL HOMBRE:

<http://www.youtube.com/watch?v=3dxgsTTKIUY>

---

<sup>468</sup> The Age of Enlightenment (or simply the Enlightenment or Age of Reason) was a cultural movement of intellectuals beginning in late 17th- and 18th-century Europe emphasizing reason and individualism rather than tradition. Its purpose was to reform society using reason, to challenge ideas grounded in tradition and faith, and to advance knowledge through the scientific method. It promoted scientific thought, skepticism, and intellectual interchange.

Kors, Alan Charles. *Encyclopedia of the Enlightenment*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Este objetivo de la *Era de la Razón*, que estaba construido sobre axiomas, alcanzó su madurez con la *Ética* de Baruch Spinoza, que exponía una visión panteísta del universo donde Dios y la Naturaleza eran uno. Esta idea se convirtió en el fundamento para la Ilustración, desde Isaac Newton hasta Thomas Jefferson.

Cassirer, Ernst. *La Filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica de España. (1993).

retoma desde el sistema del idealismo trascendental en Schelling la visión panteísta que la ilustración da al –Universo (identificándolo con Dios como totalidad absoluta de lo Ideal y la Naturaleza). Expresado en las ideas de Verdad, Bondad y –Belleza (actualizada en la filosofía estética contemporánea y el psicoanálisis que conciben la aprehensión de la belleza a través de la respuesta emocional a su percepción y a su integración y aportación –o ausencia al –Sentido–). Belleza que Schelling define como –“ *ni meramente universal o ideal (...) ni lo meramente real, solo la perfecta penetración o conformación interna entre ambas cosas*”. La belleza “*es igual a lo absoluto real intuito*”. Es decir, el plano donde lo subjetivo (Sentido) y lo objetivo (Sin-sentido) se conforman, a través de la intuición presubjetiva, en una absoluto (copresencial) de lo natural y de lo universal. Y continuando a Schelling desde Prada: “ Solo con el arte podríamos llegar a un conocimiento objetivo de lo que es el universo, es decir, *la absoluta identidad de lo real y de lo ideal, o la indiferencia absoluta entre lo universal (aquí Sentido, lo ideal) y lo particular (Sin-sentido, naturaleza)*”. (...) “*Indiferencia entre necesidad (capacidad en Menke) y libertad (decisión) intuita (Fuerza) en algo real.*” (...) “ *La obra de arte nos refleja la identidad (de esta indiferencia entre lo subjetivo y lo objetivo en el plano universal) de la actividad consciente e inconsciente*” (...) “*Mientras la filosofía lo muestra subjetivamente*”. (...) “ Para que el Yo pueda ser consciente de todas sus determinaciones ha, de alguna manera, de objetivarlas (escindir el Yo subjetivo, neutralizar al Yo, –paso 7 del procedimiento metodológico base–), y en esa objetivación puede llegar a ser consciente de la unidad entre lo que él Es, lo que el Yo es de naturaleza, y lo que es de libertad.”

Culmina Schelling:

- La verdad= “*identidad de lo subjetivo y objetivo (...) intuita subjetivamente o prototípicamente.*”
- La belleza= “*identidad de lo subjetivo y objetivo (...) intuita objetivamente.*”
- Filosofía= “*exhibición de lo absoluto en lo universal (ideal / Sentido) con indiferencia absoluta de lo universal y particular.*”
- Arte= “ *exhibición de lo absoluto en lo particular (material-corporal presubjetivo –no-sentido) con indiferencia absoluta, de lo universal y lo particular.*” <sup>469</sup>

---

<sup>469</sup> Prada, Juan Martín. Seminario: Parte I. La filosofía del arte de Friedrich Schelling. Parte II. Cartas sobre la educación estética del hombre.

En Schelling, Friedrich. Sistema del idealismo trascendental (System den transcendentales Idealismus), 1800. Aparatdo VI. Deducción de un organo universal de la filosofía, o proposiciones fundamentales de la filosofía del arte según los principios del idealismo trascendental. / Ensayo: Bruno, o sobre el principio divino y trascendental de las cosas (1802) / Filosofía del Arte (1803) / Sistema de toda la filosofía, y de la filosofía de la Naturaleza en particular (System der gesammten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere (1804) / Filosofía del Arte (Philosophie der Kunst) 1803. s/p. <http://www.youtube.com/watch?v=evzAzU-4LcM> / <http://www.youtube.com/watch?v=3dxgsTTKIUY>



Esta relación entre la búsqueda de la verdad por parte de la filosofía, cuya intuición respecto a la identidad de lo subjetivo y lo objetivo es en sí subjetiva y proyectada desde lo ideal; y la búsqueda del arte al Sentido, cuya intuición de indiferencia entre lo universal (ideal) y lo particular (naturaleza), la identidad o finalmente la no jerarquización entre lo subjetivo y lo objetivo, viene dada por la intuición objetiva, es decir, la fuerza presubjetiva y preconsciente, dispuesta al contacto con la corporalidad objetiva y la agencia de lo otro, objetivada la pulsión y escindido el Yo (consciente de su Ser objetivo) ante la indecidibilidad de lo Sin-sentido.

Más allá de la distinción evidente entre el plano simbólico antropológico y el plano de realidad objetiva (la diferencia entre subjetividad y objetividad desde un enfoque científico), el contacto entre lo universal simbólico y lo natural nos sitúa ante el deseo de tratamiento de ese archivo ideal del saber, la verdad como identidad de lo objetivo (lo científico) y lo subjetivo (en este caso lo inconsciente y lo simbólico, incluyendo al lenguaje y al Sentido), pero intuitivo a través del arte, que en su investigación sobre ese archivo extendido desde lo científico a lo simbólico, presenta, desde su intuición y fuerza pulsional presubjetiva, al objeto de ese absoluto conformado por Ciencia y Sentido ante la particularidad (y multiversidad) de lo Sin-sentido, introduciendo la investigación de lo científico y lo simbólico (complementariedad y discontinuidad realidad-incertidumbre) en la experimentación de lo Real. Pero considerando, objetivamente, esa diferencia tácita entre lo simbólico y la cosa/res (lo físico-químico no humano), es precisamente el corte en el Sentido, a través de su co-presentación ante lo Sin-sentido, el que posibilita contemplar el grado de lo objetivo universal y su inferencia y grados de identidad y separación con lo subjetivo y también particular, percibiendo e intuyendo los propios cortes inherentes a lo interno del Sentido así como la naturaleza no sólo científica, sino no significativa-significada de lo Sin-sentido. La exterioridad al Sentido para ir mucho más allá de la objetivación de sus cortes, y plantear la práctica del Sentido en la realidad (sin condiciones subjetivas u objetivas en cuanto primacías, ni contemplación axiomática de la 'intersubjetividad de medida' – científica– de una realidad objetiva) tal y como proyecta la nueva investigación artística, es decir, la conjunción discontinua entre lo consciente (científico), lo subconsciente (cultural) y lo preconsciente (fuerza), junto a aquello que no presenta consciencia o en su caso dispone otros niveles de agencia.

Al final del anterior capítulo 8 –El corte y la discontinuidad entre Naturaleza y Sentido–, introduciendo el Apartado 8.1 –De la Naturaleza representada – Discontinuidad configurativa 1 – 2 –, a la copresencia de lo natural en el arte contemporáneo–; presentábamos la obra *Forest (For A Thousand Years)*, 2012, de Janet Cardiff & George Bures Mille en dOCUMENTA (13), –sin su éfrasis<sup>470</sup> : representación verbal de una obra visual (o conceptual), cuya descripción se inserta en una

---

<sup>470</sup> tres clases de éfrasis: la «referencial», aquella donde el objeto plástico existe en la realidad autónoma; la «nocional», en la cual el objeto visual solo existe en el lenguaje, siendo ficcional o imaginario; y la «referencial genérica» aquella en la que, sin designar objetos precisos, se remite al estilo de un artista (personalidad, estilo, trascendencia, etc.) Pimentel, Luz Aurora. "Efrasis y lecturas iconotextuales" en *Poligrafías: Revista de literatura comparada*. Núm 4 (2003). pp. 205-215.



*Forest (For A Thousand Years)*, 2012. By Janet Cardiff & George Bures Mille. dOCUMENTA (13). Instalación sonora, 30 altavoces ocultos en el bosque (28' de audio en bucle). Secuencias de voz y sonidos en 2 secciones espaciales.

Extracto de vídeo, (6'): <https://www.youtube.com/watch?v=hGqPwaZVPBo>

narración – un intervalo en el análisis iconotextual del hecho artístico, con la intención de generar un corte limpio (a modo de ejemplo práctico) en la investigación, con una obra prácticamente sin discurso, sin descripción fidedigna de su funcionamiento sonoro y sin interpretación argumental. Una discontinuidad configurativa visual (lineal en la representación) presentada directamente en el propio método (textual-representacional) del ensayo científico acorde a la investigación académica, un intervalo en el modelo de informe demostrativo, producido mediante la representación exclusiva de una imagen concreta-documental, estática, (con ficha técnica en pie de foto y dos fragmentos narrativos de significado inconexo) tomada de una obra de experiencia sonora y situacional. Imagen evidentemente referencial (parcial) ya que no abarca la completa dimensión espacial de la obra ni su tiempo real, –fijando por contra el instante diferido de la fotografía–.

Y muda, es decir, con voz figurativa proyectada inconscientemente al silencio de la imagen, proyección debida al instinto reflejo que la visión de los altavoces y su reconocimiento cultural provoca, causando una consecuente e inmediata deducción: *altavoces = audio* –reproducción figurada de las dos citas inconexas bajo aquella foto– (induciendo, a través de la identificación del signo, la función correspondiente –tanto si hubieran estado conectados o no los dispositivos tecnológicos retratados en la instalación acústica–, imaginando y proyectando simbólicamente la cualidad y la configuración compositiva y significativa del sonido: el tono, el volumen, el ritmo, etc.). Una discontinuidad configurativa que es (objetivamente) natural a la representación (tal y como indica la propia palabra –imagen, cuyo significado etimológico es: doble realidad), en cuanto a que esa

imagen detenida presentaba literalmente –su misma diferencia a lo Real–, generando, por su incapacidad realizativa o imposibilidad efectiva, una cadena progresiva de discontinuidades configurativas –técnicas y estratégicas–, proyectadas subjetivamente por el observador no informado, desde su lectura e interpretación de la imagen afásica, con la consiguiente adición de lo imaginario – Ej.: la voz figurada citada anteriormente, o bien añadiendo instintivamente otras imágenes de memoria eidética, o emocionales, o también la suposición meramente especulativa, elucubrando en la obra una intención impropia o una función ajena, o designándole un significado extraño, equívoco, absurdo o inverosímil–; fabricando así relatos e ilusiones particulares a partir de los huecos de información objetiva (o bien rellenando ficticiamente los vacíos de la negación estética por el aplazamiento y cortes del Sentido) en la narración mimética de la representación figurativa.

La discontinuidad anticipada con la introducción previa de *Forest (For A Thousand Years)*, –separada en su anterioridad de la posterior redacción y análisis de la discontinuidad configurativa y la copresencia de lo natural en el arte y la representación–, y aislada en aquél capítulo de su écfrasis –aquí presente–, y de su desarrollo, tanto descriptivo como con un mayor grado de referencialidad dado por el incremento de la función mimética de la representación mediante un fragmento-muestra de video documental (ver enlace en Pág. anterior), que reproduce el audio de la instalación activo con la influencia del entorno natural, y el modo de situación del espectador en el espacio, aunque manteniendo la realidad y nuestra experiencia directa con lo Sin-sentido en la naturaleza del bosque, sumergidos en el plano de la representación)–; responde a un doble objetivo:

(Primero) –reproducir, con la inserción de aquella imagen de una instalación en la naturaleza, la continuidad, correspondencia o relación, y la suspensión y discontinuidad entre el referente visual y los significados aplicables, –incluyendo (desde la particularidad de objetivos de esta investigación), al espacio, entidades y fenómenos, exentos de significado intelectual o emocional, lo natural no-significado, posibilitando así la observación específica y comparativa de los efectos de lo Sin-sentido en su copresencia a las discontinuidades configurativas y reales del objeto artístico de la representación.

(Segundo) –Ejemplificar la propia discontinuidad configurativa inherente a la textualización del discurso investigador, y la intersubjetividad discontinua del ensayo académico (específicamente la del arte contemporáneo que aquí nos compete, y la de la investigación artística y estética), que liga lo técnico y el rigor científico (mediante la observación de datos objetivos y de procesos experimentales concretos –que han de ser cualitativa y comparativamente efectivos, o demostrativos de una resolución práctica a una problematización teórica y /o técnica, produciendo una aportación de interés general para la praxis artística y en particular para la epistemología de su disciplina–), con la razón subjetiva y las valoraciones de juicio crítico <sup>471</sup>.

---

<sup>471</sup> El proyecto artístico experimental desarrollado para la demostración de esta investigación, ha de ser evaluado y valorado por un tribunal académico, correspondiéndole también entonces a su juicio estético, conocimiento y criterio

La discontinuidad secuencial entre una imagen y su texto descriptivo, representa la discontinuidad propia de la estructura del ensayo escrito, que indica unos contenidos en una parte de la estructura y los relaciona con el análisis y definiciones correspondientes al contexto signficacional tratado en ese capítulo, retomando posteriormente aquella misma obra referencial, en distintas secuencias y capítulos narrativos, para confirmar, sucesiva o alternativamente, distintos argumentos relativos a su vez a diferentes contextos lógicos. Según veámos en Derrida, esta forma de discontinuidad configurativa: *“si deconstruimos el discurso en enunciados (en este caso la obra y sus partes analíticas), un primer enunciado puede decir aspectos de la experiencia del objeto estético (y olvidar otros), un segundo enunciado puede decir otros aspectos que el primer enunciado habría olvidado, contradiciéndolo, y así sucesivamente, formando en el discurso interpretaciones alternativas de un objeto estético. Esto señala la necesaria ceguera de las interpretaciones estéticas cuando al “añadir frases” se señalan aspectos del objeto estético olvidados en esa interpretación y, por el contrario, incorporados a otra, la cual a su vez, olvida otros aspectos.”*<sup>472</sup>

La inserción anterior de la obra *Forest (For A Thousand Years)*, y la elipsis de su descripción, como preámbulo al Apartado 8.1 –De la Naturaleza representada – Discontinuidad configurativa 1 – 2; permite por lo tanto referir, mediante la misma representación: *“ el carácter representacional de la écfrasis, pues re-presenta, vuelve a presentar, el objeto plástico. Varios críticos simplifican la écfrasis definiéndola como descripción, restringiéndose al significado antiguo, y olvidando una característica fundamental: la interpretación. Así, el objeto plástico se convierte en tantos textos como miradas se fijan en él. Y es que, en el acto mismo de describir, el poeta o novelista (o el ensayista) selecciona, reorganiza, jerarquiza; resignifica”*<sup>473</sup> Es decir, la imagen de aquella obra y su interpretación –realizada de una forma sin contar con su descripción y establecida de otro modo una vez incluida su écfrasis–, nos permite ver claramente la discontinuidad configurativa de tipo 1 (derridiana) relativa a la composición del texto, la secuencialidad de sus partes e interpretaciones derivadas, pero a su vez esta división entre obra y écfrasis posibilita observar la discontinuidad configurativa de tipo 2 (Adorno) relativa a la estrategia, tanto por la posible interpretación de la estrategia de la obra *Forest (For A Thousand Years)*

---

académico, la confirmación del trabajo y la validez de su tesis, y por ende, la afirmación consustancial de la subjetividad como componente indisoluble del pensamiento crítico y del conocimiento lógico y sensible de la expresión simbólica. Es por tanto que las obras presentadas en el proyecto han de mostrarse cualitativa y contrastadamente en relación a los principales referentes históricos y contemporáneos, baremos de medición y comparación (representativa y por lo tanto subjetiva, así como en base a datos objetivos) que indican, en función de la importancia e interés de los conocimientos analizados en la producción artística de los autores tratados en esta investigación, tanto la calidad técnica del trabajo artístico propuesto, como su nivel de expresión simbólica y la evolución y potencial aportativo de los contenidos que plantea para el desarrollo extensivo del conocimiento estético y el desarrollo de posibilidades metodológicas para la praxis artística.

<sup>472</sup> En Menke, Christoph. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida.* (Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Suhrkamp Verlag Frankfurt Am Main, 1991). Madrid. Visor. Dis S.A., Col. La balsa de la medusa. 1997. P. 138-140.

<sup>473</sup> Pimentel, Luz Aurora. *Ibid.*

de acuerdo a una intención (que en aquél capítulo 8 podría ser relativa a la representación de la naturaleza y su artificio), u otra (como veremos a continuación con el análisis sonoro y las discontinuidades entre Sentido y Sin-sentido); así como a la discontinuidad inferida (desde nuestra intencionalidad) por el uso estratégico de esa obra en esta investigación: que por una parte nos permite reflejar la discontinuidad característica de la intertextualidad –que señala la presencia de un texto (u objeto estético) en otro–, y por otra parte nos sirve para ejemplificar la discontinuidad propia de la autoreflexibilidad<sup>474</sup> –nuestra propia reflexión, aquí realizada, sobre el proceso de écfrasis–. Es decir, proyectar la propia discontinuidad de este texto como representación, tanto de sí mismo como de las imágenes que analiza, ejemplificando a través del propio texto y su objeto la discontinuidad de todo archivo.

En *Forest (For A Thousand Years)* se emplea el archivo sonoro, tanto de sonidos referenciales a espacios físicos, acontecimientos históricos, fenómenos de la naturaleza, entidades, especies (grabaciones de aviones y bombardeos –simbolizando los acontecidos en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial–, explosiones, caballos y carretas, voces humanas, sonidos de efectos especiales, música –interpretada por *The Estonian Philharmonic Chamber Choir*–, una composición en piano de juguete, un sonido que reproduce el clamor simbólico de una hada o –*Banshee*–, espíritu, alma en pena), junto al audio de otros materiales, esencias, sonidos abstractos, ruidos sin procedencia de signo identificable o atribución posible de significado, así como sonidos autónomos naturales pero no reconocibles; antecidos por dos breves diálogos entrecortados que separan el paisaje sonoro en dos partes secuenciales independientes, reproducidas en dos diferentes fondos espaciales. Estas construcciones sonoras son escenificadas en el espacio de la Naturaleza, un claro en el bosque de Karlsaue Park en Kassel, con los dispositivos de reproducción ocultos entre los árboles [ una de las variantes de instalación ideada para la obra *Crossover* (Cap. 9.) de modo que, al no verse los altavoces el efecto de un audio suspendido en un espacio inmaterial único de un metro cúbico y rodeado de silencio, aparezca fantasmáticamente al transeúnte no apercebido de la instalación. –Revisaremos la relación de *Crossover* con esta obra en el análisis del primer proyecto

---

<sup>474</sup> En *Konzepte der Intertextualität*, Manfred Pfister propone, más que una división entre obras ecrásticas, seis pasos que señalan la presencia de un texto en otro:

- 1- Comunicatividad: Mención o pistas de un pre-texto (écfrasis atributiva propuesta por Robillard).
- 2- Referencialidad: La intertextualidad es mayor «en la medida en que un texto tematice otro en mayor grado y, al hacerlo, revele la naturaleza de ese pre-texto». El texto verbal utiliza el texto pictórico.
- 3- Estructuralidad: «Incorporación sintagmática de un pre-texto en un texto posterior». La obra escrita no solo se asemeja temáticamente a la obra pictórica anterior, sino también estructuralmente.
- 4- Selectividad: El poeta selecciona ciertos elementos de la obra visual y entre más preciso sea, más se relacionará con el contexto general del texto original.
- 5- Dialogicidad: «Se refiere a la tensión semántica e ideológica» entre las dos obras.
- 6- Autorreflexibilidad: El autor reflexiona sobre el proceso de écfrasis.

Artists Working: *Crossover Atxabiribil*, realizado para esta investigación, en el Capítulo 9.3 Representación y co-realidad, aptdo. 9.3.B –Co-realidad: Welt – Umwelt. Human / Post-human. Lo universal y lo particular (co-agencia) ] cuyos audios mueven a la audiencia de un sitio natural a otro, produciendo una representación escénica secuencial, una guía simbólico-figurativa que indica el recorrido y pre-configura la experiencia del espacio natural.

Si recordamos el álbum de CDs anexado por L. Baumgarten al catálogo *7 Sounds 7 Circles* (pp. 668-676), con el cual, mediante los sonidos registrados en un paisaje que va a ser posteriormente representado y analizado con la écfrasis de sus imágenes, genera tanto una discontinuidad configurativa –entre la evocación simbólica y la documentalidad de aquél ambiente sonoro–, como un corte-intervalo en el sistema de representación iconotextual mediante signos de la representación no significados y reproducidos en otro medio (el audio se anexa a la representación gráfica –

Procedimiento metodológico base:

Paso 11 –complementario y extensivo–: Extensión – aplicación / Realización, de la discontinuidad artística por-en / con, canales y dispositivos de Representación–, estableciendo una interdiscursividad mediante la intermedialidad entre el texto y el contenido del dispositivo archivo-sonoro); la discontinuidad representativa –configurativa– de esta obra *Forest (For A Thousand Years)* –generada por el dispositivo de representación ontológica y simbólica con su inserción-corte sobre el espacio óntico en que es reproducido–, se produce en este caso a la inversa que en la realizada por Baumgarten, a la naturaleza (como suele ser habitual) se le acopla aquí la representación (de modo similar al que veremos en la primera parte de nuestro proyecto experimental –Artists Working: *Crossover Atxabiribil*– Capítulo y 10.1), pero también la *no-representación* sonora, dado que es el propio corte natural de lo Sin-sentido del bosque el que ubica y espacializa la representación y evidencia la discontinuidad configurativa de las composiciones sonoras de *Forest (For A Thousand Years)*, relativas tanto al Sentido que simbolizan como a los no-sentidos producidos por sus fragmentos de audio no-significados (la discontinuidad configurativa lineal en el mismo sistema de reproducción con su articulación referencial y no-referencial de lo acústico).

El lugar sinsentido se transforma, mediante la significación y la representación, en escenario –el paisaje acústico natural se dispone a la atención sensible del espectador, que va identificando paulatinamente distintos sonidos con diferentes fenómenos naturales, signos, y nombres, es decir, interpreta e identifica ontológicamente el paisaje vivo–. La audiencia, ante un idioma de signos sonoros universales y situada en un espacio natural sin categorías culturales, representa a la igualdad del género humano, siendo habitantes naturales del mundo y –con un origen cultural u otro– proyectores subjetivos equivalentes de la interpretación y evocación de lo simbólico.

Pero, al mismo tiempo, la asociación que la audiencia establece entre lo distinguible e interpretable en el material sonoro grabado con lo definible en el contexto acústico directo del espacio (el reconocimiento e identificación entre el campo semántico de la representación con el contexto biosemiótico del lugar físico, Ej. –el audio registrado de un animal vinculado al sonido de los pájaros en el bosque–), da lugar a otra asociación alternativa y opuesta, que es ahora intuida y percibida, ligando los registros de audio no-significados y no interpretables con lo Sin-sentido de lo animado e

inanimado –que existe ahí al igual que el ser humano–, aquello solamente definible como fenómenos, ruido, sonido indistinguible o silencios. En *Forest (For A Thousand Years)*, se observa, se escucha y se proyecta lo subjetivo, y se ve (reflexiva y no deliberativamente), se oye y se percibe lo objetivo. Se pasa de la discontinuidad configurativa lineal (interna a la representación) a la discontinuidad no-lineal, cuando es la misma naturaleza la que por su propio acto, exterior al Sentido, realiza el corte en lo simbólico y en lo ontológico.

Aplicando las palabras de P. Huyghe: “*se produce una situación donde se intensifica lo que ya está ahí*”, es decir, se intensifica (la percepción de) lo Sin-sentido y se acentúa el rango del Sentido (su discontinuidad configurativa –con sus no-sentidos internos y con su aplazamiento infinito–, su esencia ideal y negatividad estética), se ha intensificado la co-presencia. –se da el espectáculo en y con la existencia, innegable e indecible, del no-espectáculo, la representación en la no-representación, el Ser, esencia y Sentido, en-con el mundo).

La imagen de esta obra, insertada con anterioridad como imagen de un proyecto en la naturaleza, correspondiendo a la temática del capítulo consecutivo, y analizada aquí como representación, plantea ahora el corte natural de la discontinuidad artística, de lo Sin-sentido manifestándose e interviniendo en el funcionamiento performativo de los dispositivos de la representación (incluyendo, obviamente, la representación de este texto) para intensificar así la atención sobre la discontinuidad artística que presentaremos con el proyecto artístico experimental al final de esta investigación y observar su tratamiento como representación y su écfrasis, en concordancia a la posibilidad de co-presencia de lo Sin-sentido con el que se ha de articular.

El análisis de *Forest (For A Thousand Years)*, nos permite observar la aplicación técnica y la mecánica de los pasos del procedimiento metodológico base correspondientes al tratamiento de los objetos de representación y de los dispositivos de registro, cuando intervienen en el movimiento de co-presentación de un objeto estético al campo óptico:

➤ Paso 3: movimiento del objeto -relación con lo óptico.

—Una vez configurado el objeto, sus funciones estandarizadas y preliminares de registro y captación han de permitir reinsertarlo con lo óptico, reproducirlo en la naturaleza que previamente registraba y aludía [en el caso de *Forest (For A Thousand Years)* la reproducción del audio en el espacio natural, generando tanto la identificación del Sentido de los sonidos grabados con las señales acústicas interpretables del entorno real, como la asociación entre el sinsentido del bosque y los no-sentidos producidos en la grabación];

—y disponer a este objeto –observado como forma simbólica pero ante todo como entidad material y fáctica–, nuevamente a sus condiciones formales previas de registro, utilizar los mismos dispositivos para observar y grabar al objeto en este caso en su copresencia con lo óptico [aquí nos sirve de ejemplo el clip de vídeo filmado a la instalación *Forest (For A Thousand Years)*, donde se puede observar la influencia y relación de lo óptico, original del espacio natural, en el archivo ontológico de sonidos registrados y emitidos en el bosque],

ver al objeto que observaba (en este caso la cámara de vídeo y su micro) en un contexto en el que su visión quede desbordada por lo óptico, y que lo natural actúe realmente sobre la capacidad de reproducción y desplazamiento del objeto más allá de su lenguaje y discurso reflejo.

Otros pasos del procedimiento metodológico base –De la discontinuidad configurativa del objeto de Sentido a la discontinuidad artística con lo Sin-sentido–, relativos al análisis y su aplicación en esta obra pueden ser observados en la lectura completa del procedimiento (Apdo. 8.6), que aplicaremos pormenorizadamente con su correspondiente análisis a los proyectos realizados *ex profeso* para esta investigación. Lo que aquí nos interesa resaltar es la aplicación del paso complementario 11, al que aludíamos anteriormente en relación a su inversión, pasando de la aplicación de la representación en la naturaleza (al modo habitual) a la relación de la *no-representación* sonora (audio producido sin significado), con el no-sentido de la acústica natural:

- (Paso 11 –extensivo–) **Extensión – aplicación / Realización, de la discontinuidad artística por-en / con, canales y dispositivos de Re-presentación.**

Cuando la discontinuidad artística se ha realizado y está dispuesta a su corte sucesivo y a la reactivación del Sentido, se han de observar las formaciones y dispositivos a través de los que esta discontinuidad se extiende y se distribuye, cómo se re-presenta, transporta y transmite **–por** los objetos de la representación (disponiéndose de nuevo configurativamente, imagen o información de aquella discontinuidad artística real. O haciendo activa la presencia de su intervalo **–en** el objeto de representación, un corte óptico en el dispositivo, que actúa como entidad, materia, tiempo o energía sin ser nuevamente proyectada, reflejada o representada, sino realizando activa y directamente, en cada medio y canal, el intervalo oportuno que cada situación (sobre-presente) facilite en cada una de sus respectivas formas de contacto interior con lo no-sentido [Ejemplos: un elemento material anexo –lámina de madera–, útiles, dispositivos – herramientas, objetos, CDs [–Ejemplos: El audio de L. Baumgarten anexo a la lectura –écfrasis del catálogo *7 Sounds 7 Circles*, expandiendo la discontinuidad configurativa de su significado o produciendo un intervalo del no-sentido en el mismo / –los sonidos sin significado de *Forest (For A Thousand Years)*– ], o una esencia o entidad añadida –aroma, hojas de una planta insectos, microorganismos–etc. (Ej. Los volúmenes originales de la Xiloteca de Carl Schilbach con sus contenidos naturales disecados, reutilizados por Mark Dion)–].

La relación entre **lo universal**:

[que analizábamos desde la lectura de J.M. Prada a Schelling como lo absoluto e infinito –la unidad del Sentido y Sin-sentido–, expresado a través de las ideas de verdad y belleza: –La belleza= “*identidad de lo subjetivo y objetivo (...) intuida objetivamente*–, y que en la obra *Forest (For A Thousand Years)*, esta identificación entre lo subjetivo y lo objetivo es intuida y percibida de manera y experiencia objetiva al asociarse los registros de audio no-significados y no interpretables con lo Sin-sentido ya existente de lo animado e inanimado en la naturaleza, del



mismo modo que previamente se identificaba el significado simbólico del audio registrado con los sonidos reconocibles e interpretables del bosque). Y entendido lo universal, a su vez, como el archivo global (universo-data hipermedia) del conocimiento y los signos antropológicos, tanto en su compilación de lo subjetivo, la representación y lo simbólico, como de lo objetivo desde la razón humana –en cuanto a su demostración científica–, así como en la acumulación de un archivo material de las formas, esencias y entidades del mundo].

Y **lo particular** (natural –Sin-sentido /que veremos en lo Real como multiversal):

[siendo –siguiendo a Schelling– el Arte= “*exhibición de lo absoluto en lo particular con indiferencia absoluta, de lo universal y lo particular*”, esto es, la representación y simbolización –infinitamente aplazada– del Sentido con la realidad singular de lo no-sentido, el acto tradicional artístico que produce el Sentido y sus cortes inherentes, representándolo en las formas o espacios Sin-sentido de lo natural –como veíamos previamente en *Forest (For A Thousand Years)* acoplando la representación a la naturaleza–. Pero aquí se produce una contradicción: Por una parte no podemos considerar ya a lo material (o natural) como mero soporte, ya que al ser soporte se transforma en signo y significado y su particularidad en artificio o espectáculo, el soporte o el espacio se convierten en una écfrasis propia de su definición como espacios-escenarios o soportes-formatos naturales, autorepresentándose e insertándose en la narración de aquél Sentido que emplazan. Tal y como veíamos en Mark Dion, la esencia de lo vivo o la naturaleza inanimada se convierte en representación, el objeto autónomo integrado en una colección o en una narración pasa a un estado sígnico, identificando, como imagen, las propiedades relativas a su naturaleza. En la xiloteca, al disecarse y preservarse, las entidades naturales se fijan como imagen, del mismo modo que otras esencias naturales son reproducidas en cera para representar miméticamente la realidad de aquello que no puede ser conservado en un estado indefinido, siendo así formas que simbolizan la discontinuidad existencial del orden natural. Esto nos dice que, por otra parte, la indiferencia absoluta entre lo universal y lo particular, la equivalencia, equilibrio o neutralidad entre el Sentido y lo Sin-sentido, no puede darse desde la inserción del primero en el segundo siendo éste el soporte donde aquél se exhibe].

El corte que plantea la discontinuidad artística pone en relación a lo universal (tanto entendiendo al Sentido como lo universal humano en cuanto a pensamiento, emoción y símbolo infinitamente aplazados, como comprendiendo lo universal por su espacio-materia-energía-tiempo), con lo particular (viendo esta particularidad tanto en la fuerza presubjetiva del Ser y en su corporalidad, impulsos y preconsciencia, como en el Sin-sentido de lo animado e inanimado de la Naturaleza que nos es directa, es decir, en el Sinsentido particular en el universo o multiversos), sin presentar la discontinuidad artística al Sentido en el espacio de lo no-sentido, sino al contrario, co-presentando, desde la diferencia (en cuanto al Sentido como propiedad única del hombre) y la universalidad (distinta) de cada uno de ellos, al Sentido con lo Sin-sentido, para lo cual es necesario (impidiendo que uno sea el soporte sígnico del otro), neutralizar en primera instancia al Sentido, observarlo objetivamente para que esa identidad o equivalencia entre ellos sea posible (dado que en la

subjetividad de la representación ya se hacen equivalentes, pero modificando la naturaleza del Sin-sentido).

El corte de la discontinuidad artística requiere por lo tanto suspender la representación, generar ese corte en la misma producción artística del Sentido, de modo que el no-sentido que éste contiene pueda manifestarse objetivamente ante el Sin-sentido tácito de lo natural, cuyo curso y decisión autónoma son los que han de verificar si efectivamente la parte objetiva del Sentido se co-presenta sin incidir en la dinámica natural de lo Sin-sentido, siendo éste sin ser soporte o escenario exclusivamente, sino naturaleza autónoma y particular, el que indique objetivamente (y así científicamente) las incidencias y alteraciones de lo Sin-sentido en el Sentido.

Más que una influencia de lo natural en lo representacional, es decir, aparte de las incidencias técnicas que objetivamente podemos observar cuando un fenómeno natural o una entidad material u organismo vivo, afectan al funcionamiento ordinario de un sistema de representación, interrumpiendo su mecánica o alterando su fisionomía, etc. Pudiendo establecer a partir de estas incidencias naturales análisis específicos de la relación física (incluyendo el tiempo) y química, en la presencia de un dispositivo de la representación, y ver por ejemplo como uno contamina al otro, o como se afectan mutuamente, observando la incidencia del dispositivo en el objeto natural observado, planteando así la incertidumbre de la objetividad de los datos obtenibles, etc.

De lo que se trata aquí, con la posibilidad de relación co-presencial entre el Sentido y lo Sin-sentido mediante el corte supra-objetivo de la discontinuidad artística, en el que lo natural y lo presubjetivo marcan, independientemente al factor del Sentido, el comportamiento variable de los dispositivos de representación y replantean su performatividad. Es de esa posibilidad de establecer una atención sin la incidencia de lo subjetivo en el experimento, en este caso el artístico, permitiendo contemplar de manera indecible la forma en que el Sentido se reactiva habiendo sido co-presentado objetivamente a lo Sin-sentido. Escindir realmente la subjetividad del sujeto y de la intermediación del dispositivo de representación, para atisbar otros niveles de agencia y de reformulación simbólica que desde la prescripción de nuestra actividad y pensamiento ontológico no podemos captar. Efectivamente se trata de operar objetivamente en el arte, con la co-presencia de lo subjetivo, el tacto háptico entre lo uno y lo otro, aquello que la filosofía sólo intuye subjetivamente (pero '*sin tocarlos demasiado*' como decía Jean-Luc Nancy).

La compilación de cada una de sus particularidades otorga al archivo su condición de representación de lo universal. Estas particularidades no deberían ser, así mismo, objetos de la representación, imágenes o signos, pues siendo así el archivo ilustrado que edificaran sería eminentemente representacional y por lo tanto irreal, afectado por la discontinuidad configurativa de su composición, así como por la discontinuidad característica de la incidencia de su dispositivo (lingüístico, formal o sensible) en la observación objetiva de ese universo que pretenden mostrar. La experimentación y demostración, por contra, han de interrumpir la integración de un cúmulo de particularidades en un archivo representacional, procurando una *de-mostración*, una deconstrucción de lo mostrativo en pos de una presencia de cada particularidad tal y como es, realidad no decidida y por lo tanto independiente a la decisión del sujeto y a la écfrasis de la representación.



Matias Faldbakken, Untitled (Book Sculpture), 2008/2012, Public intervention: books pulled out of bookshelves, Dimensions variable. dOCUMENTA (13)

De este modo, el conjunto de particularidades manifestará no su cultura sino objetivamente su naturaleza, y el sujeto intercambiará la decisión y la capacidad por el deseo, que en una lógica objetiva, pero también simbólica, tiene más en común con su existencia.

El artista y escritor Matias Faldbakken, que además de su participación en dOCUMENTA (13) representó a Noruega en la Biennale di Venezia (2005), publicó (bajo el seudónimo de Abo Rasul) su “*Scandinavian Misanthropy*”, una trilogía de libros (2001-2008) que derivan al lector fuera de una narrativa lineal y contraria a la intención autoral de ser-‘leído’: “sus obras adoptan el patrón conceptual de *Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé (1897), mediante el cual las palabras son transportadas en una imagen incoherente y arreglos espaciales que abandonan cualquier legibilidad con el fin de resaltar los espacios entre las palabras en lugar de las palabras mismas. Adoptando la vernácula de esta generación de intersticios, Faldbakken se sitúa a sí mismo en la ruptura entre la metafísica de la subjetividad y un heideggeriano “*being to ward death*” (ser para conjurar la muerte).”<sup>475</sup> En su –cuaderno de dOCUMENTA (13)– (una serie de publicaciones autónomas a los catálogos generales: *100 Notes–100 Thoughts*, editada por documenta en formato de cuadernos individuales de autor), Faldbakken publica los resultados de su búsqueda en Google, construyendo un “notebook” (cuaderno o bloc de notas) que ofrece al lector la experiencia voyerista de profundizar en sus

---

<sup>475</sup> The Guidebook. Catalog 3/3. cat. exp., Documenta 13. 2012. / Matias Faldbakken. p. 426.

prácticas de búsqueda privadas. La lectura del material, un modelo de escritura automática, se complica por el hecho de que la curiosidad del artista se guía por el algoritmo de búsqueda patentado por Google, que analiza los vínculos generados mayoritariamente y preferentemente por los usuarios para proponer un resultado cualquiera de entre los generados en los listados que se archivan en el programa, lo que hace que la indagación de Faldbakken este pre-construida en gran parte (aquí aludimos a la discontinuidad que plantea esta pieza respecto al Big data, en relación a la revolución computerizada de los datos masivos y su archivo –N= Todo–, y su cambio al paradigma de los resultados estadísticos).

La práctica de Faldbakken como autor-artista afirma la escritura como una ausencia con la intención de ilustrar su poder para describir lo anónimo, lo distraído, lo diferido, y lo aplazado (o desplazado), de una manera que “pone en cuestión a una sociedad contemporánea afirmativa, a la vez progresista y conservadora. Tal y como en *Un Cop de dés jamais n’abolira le hasard* (1969) Marcel Broodthaers transformó el logro poético de Mallarmé al reconfigurar espacialmente la secuencia original del poema para hacer visible su presencia como artefacto, Faldbakken en su obra para dOCUMENTA (13), *–Sin título–* (Escultura Book) (2008, 2012), actualiza la transposición de Broodthaers poniendo en desorden espacial los componentes de una biblioteca categorizada, como un signo de ausencia que anuncia un discurso más amplio, astutamente codificado, sobre la pérdida y la catástrofe”<sup>476</sup>. Faldbakken utiliza esta reorganización violenta para establecer un campo postsemiótico de la nada y, esencialmente de la desocupación (vacío o no realización), del libro, del archivo, del signo y evidentemente del Sentido, cuyo hueco resta ahora ausente. Un gesto performativo de un autor, discontinuidad performativa sobre la discontinuidad configurativa del archivo y de la representación, un gesto de negación sobre la negatividad estética y su afirmación implícita de un Sentido infinitamente aplazado y, por ende, lógicamente aplazable por los sistemas y mecánicas del signo-significado. Aquí el archivo universal no se emplaza retóricamente ante ningún signo ni en la lectura asumible cultural y ontológicamente de lo óptico, sino que lo universal es cortado por una acción performativa que desocupa al propio autor en su búsqueda de una acción tácita con la nada. Un gesto de desmaterialización de lo ya inmaterial, que elimina el artefacto y al hombre-libro de Bradbury o Truffaut, la identificación sujeto-signo. Lo que se presenta, como Faldbakken lo denomina, es una forma sin título, una escultura-libro que es por tanto objeto en el sistema de representación, pero sin significado. Lo podemos considerar un gesto simbólico (incluso observar la posible relación de esta pila desorganizada de libros con las piras incendiarias de 1933 en Alemania o en otras épocas culturales con episodios similares), pero su búsqueda es el desalojo a su vez del acto simbólico de la performatividad. La presencia de un vacío explícito en el que lo Sin-sentido –es– el corte sobre la expresión, –está, como decía Chus Martínez: “to Unexpress the Expressible”.

---

<sup>476</sup> Ibid.

-Quizás *Untilled*, pensé esa noche en mi cuarto, creaba una idea de retorno a la prehistoria del arte y, en un tiempo tan incierto como el actual donde todo se modificaba a una alucinante velocidad, hablaba de la necesidad de no hacer ya arte tal como lo entendíamos hasta ahora y de la necesidad de aprender a *quedarse aparte*. (...) Era como si Huyghe nos dijera: a fin de cuentas, ¿no ha sido en el fondo siempre la vanguardia una necesidad de hacer tabla rasa de todo y volver a la opacidad de los orígenes? <sup>477</sup>

En su última novela el escritor Enrique Vila-Matas narra una ficción autobiográfica (“reportaje novelado o un ensayo novelado o una novela”) sobre su experiencia en la dOCUMENTA (13) en Kassel, donde fue invitado a participar por Carolyn Christov-Bakargiev y Chus Martínez, en el verano de 2012, dentro del programa ‘*Chorality, On Retreat: A Writers ‘Residency’* (–‘Coralidad’, En Retiro: Una ‘Residencia’ de Escritores– en el que tomaron parte consecutivamente ensayistas, novelistas, escritores de narración breve y poetas: Etel Adnan, Aaron Peck, Mario Bellatin, Adania Shibli, Holly Pester, Marie Darrieussecq, Alejandro Zambra y Enrique Vila-Matas), a quienes les propusieron que se instalaran en un restaurante chino de las afueras del parque de Karlsaue y se dedicaran a escribir a la vista del público. Además de la conferencia que impartió en un seminario de documenta: «Thomas Mann & Theodor W. Adorno: *An Exchange*– Introduction: Enrique Vila-Mata», reflejada en su cuaderno publicado en la serie *100 Notes – 100 Thoughts*, Artist Books, Catalog 1-3 <sup>478</sup> /<sup>479</sup> ; en su intervención durante seis días sentado y escribiendo en aquél restaurante chino (donde apenas hubo de atender conversaciones con cinco o seis personas que accedieron a él en su acto público, respetando la premisa conceptual de “*interconectarse*”, promovida por el equipo curatorial de documenta), Vila-Matas asumió su rol de autor, detallado en la cartela que situada en su mesa reservada, de modo

---

<sup>477</sup> Vila-Matas, Enrique. *Kassel no invita a la lógica*. Seix Barral Biblioteca breve. Barcelona 2014. P. 146.

<sup>478</sup> Durante su exilio de la Alemania nazi, Adorno fue el asesor de Thomas Mann en la redacción de su novela *Doctor Faustus*, en las cuestiones relativas a las teorías de musicología, en particular acerca de la técnica dodecafónica desarrollada por Arnold Schoenberg, que Mann utiliza en su novela - sin mencionar a su creador. Esto llevó Schoenberg a acusar al escritor de plagio - el novelista Enrique Vila- Matas se refiere a la historia en su introducción. Mann responde a la acusación con una nota de incomprensión , ya que creía que su principio de montaje, en el sentido de apropiación sin identificación de su origen, era "tal vez indignante", pero finalmente legítimo. Página Web de dOCUMENTA (13) *100 Notes – 100 Thoughts*: <http://d13.documenta.de/#/participants/participants/enrique-vila-matas/>

<sup>479</sup> En su posterior novela «Kassel no invita a la lógica» Vila-Matas narra su deseo de ampliar su participación –más allá de la invitación proyectual de las comisarias a escribir en el restaurante chino ante el público–, proponiendo a Chus Martínez una actividad, que –según refleja en la novela– tuviera mayor sentido para él, tomando parte en el programa de seminarios dirigido por Critical Art Ensemble que se impartieron en: “*un espacio recóndito mucho más allá del bosque de Kassel (...) ponencias a las que probablemente no acudiría nadie y no serían oídas dada la lejanía del lugar*” (Critical Art Ensemble reflexiona en ese distanciamiento sobre el no-lugar del espacio intersubjetivo y el escenario inmaterial de la Red y la conectividad de la información postproductiva)–con una conferencia titulada (en la ficción novelística) «La conferencia sin nadie». Finalmente impartió su conferencia en la sede central de Documenta en la Ständehaus de Kassel. Matas literaturiza la idea de post-performatividad imaginando una enunciación sin alcance ni reflejo –sin sujeto presencial y por lo tanto audiencia ficticia y ausencia simbólica –con su negación estética–, un vacío de la función agencial que impediría la plasmación de su deliberación discursiva, suspendiéndola simbólicamente en una forma de pensamiento no materializado. (N. del A.)

académico, indicaba: “*Writer in residence*”, convirtiendo una situación cotidiana y anónima en una actuación figurativa, que inscribe la realidad inmediata en una narrativa en proceso y presenta al mismo tiempo el factor de realidad-realización del ejercicio de escritura, uniendo, mediante la visión directa del proyecto, la ficción, la representación y la performatividad en un presente no diferido, que acontece con un escenario como fondo en el que a su vez se unen lo documental y exhibitivo de la gran manifestación internacional del arte contemporáneo con los sucesos de la vida diaria, mientras se produce la experiencia in situ con las obras artísticas y la proposición de un intenso intervalo en la representación lógica del arte, a la que alude el título final de la novela del autor: –*Kassel no invita a la lógica*– “*En Kassel, pensé, más bien ocurría algo distinto: la ciudad invitaba a la ilógica que abría el camino a una lógica no conocida.*”<sup>480</sup>

La apropiación de la figura del autor que se da con su participación en dOCUMENTA (13), convertido en personaje corporal y sígnico de una situación performativa, invierte el apropiacionismo y la citación característicos de lo postmoderno (apropiación esencial en la literatura que Vila-Matas introduce en su conferencia sobre Theodor W. Adorno y Thomas Mann en uno de los seminarios de documenta, argumentando que un estilo empodera el uso de cualquier técnica aún no siendo original en él, y que el reconocimiento de la correspondiente cita y la autoría de ese original son independientes a la aplicación universal de su técnica en un acto ficcional, esto es, el acto creativo por delante del saber y de la ley del copyright, la obra por delante del autor –y de la función foucaultiana del autor– al que se escinde), siendo en este caso el autor, que representa a su obra, el que es apropiado como signo o figura icónica de una determinada literatura.

Vila-Matas identifica en su novela a Carolyn Christov-Bakargiev y Chus Martínez con el recurso fílmico del *McGuffin* –el pretexto ficcional que guía los posteriores argumentos de una trama–, tal y como las dos principales comisarias en Kassel guiaron una paradójica lógica de lo ilógico del no-sentido (inexistente en la representación como un *MacGuffin*) como punto de salida hacia un escenario de representaciones polilógicas entre cuyas formas argumentales se encuentran los textos y ensayos y la propia performatividad de los autores, es decir, su intervención en un acto escénico en el que la ficción y su teatralización, práctica real de lo estético que produce el encuentro entre la realidad e irrealidad, sustituye a la Historia como generadora del significado:

“The maybe (...) It names a tension, a state of imagination aiming toward the potential reorganization of the structure of the known and those who think they know. The “Maybe” is the emblem of attention, a positive form of privation –the privation of certainty, of the statement that forms a conclusion– that introduces not only fiction but a dimension of theatricality, since it puts all elements into play.”<sup>481</sup> (...)

---

<sup>480</sup> Vila-Matas, Enrique. *Kassel no invita a la lógica*. Seix Barral Biblioteca breve. Barcelona 2014. P. 250

<sup>481</sup> Martínez, Chus. *How a Tadpole Becomes a Frog*. Documenta (13) CATALOG 1/3. The Book of the Books. Alemania 2012. P 47.

Peter Osborne, en su ensayo sobre el postconceptualismo, analiza el aspecto ficcional del trabajo de The Atlas Group del siguiente modo: **The fictionalization of artistic authority (anonymity and the author-function)** the fictionalization of artistic

“ Nonsense is far from meaningless, far from incapable of engaging with one's historical time or one's society. In this sense, "nonsensical" means being capable of suspending our conventional notions of time (in particular, historical time), to blur the question of origin, to be unoriginal and therefore free to be attentive, to be able to perceive the equivocal as manifestation of the possible as a way of bypassing essentialism. In short, to be able to be more than a reflection of the world. The critical placement of this community (the nonsensical community –formed by artists who cannot answer to normativity–) and its doings also implies the placing of its research at the core of our concerns. "artistic research" names the effort to recognize the importance and explore the consequences of the following statement: meaning does not emerge from History but from fiction. Because, in the context of nonsense, reality and fiction are joined.”<sup>482</sup>

Siguiendo la noción de apropiación analizada por Vila-Matas en su conferencia sobre Adorno y Mann, la ficción difumina la cuestión de origen que reconoce a la Historia como argumento esencialista y al Autor en su función de originador, tratándose no de una apropiación de lo ajeno en cuanto

---

authority or what, adapting Foucault, we may call ‘the artist-function’, and the fictionalization of the documentary form, in particular, the archive. Such fictionalization corresponds to and renders visible the fictitiousness of the contemporary itself. It also renders explicit a certain general fictitiousness of the post-conceptual artwork, which is an effect of the counter-factuality inherent in its conceptual dimension, and imparts to it a structurally ‘literary’ aspect. Each materialization can be understood as the performance of a fictive element or idea. In this respect, the generic post-medium concept of art reincorporates ‘literature’, returning it to its philosophical origins in early German romanticism. *Post-conceptual art articulates a post-aesthetic poetics*. Historically, the fictionalization of the artist-function is, of course, not an uncommon authorial strategy. It represents an extension of both the strategy of pseudonymity (prevalent under conditions of censorship and the need for social dissimulation of various kinds) and the ‘impersonality’ of an Eliottian modernism. Theoretically, it is best conceived, I think, in terms of Foucault’s analysis of the author-function, which was itself in many ways (like much of post-structuralism) a theorization of the implications of the practice of the modernist avant-gardes. For Foucault, the replacement of the concept of the author by that of the authorfunction was ‘a matter of depriving the subject (or its substitute) of its role as originator, and of analysing the subject as a variable and complex function of discourse ...[by] grasp[ing] the subject’s points of insertion, modes of functioning, and system of dependencies’. This is dependent upon, first, its creative use of anonymity, within pseudonymity, via the Group form (pseudonymity, one might say, is a condition of *historical* fictionalization); and second, the exploitation of the documentary, simultaneously, as indexical mark and pure cultural form. More deeply, it relies for its productive ambiguity upon a general ambiguity in the relationship between fictional and historical narratives themselves – an ambiguity that finds its point of indifference in the concept of *speculation*, through which it achieves both its philosophical and political force.(...)

**Fiction** Nonetheless, the idea of the contemporary functions as *if* there is. That is, it functions as if the speculative horizon of the unity of human history had been reached. In this respect, the contemporary is a utopian idea, with both negative and positive aspects. Negatively, it involves a disavowal; positively, it is an act of the productive imagination. It involves a disavowal – a disavowal of its own futural, speculative basis – to the extent to which it projects an actual conjunction of times. This is a disavowal of the futurity of the present by its very presentness; essentially, it is a disavowal of politics. It is a productive act of imagination to the extent to which it performatively projects a non-existent unity onto the disjunctive relations between coeval times.] In this respect, in rendering present the absent time of a unity of times, *all constructions of the contemporary are fictional.*”

Osborne, Peter. *Contemporary art is post-conceptual art*. Conferencia impartida en la Fondazione Antonio Ratti, Villa Sucota, Como, 9 July 2010. pp. 13, 14 – 4. >Publicada en el libro, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*; Capítulo ‘The Fiction of the Contemporary’ A. Avanesian and L. Skrebowski, eds, *Aesthetics and Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin and NewYork, 2011.

<sup>482</sup> Martínez, Chus. *Unexpress the Expressible*. The Book of the Books, cat., 1/3. III. *The Art and the Inquiry*. Documenta 13. Alemania 2012.pp 494,495.

intersubjetividad, sino de la introducción de lo equívoco como manifestación de posibilidad, de lo irreal en el plano de la subjetividad que construye la Historia como ordenamiento de una realidad documentada y argumentada que es en sí referencial.

*“ The mission is not to renew our thinking about art, but to venture into other logics and place them at the core of artistic and cultural thinking. Maintaining that meaning emerges from fiction implies the realization that is not philosophy that makes and emancipated viewer possible, but an artistic practice that has made an unprecedented effort to understand itself before the figure of the viewer. And that understanding implicates us all.”*<sup>483</sup>

Vila-Matas<sup>484</sup> resalta en su página Web, en su novela y en las entrevistas que le han realizado acerca de su intervención y experiencia en documenta, varias de las obras que son analizadas en esta investigación: como la instalación sonora de Janet Cardiff y George Bures Miller –*Forest (For a Thousand Years)*–, la situación construida de Pierre Huyghe –*Untilled*–, o la situación performática de Tino Sehgal –*This Variation* ( Ver clip de video en: <https://www.youtube.com/watch?v=HVICJ49vD8Y>) donde en una habitación completamente oscura un grupo de intérpretes escenifican progresivamente variaciones de poses, gestos, movimientos, voces, danzas y ritmos sonoros o corporales, sincopados y a sincopados, en su interacción espacial y ambiental con el público hasta que éste se habitúa a la oscuridad– la negación de la representación visual y figurativa con la opacidad del archivo gestual y escénico, que abre nuestra pulsión perceptiva a otros instintos, lenguajes y sentidos no configurativos– y comienza a visualizar la situación.<sup>485</sup> O la instalación invisible de Ryan Gander, /

---

<sup>483</sup> Martínez, Chus. *How a Tadpole Becomes a Frog*. Op. Cit. P. 57.

<sup>484</sup> El escritor en su estrecha relación con el arte contemporáneo escribió en *Exploradores del abismo* (2007) y en *Porque ella no lo pidió* (2007 –‘2015’), una ficción- anticipación (aún pendiente de conclusión como indica la fecha de publicación –pasada y futura – que Vila-Matas incluye en su novela), basada en un pacto con Sophie Calle en el que acordaron que durante un año Vila-Matas escribiría a la artista la vida y ella la viviría. / o en sus habituales colaboraciones con Dominique Gonzalez-Foerster (integrante de la Association des Temps Libérés, ATL con Huyghe, Parreno, Tiravanija, Gillick y otros como veremos en los siguientes capítulos) recientemente en su obra *SPLENDIDE HOTEL*, Palacio de Cristal, Madrid, 2014, donde escenifican una larga relación entre el escritor y la artista a partir del interés mutuo sobre la performatividad de la ficción en la realidad, en un encuentro que se compone de dos partes. En la primera, Enrique Vila-Matas lleva a cabo una lectura de un texto inédito que, a partir de la relación entre la artista y el escritor, comenta las múltiples conexiones narrativas de *SPLENDIDE-HOTEL*. En la segunda, Gonzalez-Foerster y Vila-Matas plantean un diálogo abierto; o en la exposición de Gonzalez-Foerster TH 2058 en la Sala de Turbinas de la Tate Modern (Unilever Series) donde su relación con el escritor se transcribe al catálogo de la muestra, a lo conferencial y a la novela del autor (*Dublinesca*), planteando un Puente entre el influjo performativo de la novela y el texto en la realidad y de la realidad en la ficción.

<sup>485</sup> Personalmente salí de ese escenario de representación viva de la negatividad estética del Sentido, tras un tiempo de estancia y adaptación desde la incromprensión e invisibilidad a la agencia performativa, no por la única entrada-salida para el público a ese espacio, sino por una puerta lateral ubicada en la oscuridad de la sala por la que entraban los actores a escena, accediendo sin yo saberlo al espacio-camerino donde se encontraban las pertenencias privadas de aquellos junto a múltiples objetos, posters, mapas, comida, mobiliario, materiales, mochilas, etc. Tras unos instantes observando –pensando que todo aquello formaba parte argumental de la obra, una actriz se percató de que estaba allí y me dijo amablemente que ese lugar era un reservado privado, indicándome otra salida directa desde esa estancia a la calle. De modo no preescrito completé por mi parte la realidad representacional de la obra en un espacio en Off sin gente o interpretación, y así mismo pude ver objetos, vestuario y utensilios sin sentido alguno en relación a la representación escénica –un corte real en la ficción –ocasionado por la curiosidad artística–.extendiendo involuntaria y



*Need Some Meaning I Can Memorise* (The Invisible Pull) 2012, que estudiaremos al final de este capítulo en el apartado 9.4 de –La no-representación–.

La relación representacional entre el texto y el arte, y la ruptura con la discontinuidad configurativa de ambos sistemas lingüísticos y su expresión nouménica, como intuición inteligible pero también como referentes o significantes de los fenómenos de lo Real, es decir, como constituyentes de un archivo inmaterial cuya posibilidad de experiencia no representacional sería dada hoy por otra implementación de la ficción con la lógica, transformando el libro o el objeto lingüístico en fuerzas ideales, considerando a ese archivo como una ficción antropológica, pero también utilizando lo nouménico de la ficción en tanto pensamiento pulsional, si no presubjetivo si suprasensible (puramente intelectual como la representación, pero sin su ontología a lo Real), que se distancia de lo otro nouménico – aquella existencia pura independientemente de cualquier representación–, pero siendo en sí pensamiento no ontológico sino, en su distanciamiento y escisión subjetiva del Yo y de la función tanto autoral como del proyecto, parte del proceso de trabajo que pone en situación a lo presubjetivo y suprasensible con lo objetivo en otras operaciones de co-presencia (y no de referencia) entre el Sentido y lo Sin-sentido.

Este interés en crear un marco polilógico (y así mismo -post o a-lógico) en el que las estructuras de representación y performatividad puedan superar los modelos informacionales de alienación del Yo social y de la identificación postproductiva sujeto-signo, fue el planteamiento central del programa de investigación *The Retreat* (el retiro), –en el cual se integraba la ‘Coralidad’ de la situación de los ‘Escritores en residencia’ desarrollada en dOCUMENTA (13)– y que se desarrolló como una sección paralela a la de Kassel, celebrada en The Banff Centre (Canadá)<sup>486</sup> del 2 al 15 de Agosto de 2012 y que además de los 30 participantes internacionales seleccionados contó en sus seminarios con las ponencias de artistas, curadores y filósofos como: Bifo – Franco Berardi, Bruno Bosteels, Carolyn Christov-Bakargiev, Pierre Huyghe, Catherine Malabou y Claire Pentecost, además de Chus Martínez. Tal y como se indicaba en la convocatoria a este programa siguiendo a Roland Barthes en su libro *The Pleasure of the Text* (El placer del texto), donde afirmaba que "*sólo queda un camino para escapar de la alienación de la sociedad actual: retirarse por adelantado*" (por delante de ello, esto es:

---

paradójicamente su escenario –y abriendo el proyecto a un *open present* (concepto analizado en el siguiente apartado 9.3.A), particular, alternativo y discontinuo.– (N. del A.)

<sup>486</sup> “ A través del acto ( v.) y el espacio ( n.) de retiro , los participantes podrán plantear preguntas sobre el carácter de nuestra sociedad y los modos de investigación artística y cultural que se introducen hoy para crear nuevos modos de ser, hacer(se) y de pertenecer (corresponder, enmarcarse).

Ingresar en, o promulgar un retiro (re - trahere ‘re-traer’= re-tirarse/ re-tractar ) es reunir , en el refugio , el aislamiento , la separación y el intercambio , no con el fin de abandonar la vida activa con los demás, sino para considerarnos a nosotros mismos, con los otros. La decisión de retirarse, para pasar a un espacio aún afuera del mundo, puede desplegar la posibilidad de redireccionar las formas de disparidad y puede alterar o disturbar las relaciones de poder, incluso si el acto en sí mismo pudiera parecer una reducción de los significados o de la falta de significados en total . Al elegir a retirarse, uno puede estar buscando una oportunidad para retirarse del bombardeo de información con la que hemos sido bendecidos y maldecidos hoy. Página de información del programa *01 The Retreat: A Position of dOCUMENTA (13)* publicado en Web: <http://www.banffcentre.ca/programs/program.aspx?id=1210>

anticipándose a ello), en la investigación artística, estética y cultural en Banff, se proponía una estrategia de discontinuidad que reformula la discontinuidad configurativo-estratégica de tipo 2 de Adorno, con la que se procuraba indagar una posibilidad de superación de la disyuntiva entre el pensamiento humano y su puesta en acción con la discontinuidad codificativa de su formulación, *“proyectando nuevas formas de retirada anticipada a los límites, aporías, problemas y crisis de un siglo atrapado entre la imaginativa y conceptual fertilidad y esterilidad, no para efectuar algún escape cuestionable, sino para permitir la generación de nuevos espacios de apertura, libertad y posibilidad”*<sup>487</sup>.

Lo que se plantea, en definitiva, es un rescate preliminar de la representación, rescate que incluye nuevas formas de operar con el objeto estético, con lo imaginario y lo ficcional, con lo subjetivo y lo simbólico y los sistemas de construcción de narrativas en general, sin que estos queden depositados en formulas de sedimentación de esas narrativas; y para ello, nuestra relación con la lógica ha de anticipar un giro de discontinuidad ante los sistemas de implementación y normatividad de la post-información y el post-producto o post-objeto inmaterial y sígnico, en la diatriba contemporánea del yo singular y social y su conversión en identificación sujeto-data-universo de representación continua y prescripción paulatina de lo sensible.

Desde la extensión de todo el archivo editorial, documental y cultural, material e inmaterial, y su no-función (Ibón Aranberri) y neutralización capacitativa (causa-efecto), referencialidad y marco-guía de la continuidad histórica; se ha de aventurar, con el corte o intervalo en el Sentido que produce el arte hoy a través de la presencia libre e indecible del Sin-sentido (co-evolución, Tue Greenfort), cómo esas representaciones toman cuerpo de manera no-ontológica y el yo del sujeto se escinde en su co-presentación (Janet Cardiff & George Bures Miller / Pierre Huyghe) a lo Real, siendo tanto ilógico o inadecuado (Dora García), como independiente a la identificación sujeto-signo (Txomin Badiola), supra-científico (Mark Dion), supra-cultural (Matias Faldbakken), post-antropocéntrico (Baumgarten),...proformal, pro-ye-ctual (pro-yo-actual).

Un proceso de posibilidad de reactivación de la performatividad del Sentido toda vez éste haya sido desnudado de las lógicas conductivistas y de la discontinuidad configurativa (composicional y estratégica) de la axiología forma-discurso-aplicación, para pasar el proyecto artístico de ser un axioma autónomo (sin justificación) o soberano (crítico) a una discontinuidad real, cuya co-presencia con lo Sin-sentido (y no su formulación) nos anticipe pre-subjetivamente, permitiéndonos salir del círculo meta-representacional y ver la intensidad de lo Real y con ella la del Sentido. Como indicábamos en el procedimiento metodológico base:

---

<sup>487</sup> ‘In The Pleasure of the Text, Roland Barthes states, “there is only one way left to escape the alienation of present day society: to retreat ahead of it.” The Retreat of dOCUMENTA (13) and Banff Research in Culture will generate new ways of retreating ahead of the limits, aporias, problems, and crises of a century caught between imaginative and conceptual fertility and sterility—not to effect some questionable escape, but to allow for the generation of new spaces of openness, freedom, and possibility.’ Ibid.

- Paso 10. Discontinuidad artística. Intervalo en el Sentido y reactivación.
  - Corte en el círculo de la representación y de la proyección meta-artística. El corte ontológico y simbólico que produce la discontinuidad artística –presentado un intervalo en el Sentido mediante la copresencia e influencia de lo Sin-sentido, y la escisión de Yo subjetivo–, posibilita al autor salir al exterior del circuito de visión meta-artística, observar al objeto arte fuera de él y de la introspección-crítica cultural que realiza figuradamente interpretando la posición de primer espectador.
  - El movimiento de co-presencia del objeto simbólico a la naturaleza, a lo óptico, a lo Real, permite, tras el corte de lo Sin-sentido en el Sentido, estimular tanto la intensidad de experiencia de lo Real como la de lo simbólico. Para constatar la intensidad posible de lo Real y la intensidad de experiencia del objeto simbólico ambos sistemas han de contrastarse mutuamente. Solo mediante su previa co-presencia, habiendo neutralizado la visión simbólica y cultural preponderante, lo subjetivo se contrasta efectivamente con lo presubjetivo y con lo objetivo.

La experiencia del intervalo óptico que produce la discontinuidad artística con su corte en el Sentido, nos permite ver el acto de ver, observar el objeto y su producción simbólica desde el exterior no ontológico, ni subjetivo ni presubjetivo, desde la indecidibilidad de un fenómeno que se presente marcando la realidad en una posición inapelable, y muestre al objeto cual materia, acto y dinámica, desde el que el Yo subjetivo puede ser contemplado como cuerpo físico objetivo –realizando un acto subjetivo–. Observar el cuerpo ontológico desde el ángulo de visión de una pared, desde la luz solar, el clima o la materia sin-sentido que nos afirma. Esta salida del metasistema ontológico y sensible del arte nos permite *vernós viendo*, efectivamente sin cultura, ver el objeto como si no se conociera, – disociar al significante del significado–.

La discontinuidad artística produce el corte en la auto-representación y, a su vez, posibilita la **Intensificación de la experiencia de lo Real y de lo simbólico**. (intensificar aquello que ya está ahí, tal y como indica Pierre Huyghe): El movimiento de copresencia del objeto simbólico a la naturaleza, a lo óptico, a lo Real, permite, tras el corte de lo Sin-sentido en el Sentido, estimular tanto la intensidad de experiencia de lo Real como la de lo simbólico. Cuando el objeto simbólico reaparece tras el intervalo discontinuo de lo óptico, esta inferencia potencia su simbología y las discontinuidades configurativas, sus cortes inherentes al Sentido que produce. Así mismo lo Real se percibe con todo su potencial e intensidad transformadora, su indecidibilidad se muestra precisamente allí donde se decide que el objeto de las estrategias simbólicas las presente para comprobar su negatividad estética al Sentido infinitamente aplazado y cómo este objeto reacciona al (co)tacto con lo Real. Evidentemente somos más conscientes de la fuerza de lo Real cuando ante ello comparamos las fragilidades del objeto del Sentido, cuando lo Real aparece ante la vista (o es inobservable) fuera de su círculo cotidiano y ajeno a la producción simbólica, e influye en el objeto cortándolo y permitiendo con su curso de discontinuidad natural que se reactive, pero considerando la intensidad del Sin-sentido que permite modificar las estructuras simbólicas y culturales de evaluación del objeto, así como su misma producción de Sentido, observando la estructura técnica del objeto arte en relación a lo subjetivo, lo presubjetivo y lo objetivo.

La discontinuidad artística que irrumpe en la representación y en la auto-representación del Yo, es la que garantiza la observación cierta, equivalente y experiencial de estos tres niveles conscientes e inconscientes: presubjetivo, subjetivo y objetivo.

Es de acuerdo a esta discontinuidad artística y su intervalo que la representación y el Sentido son rescatados de su auto-observación y de una intensidad debilitada por la identificación tautológica del sujeto-signo.

Retomando y continuando la cita con que se iniciaba este capítulo DE LA DISCONTINUIDAD CONFIGURATIVA A LA COPRODUCCIÓN DE REALIDAD EN LOS FORMATOS DE REPRESENTACIÓN DEL PROYECTO ARTÍSTICO. Extensión / Co-Presentación / Agenciamiento / Co-Realidad y Co-presencia / No-Representación (cuyos dos últimos apartados analizaremos a continuación tras observar la discontinuidad transdisciplinar de la representación y la post-disciplinariedad en el proyecto artístico contemporáneo):

“ Cuestionar la representación implica *vivirla, habitarla por dentro* –paradoja de las paradojas, siendo así que es desde dentro de la representación desde donde podremos algún día elevarnos a la emancipación de la representación que nos domina. Ahora bien, esto sólo se puede conseguir desde dentro de la representación [*y al tiempo saliendo de ella al objetivarla.*]– ponerla al servicio de la emancipación y contra la sujeción que es la vida cotidiana sólo es posible después de ser rescatada de la representación, del espacio de la performatividad y finalidad económica.” <sup>488</sup>

“ la **revitalización de disciplinas** en su segunda vida posmoderna como el performance o los happenings, convertidas hoy en día en events, acontecimientos, o lo que Nicholas Bourriaud ha planteado como - estéticas relacionales- [relational aesthetics] (...) El tiempo real, podría aludir -creemos- tanto al tiempo suspendido, propio de las prácticas mediadas por el lenguaje, como al tiempo ahora característico de las manifestaciones comunitarias de los últimos años: **El tiempo real de una obra de arte puede ser pensado como el tiempo en el que la obra se realiza -se hace real-, es decir, el momento en el que la obra toma cuerpo y se actualiza cuando se reanuda el pacto de la representación.**” <sup>489</sup>

Veamos a continuación cómo la reanudación del ‘pacto de la representación’, tras ser realizado indecidiblemente su corte por la realidad óptica, revitaliza las disciplinas que a su vez progresan desde la transdisciplinariedad a la post-disciplinariedad.

---

<sup>488</sup> Carlos Vidal. *Crítica de la representaciones. Para una redefinición del concepto de representación.* / En tiempo Real. El arte mientras tiene lugar. Fundación Luis Seoane. 2001. Pág. 63

<sup>489</sup> Pedro de Llano / X. Lois Gutiérrez. *En tiempo Real. El arte mientras tiene lugar.* Op. Cit. Prólogo. P. 12



Sergio Prego, 'Tetsuo Bound to Fail' 1998, Video Still.

## 9.2. REPRESENTACIÓN Y POST-DISCIPLINARIEDAD / AGENCIAMIENTO.

LAS DISCIPLINAS Y LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS

EN EL PROYECTO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO. LA PRODUCCIÓN DE AGENCIA.

El cambio de lo disciplinar y lo transdisciplinar a lo postdisciplinar, –tal y como hemos introducido en el Capítulo 8. Apartado 8.6, en el Procedimiento metodológico del intervalo de la discontinuidad artística–, definiendo en el Paso 3. Movimiento del objeto, los procedimientos disciplinares, co-disciplinares y postdisciplinares–<sup>490</sup>; distingue los diferentes movimientos técnicos y metodologías de las disciplinas artísticas, estéticas y de otros campos del conocimiento, que la producción simbólica prosigue en su

---

<sup>490</sup> – **Reformateado disciplinar**, dentro el formato correspondiente al objeto: paso de un sistema técnico a otro en la misma disciplina técnica. Ej. –Telecineado fílmico, digitalización analógica, secuencia temporal con imágenes fijas, cambio de dispositivo de emisión. Cambio de escala. Escultura u objeto plástico en instalación, escultura u objeto plástico en arquitectura, Imagen fija o imagen movimiento en instalación o situación con otras imágenes y dispositivos, así como en relación copresencial –física y conceptual– con los objetos que dichas imágenes o formas representen o refieran, –pintura, fotografía, filmación o escultura– y presencia directa con el modelo, figuras, objetos o espacios de fondo, etc. –**Cambio interdisciplinar**, relacionando una técnica con otra: Pintura-escultura, objeto plástico en formato audiovisual, audiovisual-performatividad, etc.

búsqueda por desestablecer las respectivas discontinuidades configurativas que afectan al objeto arte en su deriva hacia la expresión del Sentido en lo Real, y comprender la realidad propia (realidad en sí misma y realidad del objeto y del sujeto) en tal Sentido.

Desde los cambios generados por la incorporación tecnológica a la producción estética, actualizándose los formatos de la representación con el consiguiente proceso de análisis y reflexión sobre las discontinuidades configurativas, –exponencialmente– derivadas de la aplicación progresiva de medios y la desmaterialización del objeto en información-imagen-signo, donde el acto performativo pasa a ser (se proyecta como) representación aumentada de la performatividad directa; la acción del sujeto artístico deriva desde su reflexividad como Ser en los medios de la representación y la *diferancia* desde la configuración lingüística en soportes y formatos, hacia una articulación –postconceptual y postdisciplinar– donde se desestablezcan y desplieguen a su vez la misma condición postmedia (que señalaba Rosalind Krauss<sup>491</sup> definiendo el espacio postdisciplinar como

---

–**Cambio multidisciplinar**, paso de una disciplina técnica a otras. De la pintura a la escultura, de la escultura al paisaje, del registro audiovisual a la performance, de la instalación al happening o a la situación construida, etc.

–**Cambio espacial y situacional**. Espacio interior o exterior, trasladando el objeto del lugar original para el que ha sido concebido a otro espacio en el que su percepción fenoménica se transforme, con la posibilidad de un cambio argumental y simbólico. Cambio de situación del objeto de su presentación positiva originaria a una inversión: –formal (cambio aspectual: objeto formalmente invertido, alterado, tapado, parchado, borrado, fragmentado, dispersado, etc.). O –simbólica :alteración, inversión, negación, reformulación... del significado original y de su espacio de negatividad simbólica, pasando el objeto y sus símbolos de la ausencia a la presencia, neutralización u otra forma de negatividad no anterior. Ej. Ibon Aranberri en (IR. T. N° 513) ZULOA.

–**Cambio o intercambio contextual e histórico**. Rearticulación con otras obras del mismo contexto y época o de otro contexto histórico o formal. Actualización del objeto en un nuevo contexto temporal y de significado. Ej. Los movimientos de recontextualización de Carol Bove.

–**Cambio transdisciplinar**, más allá del código artístico o estético, relacionando al objeto con otras áreas o disciplinas: Arte-ciencia, arte-comunicación, arte y salud, arte y alimentación, etc. Diferentes ámbitos de conocimiento y experiencia que infieren desde la confluencia de sus campos una nueva posibilidad o un nuevo objeto generado, que sin abandonar los criterios y paradigmas de su campo unitario de acción posibilite una nueva apreciación del objeto, bien por su giro y desarrollo o bien por la aparición de otros aspectos o partes no contenidas en el objeto base.

–**Cambio postdisciplinar**. Advertidas las discontinuidades configurativas del objeto y su variabilidad y transformación según qué disciplinas intervengan, se suspende la observación disciplinar del objeto y atendido como entidad, no cultural o técnica sino entidad de forma o entidad de facto, se sitúa ante aquello no definido por las disciplinas lógicas o sensibles, ni por la cultura.

En este cambio de posición entran el absurdo, el caos, la ficción arbitraria, lo surreal, el inconsciente, la intuición y la posible abstracción completa del signo y significado, sin ingerencia del psicoanálisis, la psicología, la psiquiatría o la ciencia matemática, cuántica, lo empírico, etc. Se desborda el objeto de su relación lógica y se lo observa como forma post-significado para una posible relación con otras entidades asignificadas, sin el objetivo de re-analizarlo bajo el prisma de esas u otras disciplinas. Un ejemplo postdisciplinar son las estructuras ficcionales y post-relacionales de Philippe Parreno (Analizado en Cap. 15.5 Proyectos Artísticos Contemporáneos).

La disciplina artística en su condición formal, temporalidad concreta, construcción simbólica o de significado y producción de Sentido, se suspende como tal presentando a los objetos y elementos fuera de la disciplinariedad y sus ámbitos culturales o significacionales. Ej. las situaciones construidas de Pierre Huyghe donde los elementos son presentados sin cultura –*Untilled*–, (incluyendo a un árbol muerto de J. Beuys como naturaleza muerta con simbología suspendida) los objetos post-readymade de Andreas Slominsky, Liam Gillick, etc. (Analizados en Cap. 15.5 Proyectos Artísticos Contemporáneos).

<sup>491</sup> La postmedia condition (condición postmedia) que anunciaba Rosalind Krauss en relación al museo de Marcel Broodthaers como escenario postdisciplinar en el sentido de objeto o lugar no unívoco, que según Krauss anunciaba el fin de las artes individuales como medios específicos.

Kraus, Rosalind. *A voyage on the North Sea in the age of the post-medium condition*. Thames & Hudson, 1999. P. 12.

objeto –material / inmaterial–, lugar o situación no unívocos, esto es, tanto no unívocos en cuanto a su condición de técnicas o lugar específico, como no singulares u originales en cuanto a Sentido o Sin-sentido) y la propia situación existencial del: sujeto mente (fuerza)-cuerpo, eximido del aplazamiento infinito del Sentido representado estéticamente por el signo-significado o símbolo, restringidos por lo intelectual mediante una sensibilidad inmaterial o un uso trascendental de la corporalidad, lugaridad y actuación del sujeto.

Del cambio interdisciplinar y multidisciplinar característico en el arte desde las últimas décadas del siglo pasado –desarrollándose desde los años sesenta hasta el presente–, en el que observábamos la relación de unas técnicas artísticas con otras (interdisciplinariedad de la pintura con la fotografía y con la escultura, etc.), pasando el proceso interdisciplinar a otro nivel de registro, multidisciplinar, dado por la expansión de los medios, y cuya discontinuidad configurativa exponencial, como señalábamos al inicio, es analizada detalladamente en la pieza audiovisual *Tetsuo Bound to Fail* (Vídeo 17' 30" color, sonido. 1998) de Sergio Prego, quién con el disparo automatizado y simultáneo de 40 cámaras fotográficas instaladas en círculo alrededor del autor y su acción performativa –arrojándose materia pictórica líquida de distintos colores a su cuerpo–, reproduce la discontinuidad temporal y posicional entre el instante de cada fotograma y el lugar y ángulo del punto de vista en el que cada uno de esos frames es tomado, evidenciando, mediante lo ostensible del montaje y la construcción secuencial de la cadena de imágenes fijas y su frecuencia en un film cuasi-continuo, la discontinuidad configurativa de la composición articulada de stills (pausas o instantes suspendidos) en una dinámica de movimiento representado que denota los saltos entre cada fotograma por los intervalos de tiempo inseridos en el paso secuencial de uno a otro –medidos en base a la cadencia de la visión fílmica de 24 fotogramas por segundo o de 25 FPS en vídeo –equivalente a 25 Hertzios–, o más dependiendo del sistema tecnológico de cada zona continental. / La discontinuidad de movimiento tiene una frecuencia de fotograma menor de 12 a 15 Hz, tal y como ocurre en el vídeo de S. Prego donde se puede observar el salto o parpadeo entre un frame y el sucesivo–), así como al espacio físico de separación entre cada una de las cámaras fotográficas instaladas perimetralmente, calculado en base al formato y tiempo de exposición fotográfico para esa reproducción tridimensional de 360° característica no del audiovisual sino de lo escultórico (aunque muy reproducida hoy en distintos efectos especiales cinematográficos denominados *efecto Matriz*, que representan en una simulación virtual lo heterotópico –multiplicidad espacial desde un lugar– y lo heterocrónico –multiplicidad temporal desde un instante–<sup>492</sup>, cuando en su origen provienen del análisis del movimiento cinético

---

El Sentido, así mismo, “expande al infinito los posibles significados materiales de arte (Transcategorialidad). Ese es el significado liberador de la condición postmedia”

Osborne, Peter. *Contemporary art is post-conceptual art*. Op. Cit. P. 11

<sup>492</sup> “ Heterochrony is the temporal dimension of a general heteronomy, or multiplicity of determinations. It marks both the moment of disjunction (and hence antagonism) within the disjunctive unity of the historical present and the

con técnicas fotográficas secuenciales –la *cronofotografía*– de Eadweard Muybridge a partir de una idea original de Leland Stanford; así como en las tecnologías de la –*realidad aumentada*– (RA) que combinan contenidos software generados por ordenador con contenidos del mundo real mediante imágenes filmadas en 360° con ángulos visuales horizontales y verticales sobre el objeto de filmación, con proyección en 3D desde todas las perspectivas –imágenes frontales, laterales, cenitales, etc.–) Tal y como dice Vito Acconci: "*Sergio llega a las cosas de una manera muy directa a partir de un método simple. Hace cosas que en las películas se ejecutan de una manera hábil y artificial, y las convierte en algo distinto. Usa la discontinuidad para llegar a la continuidad.*" <sup>493</sup>; la relación entre la discontinuidad natural y el efecto de continuidad es abordado por la discontinuidad disciplinar para superar la discontinuidad evidente de la representación en su efecto de realidad o en su expresión abstracta y postconceptual de autonomía artificial, de configuración discontinua de una doble naturaleza.

La reproducción performática y performativa de Sergio Prego, de un gesto pictórico sobre el protagonismo formal de lo corporal y la identidad autoral, mediante la discontinuidad de la ilusión visual, espacial y temporal, que reflejan una representación aumentada de la dimensionalidad escultórica, viene, (en una lectura avanzada) a plantear la aparente unidad del conocimiento transdisciplinar, incluyendo en él la investigación artística, la ficcionalidad que irrumpe en la condición esencial del presente histórico y en la función del autor y de su proyecto, la representación, lo empírico y lo científico junto a la experiencia extra-científica de la diversidad del mundo vivo:

“ En los contextos científicos el término transdisciplinariedad es usado de varias maneras. En los países de habla alemana el término suele referirse a las formas de investigación integradoras (Mittelstrass 2003). Esta acepción contrasta con la comprensión de la transdisciplinariedad como un principio de unidad del conocimiento más allá de las disciplinas (Nicolescu 2002). En cuanto a principio de formas integradoras de investigación, la transdisciplinariedad comprende una familia de métodos para relacionar el conocimiento científico, la experiencia extra-científica y la práctica de la resolución de problemas. En esta comprensión la investigación transdisciplinar se orienta hacia los aspectos del mundo real, más que a aquellos que tienen origen y relevancia sólo en el debate científico. (...)

A menudo el conocimiento sobre ciertos aspectos en la sociedad del conocimiento está sujeto a incertidumbre (Funtowicz & Ravetz 1993). Un primer tipo de preguntas de investigación importantes es el relacionado con los procesos empíricos que han hecho aflorar los presentes problemas y que pueden también influir en el desarrollo de un problema futuro (sistema de conocimiento). Otro tipo importante de

---

existential disjunctiveness of presentness itself.”  
Osborne, Peter. Op. Cit. P. 5.

<sup>493</sup> Aconcci, Vito. artículo publicado en El País. *Sergio Prego, el artista que vuela*. 10 Febrero 2008.



preguntas de investigación se refiere a los valores y normas que son aceptables como bases para determinar los objetivos propios del proceso de resolución de problemas (objetivo del conocimiento). Un tercer tipo importante de preguntas hace referencia al hecho de si la situación de un determinado problema puede ser transformada o mejorada y al cómo (conocimiento de transformación). Las necesidades para tratar con estas preguntas de investigación de una manera transdisciplinar incluyen el que la complejidad de los problemas sea adecuadamente tratada, el que la diversidad del mundo vivo y de las percepciones científicas de los problemas sea tenida en cuenta, el que el conocimiento abstracto y el de los casos específicos sea engarzado, y el que el conocimiento y la práctica sean desarrollados.”<sup>494</sup>

Esta unidad transdisciplinar del conocimiento se produce precisamente allí donde toda la ontología de tales conocimientos integrados es observada cual pensamiento antropológico frente a todo aquello otro ajeno al conocimiento mismo del hombre, es decir, el corte o escisión dado a todo lo sónico o pensamental mediante el intervalo producido por la copresencia, no factual ni significada, de lo óptico. Siguiendo el paralelismo que indicaba Vito Aconcci en relación al trabajo de Prego, el uso de la discontinuidad para llegar a la continuidad, esto es, de la discontinuidad entre Sentido y no-sentido para alcanzar una relación de continuidad (y equivalencia de esos sistemas sólo en cuanto a sus propias diferencias) ligada a la copresencia de la ontología simbólica con lo óptico Sin-sentido, siendo este sentido inmanente precognitivo neutral y habiendo sido neutralizado aquél Sentido subjetivo. O lo que, indicando de otra forma la relación transdisciplinar de la investigación artística y su experiencia tanto práctica y científica como extra-científica, sería el paso desde las disciplinas y su transdisciplinariedad a la postdisciplinariedad, donde:

–Advertidas las discontinuidades configurativas del objeto y su variabilidad y transformación según qué disciplinas intervengan, se suspende la observación disciplinar del objeto y atendido como entidad, no cultural o técnica sino entidad de forma o entidad de facto, se sitúa ante aquello no definido por las disciplinas lógicas o sensibles, ni por la cultura.

En este cambio de posición entran el absurdo, el caos, la ficción arbitraria, lo surreal, el inconsciente, la intuición y la posible abstracción completa del signo y significado, sin injerencia del psicoanálisis, la psicología, la psiquiatría o la ciencia –matemática, cuántica, ...– lo empírico, etc. Se desborda el objeto de su relación lógica y se lo observa como forma post-significado para una posible relación con otras entidades asignificadas, sin el objetivo de re-analizarlo bajo el prisma de esas u otras disciplinas. La disciplina artística en su condición formal, conceptual o postconceptual, temporalidad concreta, construcción simbólica o de significado y producción de Sentido; se suspende como tal, presentando a los objetos y elementos fuera de la disciplinariedad y sus ámbitos culturales o significacionales–.

Esta dinámica post-disciplinar de la investigación artística, tal y como señalara Graeme Sullivan en 2005 (ver la relación bibliográfica sobre la investigación artística en el artículo de Pablo Martínez

---

<sup>494</sup> Hirsch Hadorn et al. *Handbook of Transdisciplinary Research*, Ed. Springer 2008. Jaeger & Scheringer s/p.1998.

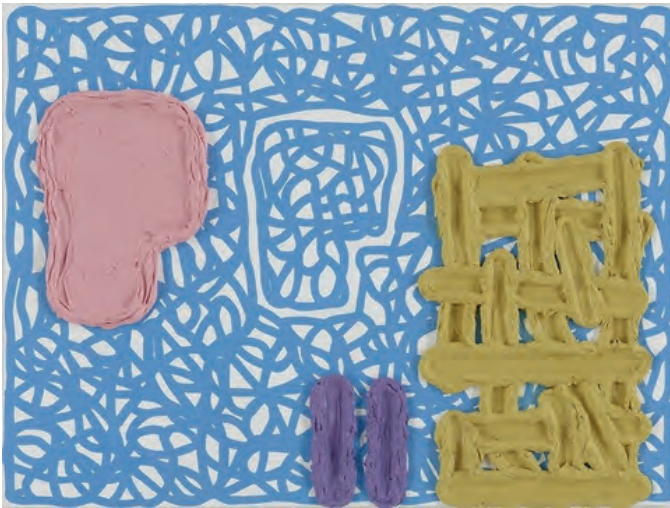
editado en 2011 en la revista online Re-Visiones <sup>495</sup>), en la que la propia práctica artística es asumida como proyecto de investigación que rompe con el estatuto epistémico de la imagen (la imagen de sí), es decir, la propiedad específica del arte para proponer tal ruptura o corte intervalar sobre su misma condición ontológica como sistema generador de lenguaje y de su abstracción simbólica y postconceptual a un Sentido infinito. O la dinámica de coparticipación entre todo lo correspondiente a esa producción de Sentido y lo Sin-sentido, *The maybe* –en palabras de Chus Martínez–, que inserta la privación de certeza, no sólo de la idea de Verdad o del principio de incertidumbre relativo a toda experimentación (o disciplinariedad) en la que se introduzcan los sistemas ontológicos, sino privación de la certeza misma de toda formulación en tanto idea lógica producida. Una coparticipación a través de la copresencia que suspenda incluso la teatralización espacial y temporal que la ficción –histórica, representacional o expresiva– introduce.

Así, definiendo el corte postdisciplinar (a través de la evidencia del cúmulo de discontinuidades configurativas en la unidad supuesta de lo transdisciplinar y de su ontología y conocimiento) y el intervalo postconceptual (mediante la expresión directa de la obra como entidad autónoma a la función del significado, –que por una parte, mediante su condición postmedia “expande al infinito los posibles significados materiales de arte [Transcategorialidad]” liberando al objeto expandido del significado–, pero a su vez, por otra parte –limita el campo expandido del acto artístico y su espacio de negatividad estética, recusando ese Sentido infinitamente aplazado que construye el objeto simbólico mediante un intervalo que no es sólo postconceptual, en el sentido de despliegue del signo de su significado, sino un corte en la visión del objeto-forma como idea o concepto y del objeto-proyectual como Sentido–), un intervalo en el que el objeto muestra en primer lugar la discontinuidad de sí, como objeto arte, no al concepto o al símbolo sino a aquello que existe fuera del arte y su ontología, es decir, la discontinuidad del conjunto disciplinar (como forma discontinua en la configuración ontológica) a lo Real.

La obra, en este caso postdisciplinar y postconceptual, se muestra así misma, bien desde el tratamiento de la totalidad de sus diferencias técnicas, o bien desde el desalojo de su estatuto como obra y de la epistemología de su imagen, dándose ya no como documento o reflexión sobre su misma

---

<sup>495</sup> De más reciente publicación es el libro *See it again, say it again. The artist as researcher*, editado por Janneke Wesseling, una compilación de textos que se centran en el fenómeno de investigar “en” y “a través” del arte dejando de un lado ya desde la introducción misma las clásicas dicotomías en relación con la investigación académica. Punto de partida, a mi modo de ver, que intenta huir de las confusiones que la etiqueta “investigación artística” ocupa, porque lo que tan de moda está desde Bolonia es precisamente el asunto “académico”. (...) De entre las aportaciones, subrayamos la contribución de Henri Jacobs “Surface research” en el que nos describe un proyecto desarrollado por él mismo y “The artists as researcher. New roles for new realities” de Graeme Sullivan quien ya en 2005 publicara *Art Practice as research*, y que en esta ocasión propone como ya hiciera en aquel libro, concebir la investigación artística como una práctica post-disciplinar dinámica, lo que le aporta nuevas visiones. Tal es el caso de la contribución de Aernout Mik en este libro, un conjunto de imágenes relacionadas con su producción que rompe el ritmo de la publicación y nos conduce directamente a esos modelos de investigación “en” y “a través” del arte que en la introducción del libro se mencionan y nos muestra una vez más el estatuto epistémico de la imagen. Martínez, Pablo. *Sobre investigaciones artísticas*. Revista Re-Visiones # Uno. 2011. <http://re-visiones.imaginar.net/spip.php?article44>



Jonathan Lasker, *Common Sense* 2010. Oil on canvasboard, 30.5 x 40.6 cm (12 x 16 in )

condición de imagen u objeto estético, ni como referente de aquello que desplaza o simboliza, sino como entidad en sí que fuera de su ontología introduce otra posibilidad de relato, cotidiana, neutralizada, en la que la forma pase a ser objetiva, aunque no ya como en la anterior *nueva objetividad* fotográfica (Stright Photography) o audiovisual (como veremos a continuación en el trabajo de Dan Graham y Ahlam Shibli) que emplazaba al signo (como readyimage, pero manteniéndose como imagen nominal) para una rearticulación de los significantes-significados, sino en este caso minorizando al signo y a la narrativa de significados para que la parte formal del objeto estético quede relegada a su simple condición de transporte (ni siquiera soporte) y que el relato no sea una construcción ni simbólica ni documental (registral o archivística) sino la historia directa que sucede tanto ante el objeto artístico como ante cualquier sistema de la realidad, es decir, realidad en sí misma cuyo suceso es prioritario (aquí) al hecho artístico, no porque lo designe así la Historia, el acontecimiento o la instrucción discursiva o simbólica, sino porque el corte en la producción representacional del objeto estético busca otra forma de operatividad con lo Real para la que se ha decidido escindir causalidad, significado y símbolo, de modo que la neutralización del objeto arte permita, desde esa decisión soberana y autárquica, liberarse de cualquier sentido crítico y de la retracción de una funcionalidad u otra, tanto estéticas como ideológicas.

En las propias disciplinas artísticas tradicionales podemos observar casos como el de Jonathan Lasker, quién replanteando el acto pictórico como primera representación autónoma (considerando toda visión desde el Yo a lo exterior como una representación y a la pintura como primera figura – artificial– exenta de ese espacio, matriz simbólica), introduce en la pintura postconceptual la noción de realidad de la pura pictorialidad –metapintura– no sólo como expresión sino cual pura condición de ser una cosa en el espacio, no en el estético o euclidiano ni en el espacio expandido sino cosa en la realidad, lo que demarca en sí un principio de autonomía también respecto al propio sistema del arte y su lectura ontológica:

« From the late 1970s, Lasker developed a formal language made out of different processes of mark-making, repetitive patterns and fluid lines like scribbles either loose or loaded with paint creating flat edged



Iñaki Imaz, *Lo Mío*. Pintura, dibujo, objetos. Sala rekalde. Bilbao 2007.

areas. His compositions remain nevertheless controlled and structured and oscillate between intuition and analysis. Lasker explores the possibilities of painting, aiming at a system "which could legitimise itself" (Jonathan Lasker). The artist questions the mechanics of abstraction and the viewer's inherent identification with figuration. "My goal is to bring the viewer to the threshold of narrativity without crossing over, to bring the viewer to the state of pure pictorially. Therefore I decided to use unrecognizable abstract forms as surrogate figures. This would convey the pure condition of being a thing in space.»<sup>496</sup>

La materialidad pictórica de Lasker y su articulación taxonómica de figuras plásticas abstractas – entidades físicas hacia la tridimensión, postlingüísticas y postconceptuales–, sobre el plano de la representación pictórica bidimensional, más allá de su cualidad estética y su cromogonía, lleva al signo de lo pictórico desde el informalismo y el proceso del arte generativo hacia la pintura como objeto –metapintura– ante lo Real. No es pintura objetual que se establece como forma simbólica, sino que trasciende los grados de representación incluyendo la objetividad pictórica como *readyimage* (proyección de sí) para presentarse como *readypainting*, plástica directa que suspende la abstracción y la interpretación (todo aquello aparte de su visión técnica, incluyendo la suspensión evidente del significado y de lo simbólico), abriendo – a partir de la taxatividad de lo ya pintado (no como ya realizado sino ya forma pictórica, ya acto plástico dentro de las organizaciones de realidad: creación-artificio / materia-objeto / realidad)– una vía interrogante a lo Real mismo y a nuestra relación con ello. Si situáramos éste objeto evidenciadamente pictórico fuera del marco expositivo y su transcategorialidad (expansión infinita de los posibles significados-materiales de arte), co-presentándolo ante otras entidades y esencias de lo Real, tanto ante las que provengan de lo artificial y sus configuraciones como ante aquellas otras naturales, pero que en todos los casos por su nivel homogéneo de presentación hayan de ser observadas no tan sólo como no-significados sino al tiempo como no-signos, formas directas comportándose en la realidad, unas dinámicas y otras inanimadas...¿Qué obtenemos?, ¿qué cualidad del Sin-sentido, no subyace sino, –existe– en lo pictórico?. Habiéndose escindido el yo subjetivo y la autoreflexividad pictórica lo que se plantea aquí

---

<sup>496</sup> Galerie Thaddaeus ropac, Jonathan Lasker: <http://ropac.net/artist/jonathan-lasker>



es la propia discontinuidad no ya configurativa o performativa (ni postdisciplinar ni postconceptual), sino discontinuidad de la pintura o la representación como realidad suprasubjetiva, fuerza presubjetiva que no define función –ni capacidad, ni Sentido–, posicionada desde lo suprasubjetivo ante todo lo objetivo, donde desde la evidencia de la discontinuidad natural entre un objeto artificial pulsional y otras entidades (pre)existentiales, podemos observar objetivamente al objeto y a su pulsión y ver en él la aportación de lo no-sentido. Reanudar el pacto de su representación toda vez se haya presentado lo Sin-sentido.

Iñaki Imaz en su exposición *Lo Mío* (sala rekalde, Bilbao 2007) reprodujo esta cuestión de la continuidad y discontinuidad de la intersubjetividad del arte representacional, a partir de la instalación de objetos personales (su automóvil familiar y otros elementos íntimos propios de la construcción identitaria personal en la sociedad actual, como bienes de consumo donde: su propio coche o el sofá de su casa, provocan la pregunta de si estos elementos pertenecen a nuestra construcción personal de la identidad del mismo modo que nos corresponden los productos de nuestra creatividad), junto a representaciones concretas (dibujo-figuración) y abstractas (pintura-simbolismo), algunas de ellas presentadas sobre estructuras de madera que espacializan la pintura así mismo como objeto autónomo o “artefacto pictórico”.

El primer corte o ruptura se produce con la idea contextual del arte y la instalación añadida de un significado, mediante la manifestación de la subjetividad del yo y de la identificación sujeto-objeto, que plantea esa deriva desde lo histórico-artístico a lo personal-sígnico, a partir del cual la excusa del yo íntimo y su reflexión expresiva y figurativa se emplazan como formas contrafigurales al Poder y su propiedad, es decir, opuestas personalmente a la figura máxima del deseo como amo simbólico, no desplazando ni reflejando al objeto de deseo, ni reemplazando al autor por la función del autor [como explica P. Osborne desde Foucault: “*la sustitución del concepto de autor por el de la autor-función fue una cuestión de privar al sujeto (o su sustituto –el objeto arte–) de su papel como creador ‘originador’, dado por el análisis del sujeto como una variable y compleja función del discurso...*”<sup>497</sup>]; sino presentando una escisión subjetiva hacia los objetos del yo autorial, como indica el propio Imaz, intentando observar a

---

<sup>497</sup> Osborne, Peter. *Contemporary art is post-conceptual art*. Op. Cit. P. 13.

los objetos y al trabajo “el artefacto pictórico” como si no fueran suyos.<sup>498</sup>

La duplicidad y dicotomía dialéctica que se establece con la lectura de *–Lo Mío–*, según la cual leyendo el título de esta exposición habremos visto *–lo mío* (cada sujeto su propiedad lingüística: *–he visto lo mío*), así como lo visto habrá sido la obra y objetos del autor; produce esa vinculación paradójica entre la identificación y el distanciamiento al objeto, lo que nos llevaría a decir que no es la arrogación del lenguaje la que determina o identifica una propiedad del objeto en sí, ni por ende la identificación de ese objeto con un posible observador-lector, sino que es el objeto el que identifica a su artífice, poseyendo en sí la identidad del autor (el autor es lo suyo, al tiempo en que evidentemente no lo es *–como dueño del objeto común–*, en cuanto tales objetos pueden ser universales o anónimos) y disponiendo evidentemente con su forma el acto creativo de aquél y su conflicto de sujeto-objeto, así como el de la autoridad, tanto en el sentido de estilo, tradición y cultura como en cuanto a autoridad que reconoce una determinada posesión y representación de su yo (artístico y personal) en el objeto.

El proceso pictórico de individuación sobre el que trabaja Imaz trata por lo tanto de un grado de identificación que proviene de la representación y su originalidad, para cuyo efecto *–como vivencia, es decir, superior a la experiencia exclusivamente estética y por tanto proceso integrador de la suprasubjetividad que se produce en lo cotidiano–*, el autor reúne sus formas de representación con las formas que íntima y socialmente le representan. Los objetos cotidianos pasan de su estatus de naturalezas muertas a presencias activas en el conjunto de la representación, esta fórmula, (como así mismo hemos visto en el procedimiento metodológico base:

- Paso 2. Visión del Artificio. El objeto-entidad.
- Paso 3. Movimiento del objeto. Del cambio interdisciplinar y transdisciplinar al post-disciplinar.
- Paso 4. La discontinuidad del Yo (singular y social). Presubjetividad.
  - Se analiza la composición del grupo y la experiencia estética singular y social de una obra: emisores, agentes, participantes y público.
  - Visionado del objeto desde la pulsión de la fuerza presubjetiva y situado en copresencia ante otras fuerzas presubjetivas y fuerzas naturales.

---

<sup>498</sup> “Estoy escribiendo una tesis sobre pintura que se titula *Pintura como proceso de Individuación*. Hablo allí sobre ideas en las que he ido pensando al pintar y al enseñar pintura, y aunque lo escrito no consiste en un estudio sobre mi propio trabajo, el tener que tratar sobre asuntos provocados por él me ha obligado a revisarlo y me ha empujado también, aún reconociendo la imposibilidad, a intentar observarlo desde la distancia, como si no fuera mío. Además he tenido que recordar lo que veía, lo que pasaba por mi cabeza al pintar cada imagen y lo que he solido decir de todo ello. Desde ese punto de vista extraño y nada neutral me parece ahora que, en mis cuadros, la pintura se muestra en conflicto consigo misma como autoridad. No llamo autoridad sólo a la tradición, sino también a un ideal personal de seriedad, de madurez formal y colorística (representada por formas abiertas y colores entonados, algo así como la pintura de Rembrandt) al que mis pinturas, a veces, parecen aspirar y otras parecen aborrecer. Veo, me parece ver, que lo contrapuesto a lo aborrecido es el amor por delimitar y colorear, por el color como relleno, y por la línea como separación radical. El conflicto se materializa.”

Imaz, Iñaki. Texto introductorio a su exposición en la Galería Alegría, Madrid 2013. Publicado en Web: [http://www.galeriaalegría.es/artistas\\_obra.php?p=39&c=](http://www.galeriaalegría.es/artistas_obra.php?p=39&c=)

- Paso 7. Desconfiguración de la discontinuidad configurativa. Neutralización: Para descondicionar la experiencia del objeto o acto artístico se ha de escindir el enfoque cultural. / y la subjetividad personal. Escindir el Yo subjetivo.)

es indispensable para contrastar la cualidad de una realización representacional y sus condiciones de realidad con otras entidades de naturaleza real, y que a pesar de su característica como objetos comunes son indicativas de la relación del autor con el objeto y su posibilidad de escisión de la identificación subjetiva.

Efectivamente la materialidad del objeto más común permite tomar con él una distancia que corta el vínculo personal y la identificación subjetiva. Al situar este objeto ya forma (por tanto no readymade sino simplemente cosa común), junto a los objetos artísticos, estos también se distancian y pueden ser observados antes de nada como elementos materiales, volúmenes situados en un espacio de reunión en el que se dan cita también, ahora de manera clara ante la visión y la experiencia, todos los otros elementos y fenómenos ópticos presentes o incidentes en ese espacio. El movimiento de un objeto artístico a su comparativa familiar con objetos comunes, conduce directamente a sopesar todo el conjunto de entidades y situaciones que en ese espacio y tiempo de movimiento se presenten o sucedan.

Por lo tanto aquél primer corte con el contexto del arte, la disciplina, el concepto y significado, la función del autor y el reconocimiento de autoridad, propiedad, poder, identificación o discurso, para escindir al autor subjetivo y originador en sujeto distanciado e individuado (en este caso individuo como ser de la especie) –mediante la escenificación copresencial de lo cotidiano, pasando lo personal e intersubjetivo (introspectivo) a una materialidad universal y objetiva–; deriva en el corte o intervalo que las entidades y fenómenos Sin-sentido producen en las situaciones construidas con el Sentido, incluyendo en este caso en tal construcción tanto a lo subjetivo e intersubjetivo, lo personal, común y cotidiano, como a lo presubjetivo, intuitivo, pulsional y antrópico, copresentados junto a todo aquello general y suprasubjetivo, dados a su vez con lo directamente objetivo.

Este desarrollo de una situación en la que se implican la Historia del Arte y su visión antropológica y cultural, con la experiencia de vida que transita tanto en el proceso del proyecto estético individual del artista, como en los actos cotidianos y objetos atributivos que construyen la imagen del autor- sujeto y nivelan su experiencia entre lo subjetivo y lo presubjetivo con lo suprasubjetivo y lo objetivo; lo podemos observar a su vez en la situación construida por Lothar Baumgarten –de manera similar a la relación postdisciplinar entre objetos de representación con objetos personales de Iñaki Imaz– con la restauración de su vehículo particular, un SAAB blanco de 1989 en el que el artista realizó diferentes viajes experimentales durante las últimas tres décadas, constituyéndose en un laboratorio vivencial, así como en una identificación del autor en la que su '*auto-móvil*' sustituye (reemplaza y re-emplaza) simbólicamente la presencia física de Baumgarten, silenciada pero presente como autor en las grabaciones de audio que él realizó de 1978 a 1980 durante su proyecto vital y post-antropológico con los indios Yänomämi, registros sonoros que instala en el vehículo personal mediante un sistema de digitalización del alta definición oculto en su maletero, que reproduce distintas secuencias de ritos culturales y a su vez personales de la tribu en el Amazonas, cuyos títulos y situación ceremonial



Lothar Baumgarten, “Caimán, Nariz Blanca”. ‘SAAB’, model 900, 1989. Audio. (2010)  
Exhibition *River Crossing*. Galerie Thomas Zander, 2011. Köln. Germany./ Alhóndiga Bilbao, Proyecto Tierra, 2010

son indicados en el display de la pantalla LED del radiocasete situado en el salpicadero de mandos del coche: “ *The gravity of the experience, shared for eighteen months without any contact to the outside world is present in these recordings. My constant physical presence in all the recordings is obvious, but this presence does not exist phonetically in any of the takes from the beginning to the end. The ‘Saab’ is a substitute for my silent physical presence at the time of the recording process and at the same time it stands for my absence during its presentation*”.<sup>499</sup>

Esta relación entre lo interior y lo exterior (analizado en el estado de la cuestión –apartado referente a la arquitectura y su representación y co-realidad), entendidos como interioridad del autor e interioridad precultural en relación a un mundo exterior, así como interioridad física del cuerpo y exterioridad vivencial, frente a la interioridad de lo habitable y la exterioridad espacial del mundo (el habitáculo-interior/ el mundo-exterior); es representada por Baumgarten al limitar la opción de escucha del archivo-audio (literatura no-escrita) al interior del vehículo-dispositivo, instalando un sensor en las puertas de modo que cuando estas se abran el audio se detenga, y una vez cerradas, con ocupantes dentro, se reproduzca una escena sonora. La narración documental e intersubjetiva sólo ocurre en el interior del auto-móvil, la interioridad subjetiva en la que el espectador puede introducirse y

---

<sup>499</sup> “Caimán, Nariz Blanca,” or “Caimán, White Nose,” “A white ‘SAAB’, model 900, 1989, has been transformed into an audio piece, with the title, ‘Caimán, Nariz Blanca’, which refers to its morphological appearance. It functions as a place, a location, as a time capsule and as an exceptional 35-hour audio experience. It provides an intimate space for contemplation on time and distance, it confronts under the car’s acoustic dome with the native tongue, spoken by the Yānomāmi people. It is a piece about space and time, about the awareness of dying and extinct languages, a reflection on linguistic diversity and a cultural critique of agony and resignation. It is a statement by the Yānomāmi society for their poetics of ‘non-writing literature’. Carefully restored and only altered with a newly installed surround sound system, it provides a hermetically sealed audio space to receive ethnographic field recordings, which were recorded in various settlements for a period of eighteen months during the years 1978, 1979 and 1980 while I lived among the Yānomāmi people in the deep rain forests of the Upper Orinoco region and the Parima mountains between Venezuela and Brazil. The content of the work is not only embedded in the formal grammar and its physical appearance, it is rather present through the human dialogue and exchange which the piece provides. (LB)  
Baumgarten, Lothar. En *River Crossing*. Documento de prensa. Información de la Galería Thomas Zander. Publicado en su Web: [http://www.galeriezander.com/a/exhibition/river\\_crossing/slides](http://www.galeriezander.com/a/exhibition/river_crossing/slides)



presenciar, engullidos dentro del vehículo –*Caimán, Nariz Blanca* (bautizado así por los aborígenes de Venezuela, que veían en él una similitud morfológica con el reptil)–, una situación característica de la vida del artista frente a la diversidad objetiva de la naturaleza que exteriormente se presenta, en este caso una exterioridad compuesta por las representaciones fotográficas de la serie *River Crossing* [analizadas en el capítulo 8.2 Lothar Baumgarten. De la representación a la (co)presencia], a través de las cuales la otredad –el origen de lo natural no representable– y la representación son confrontadas con el espacio de subjetividad y narración cultural.

*Caimán* es un objeto subjetivado (como subjetividad interior y como representación del sujeto cultural y su identificación) que pertenece a otra época del autor<sup>500</sup>, una contemporaneidad que restaura la memoria del pasado y reproduce así, desplazada y objetualmente, la experiencia representacional y (con)figurativa de la etnografía, la ausencia y proyección de la imagen del Yo, y el drama de los ritos a los que sólo podemos acceder a través de la representación pero poseedores de un simbolismo intraducible, alejados culturalmente de nuestra configuración moderna (Historia), postmoderna (icónica) e hipermoderna (información) de signos y significados.

Aliento

Signos tienen  
forma,  
letras son  
formas del  
sonido,  
palabras  
se convierten en imágenes,  
y nombres  
demarcan el paisaje,  
preservan  
y poseen el terreno adquirido.

Una vez hechos lugar,  
moldean la historia.

Su aroma  
nos habla  
de lenguas ancestrales,  
de nuestras raíces,  
extranjeras,  
cubiertas  
por el progreso del tiempo

LB

---

<sup>500</sup> Restaurado interior y exteriormente para su primera exposición en *Proyecto Tierra*, en Alhóndiga Bilbao, 2010, donde comisarié y gestioné la producción de este trabajo, colaborando con Baumgarten así mismo en la edición de una representación lingüística en formato póster donde un poema original del autor –traducido por mi del alemán e inglés al castellano y posteriormente traducido desde ahí al euskera– se serializó en los pósters cruzando diagonalmente las versiones en euskera y castellano con los colores rojo, verde de las tipografías del texto sobre el fondo blanco del papel que representaban la –ikurriña– bandera vasca. Estos pósters, situados en un palét junto al vehículo *Caimán*, quedaron a disposición gratuita del público de la exposición, a modo de los elementos –manifestación– de F. González-Torres en contraposición a los *Hard Objects* de consumo. (N. del A.)

La situación temporal y la discontinuidad, tanto configurativa como física de la representación y de ésta con la realidad, que proyecta Baumgarten vehiculando en el presente la imagen –restaurada– del objeto personal de identificación y desplazamiento con el registro experiencial del archivo lingüístico y las formas representacionales de la imagen etnográfica y su traducción cultural, todos ellos signos de una autoridad, anterioridad y otredad, reasignados en el espacio presencial; une en un escenario configurativo e intersubjetivo lo personal, lo pulsional, lo simbólico, lo sensible, lo etnológico, lo antropológico y la negatividad estética (en cuanto a ausencia proyectada por el Sentido y por la suplantación e identificación del cuerpo), con las disciplinas de la imagen, el texto, la voz y el reconocimiento cultural y semiótico de los objetos, determinando en esta conjunción copresencial entre objeto y representación una inversión cualitativa en la que los sistemas de representación aparecen como objetos, imágenes cerradas suspendidas en un soporte, mientras el objeto común y cotidiano, correspondiente a la modernidad social con su utilidad y su consumo, se abre a la subjetividad interior. La transposición de lo subjetivo e intersubjetivo con lo presubjetivo y objetivo nos llega nuevamente desde la desarticulación disciplinar, tratándose no simplemente de evidenciar la discontinuidad configurativa en un medio, sino de invertir el orden de discontinuidades existenciales de cada entidad y organismo, neutralizándose los objetos de la representación y escindiendo de aquellos el Yo subjetivo para observarlos como forma y desarticularlos como signo, de observar a su vez en cada objeto común el rango cultural mediante el cual los identificamos, o cómo la institución de su discurso y su función reemplaza nuestra autoría. Hacer equivalentes –en situación construida que son– a los objetos representacionales y a los objetos representativos, y disponerlos desde su nivelación (interna y externa) al contacto con aquello otro que es exterior y eminentemente objetivo. Es decir, pasar de la discontinuidad configurativa (interna –de composición y representación– y externa –estratégica y ontológica) a la discontinuidad artística producida por lo exterior en cuanto no antrópico ni cultural.

De la discontinuidad técnica (configurativa) interdisciplinar y transdisciplinar que hemos observado en la obra de Sergio Prego, que conforma la discontinuidad signica, espacial y temporal y la discontinuidad proyectada por la identificación sujeto-objeto (Imaz / Baumgarten) con el reemplazo del autor-sujeto y del proyecto-dispositivo por la ontología crítica de un discurso (sea este emancipador, autónomo o soberano) y su función, así como la discontinuidad de la pintura y la imagen en tanto entidades postconceptuales y transcategoriales (Lasker); observamos otra relación del sujeto-espectador convertido en actor (in)directo en la performatividad que los modos culturales, como técnicas postdisciplinares contemporáneas, producen en otra escala que deriva los significados sociales y la identificación icónica (con los objetos de consumo, los modelos estéticos de la moda-cultura –el ideal de belleza fashion-antropomórfico– y con la información postproductiva) a un nivel económico que reemplaza lo político por el diseño y al sujeto-producto por su valor –desclasificada toda información–, en cuanto imagen parergonal de un ideal platónico, o lo que sería el paso de la postmodernidad identificativa del sujeto-icón (para el consumo del objeto por el sujeto y el consumo de los bienes o producciones del sujeto por el sistema) a la hipermodernidad



*"My work is about the drama of the pettiness of existence, whether one approaches it through philosophy or through a diet. In the end we always draw the short straw".*

Erwin Wurm

universificadora de la homogeneidad identidad-valor (para el consumo del producto simbólico del sujeto por el sistema, siendo el sujeto terciario en cuanto a lo principal de la información-valor, lo secundario del producto-bienes del sujeto y finalmente el individuo-productor).

Erwin Wurm, de quién podemos observar en la imagen superior una pintura sobre fotografía digital que recuerda a la discontinuidad postmedia: plástica, tecnológica y espacio-temporal proyectada por Sergio Prego en *Tetsuo Bound to Fail*; tuvo un papel protagonista durante la década de 1990 con sus "One-Minute Sculptures" (Esculturas de un minuto) . Siguiendo las instrucciones del autor (en parte escritas y en parte pictóricas), los visitantes a la exposición podían convertirse brevemente en esculturas, mediante la adopción de poses absurdas que con frecuencia involucraban objetos cotidianos –especialmente ropa–: como los jerséis de punto que habitualmente se repiten en sus

obras. “ Ropa como tema escultórico, la segunda piel, la cáscara protectora , el contorno , así como el re-llenado de un volumen son relevantes en el trabajo de Erwin Wurm, que incluye todas las disciplinas artísticas: La performance, el vídeo, la fotografía, el dibujo y la escultura clásica y arquitectónica, en combinación e interdependencia (...)

Worm asume el concepto escultórico bajo la premisa premoderna según la cual la escultura tiene que ver con la alteración de la masa y el volumen. En este sentido, describe la ganancia o pérdida de peso de los humanos como un acto escultórico. (...) La individualidad como una proyección desde el exterior”.<sup>501</sup>

El nivelado que propone Wurm en su cita incluida al inicio de este texto, en el que hace equidistantes en la contemporaneidad a la filosofía y a la dieta alimenticia (dos conductos o aproximaciones al drama de la mezquindad de la existencia”), sitúa las decisiones del ámbito privado –mediatizadas por la representación social– al mismo nivel y orden que la configuración ontológica de los discursos, sean estos estéticos, cognitivos o sociales.

La relación entre lo icónico y lo corporal a través de lo social y de la información-valor como sustituto del sujeto, conduce a un replanteamiento de las condiciones de imagen y del volumen-tono de su significación, de su moda y estilo, tratándose el volumen y la masa (unidades de medida) como referentes corporales que unidos a una alteración plástica (y política) identifican al sujeto – directamente por su condición figural–. La evidencia cultural de estas representaciones indica la ‘delgada’ línea que separa, en esta hipermodernidad, la identificación del individuo y el volumen que su imagen representa en el espacio social, habiéndose de tratar al cuerpo y al espacio intersubjetivo del sujeto más allá de esa misma evidencia de su imagen-reflejo: interior-exterior.

Dan Graham –cuyo interés radica en el espacio de identificación del individuo y en su percepción en el escenario reflexivo, considerando los sistemas conductivos de la imagen y el volumen de significación que ocupa en la arquitectura social, partiendo de la intersección de lo privado y lo público –corporal y paisajístico–, así como de lo cotidiano y lo sígnico–, plantea<sup>502</sup> desde la transcategorialidad construida en el espacio configurativo y la performatividad que inserida en este constructo manifiesta una construcción dialógica (de la construcción virtual y física, educativa de los nuevos espacios sociales –multidisciplinarios y transdisciplinarios: Pompidou en París, CCCB en Barcelona, Casa Encendida en Madrid, Alhóndiga Bilbao, etc.– donde intervienen la integración cultural, los sistemas de información e imagen, el archivo, el conocimiento y su función, la ciencia y la ecología,

---

<sup>501</sup> Presentación del autor Erwin Wurm en la página Web de la Galerie Thaddaeus Ropac, Pantin, Paris, France: <http://ropac.net/artist/erwin-wurm>

<sup>502</sup> Analizado en el estado de la cuestión Capítulo 2. Discontinuidad general y discontinuidad artística. 2.2.b. Arquitectura: de lo configurativo a la discontinuidad no-configurativa. De-normalidad. / y en el Capítulo 4. Antecedentes artísticos. 4.5. Malas Formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico al proyecto.



Dan Graham. Children's day care cd-rom, Cartoon, Computer screen library center, Pavilion, 1998.

el diseño, el ocio, la unidad familiar, el cuerpo y los hábitos de salud y consumo, imbricados en lo privado a través de la institución pública),<sup>503</sup> un sistema de postproducción sostenido por un discurso político-cultural cuya dialogicidad e interacción proyectada del individuo-sociedad, ejerce una legitimación de la representación tradicional y el reemplazo del sujeto por la autoridad disciplinar enfocada desde una transversalidad y actualización informativa conveniente al crecimiento progresivo y expansivo del sistema económico y post-ideológico de la postproducción, que estandariza y prescribe la posibilidad performativa y crítica de la disrupción del individuo, mediante su conflicto, asimetría y antagonismo, en la homogeneización discursiva e identitaria instruida por el poder

---

<sup>503</sup> Children's Day Care, CD-ROM, Cartoon and Computer Screen Library. This pavilion, which contains facilities for viewing CD ROMs and cartoons, and for "surfing" the internet, will function as an interactive space and library for children. In addition, young children will be entertained by the curved anamorphic "fun house" surface of the larger curved side of the pavilion, and the two-way mirrors and punched aluminum screens of the facing side, which create a labyrinth of "virtual reality." The punched aluminum gives children a "peep show" look of children on the reverse side, while the two-way mirror provides a filmic surface of reflectivity and transparency. As in all of Dan Graham's works, Children's Day Care, CD-Rom, Cartoon and Computer Screen Library pavilion will engage viewers with their own perceptual processes.

Página Web. Marian Goodman Gallery: [http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2000-04-05\\_dan-graham/](http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2000-04-05_dan-graham/)

histórico del actual capitalismo socio-cultural.

En los dos apartados siguientes observaremos una revisión de los paradigmas de la performatividad contemporánea, tomando en cuenta el paso de la transdisciplinariedad a un planteamiento postdisciplinar de los sistemas de exhibición y programación que consideran las nuevas prácticas performativas desde la producción de agencia y negociación como zonas de contacto, lo que implica una revisión del papel de la historia y la investigación, la actualización del archivo, la reapropiación del espacio, y la radicalización de la educación, que se entenderá así como un proceso disruptivo para la producción de conocimiento.

Este cambio, orientado por la transformación del espacio de representación tradicional y sus disciplinas –la (re)colección, el registro, el archivo, la instrucción técnica y conceptual desde un discurso hegemónico, etc.– a un ámbito de postrepresentación (tanto del objeto estético, artístico e investigador como del sujeto-información-producto) se produce alternativamente en el proceso de un proyecto no homogéneo sino discontinuo, en el que el propio proceso reemplaza a la normatividad de las representaciones clásicas pre-fijadas y delimitadas a un producto unívoco.

Graham, en su deriva hacia la proyección de la percepción intersubjetiva en estos escenarios reflexivos, planteaba en los años previos a la explosión rizomática e intermedial una escisión de la imagen autónoma como articuladora de significados postmedia. La pura pictorialidad que hemos visto en Jonathan Lasker, como posibilidad de un medio legitimado en sí mismo que cuestiona las mecánicas de abstracción y la identificación inherente del espectador con la figuración, concibiendo una entidad material-pictórica postconceptual, en su condición pura de ser una cosa en el espacio (en palabras del autor); se trasmuta en la imagen tecnológica de Graham en una escisión entre el signo y el significado que proyecta la producción autónoma de criticidad del arte hacia una ausencia no negativa, no una generación simbólica del espacio aplazado del Sentido, sino una nueva condición de la imagen como entidad neutral, ni positiva en cuanto a su función e indexación documental ni negativa en cuanto a despliegue de su significado oculto. Al contrario que en la imagen de la representación objetiva en la *Stright Photography*, la ausencia de discurso en la serie de fotografías –*Fact to Fiction*–, re-expuestas en 2006 reconsiderando la ausencia crítica, subjetiva o presubjetiva, y la propia ausencia de ontología artística como una cualidad ficcional (arbitraria, casual y contingente) que expone el hecho o el hecho –no a través de la escenificación de un acto o la definición de un paisaje o ámbito, que por sí representan una visión de la imagen y duplicidad de aquello que no tiene significado, esto es, construyendo un significante a partir de lo no-sentido– no cual referente sino situación fáctica en sí misma que obviando su duplicación de una realidad la fragmenta, la enmarca y la presenta en otro espacio cuya autonomía no es de signo ni significado sino de configuración característica de la imagen, postconceptual en sí misma e inmanente. El espacio de la imagen. Las discontinuidades configurativas propias del medio tecnológico y de la representación, y la discontinuidad existencial entre espacio real e imagen representada (ambos, espacio real e imagen, existen, pero la segunda es una réplica del primero, una discontinuidad que impide el movimiento natural de una al otro si no es a través de la interpretación ilusoria, ficcional, eminentemente



D. Graham. EMPLOYEES DINING AREA, Photography, 1986.  
Exhibition Fact To Fiction. Marian Goodman Gallery, NY. 2006.

imaginaria o simbólica, de la representación), son mostradas para hacer taxativo el espacio reflejo, la propia cualidad especular de la imagen pero sólo en cuanto a la condición neutral de la misma como espacio dual (imagen directa –entidad– autónoma del lugar, no documenta ni registra sino simplemente re-presenta otra espacialidad y representación mental), previa a su definición bajo título –zona comedor de empleados–. El espacio interior de la imagen y el ámbito privado del sujeto son presentados simultáneamente al escenario exterior público (restringido, así mismo y a la identificación del acto y sus protagonistas –estos ausentes al encontrarse en otra ocupación de su empleo– / Imagen objetivada sin sujetos) y al redoblamiento de lo Real –en el que la imagen se presenta así misma como espacio-soporte y proyecta su duplicación de realidad–. Esto –como ya es sabido– no viene aquí a reproducir la ontología de la imagen, sino la discontinuidad entre su interior y exterior en relación a la ausencia de significado y el nivel de superficie neutral de la misma cualidad reflexiva, no exclusivamente (ni elusivamente) representacional, en tanto así mismo es imagen física y espacio autónomo tanto para la indicación (de la identidad, del acto y de su reflejo y ausencia) como para la ficción (posibilidad desde el facto no inscrita en el significado legible de la imagen ni en su identidad literal).



Ahlam Shibli, *Untitled (Eastern LGBT, no.21)*, 2004—06, international locations, chromogenic colour print.  
*La casa fantasmal*. MACBA - Museu de Arte Contemporanea Serralves - Jeu de Paume. 2013.

La elipsión de la imagen contextual y la elusión de la identificación del sujeto en un marco de representación, que lo (a)signa como referente de la información que desplaza la construcción disciplinar, categorial, discursiva y autor-izada, es tratada por Ahlam Shibli desmarcando precisamente la autonomía del sujeto de su nombramiento, diferenciando la exterioridad de un retrato sígnico e identificador de la posibilidad reivindicativa de su propia imagen, constituyéndose como sujetos libres no (pre)definidos por la Representación y su indexatividad.

En la fotografía de Shibli (Palestina 1970) , una instantánea cotidiana tomada en zona de conflicto, el gesto de maquillaje sobre un hombre –por otro– y su ocultación, no niega la identidad de éste sino la reclama. El conflicto político y cultural es transferido al conflicto de la imagen y la representación. La negación de derechos fundamentales, como el reconocimiento de un pueblo y su cultura, implica una negación ulterior y sucinta del individuo, que en palabras del comisario Ulrich Loock: *“En una situación en la que a las personas se les niegan los derechos fundamentales que los empoderaría para constituirse así mismos como sujetos autónomos , parece que para que no se constituyan como víctimas de sus propias condiciones de vida adversas , deben ser privados del derecho de su propia fotografía”*<sup>504</sup>.

---

<sup>504</sup> Loock, Ulrich. Artículo online de Höller, Christian. *Walls, No Bridges: The Relation Between Revealing and Disguising in Ahlam Shibli's Photographic Practice*. Revista Afterall. N° 32. Primavera 2013, Web: <http://www.afterall.org/journal/issue.32/walls-no-bridges-the-relation-between-revealing-and-disguising-in-ahlam-shibli-s-photograp>



Los cuerpos de lesbianas, gays, bisexuales y transexuales en las sociedades orientales, que retrata Shibli, situados en la intimidad de sus actos, confronta la privacidad del sujeto y su identidad personal con el marco de legitimización referencial (las formas de su representación: indicadas / autónomas) y contextual (la identidad social versus identificación privada del Yo), cuyo conflicto geo-globalizador y religioso sumerge política y normativamente el conflicto interior de cada individuo:

“Aquí, el ‘derecho a su propia fotografía’ sería una forma de representación que ilustra las individuaciones en cuestión sin obstrucción visual o interferencia de los elementos contextuales -como si ellos mismos tuvieran el control total sobre el modo de formación de su imagen. Esta forma de representación les mostraría libres de los obstáculos de su retratística, y por lo tanto sin obstáculos a su autonomía: sin que exista 'una carencia o un muro frente al espectador, como señala Look con referencia a las fotografías de paisajes ‘Goter’<sup>505</sup>, que están generalmente tomadas de una distancia considerable. Esto afecta a un aspecto decisivo e integral del proceso de hacer visible lo invisible en la obra de Shibli: la (de)privación de la visibilidad, y con ella el desalojar la ilusión de conciencia directa y sin trabas del tema en cuestión (que es el objetivo del fotoperiodismo contemporáneo, sobre todo con referencia a los teatros de la guerra o de los llamados puntos de inflamación -zonas de conflicto-). A este respecto T. J. Demos ha llamado la atención sobre las ‘elisiones frecuentes, lagunas y fragmentaciones’ que interrumpen cualquier lectura de las fotografías como un simple método representacional. El método de Shibli, por reconocer 'primero y más importante [...] los huecos y fisuras a través de la imagen' y así ‘sus propias limitaciones de representación’, da expresión a otro importante componente restrictivo en el "paradigma de la revelación" (como también se podría llamar): a saber, la ‘*Rejection*’ (el rechazo la repulsa), donde las personas individuales se hacen visibles, del estado de "ser -un- sujeto" que es uno habiendo sido 'Incautado'. En cambio, el tipo de auto-trascendencia que emerge en estas imágenes pertenece a la forma en que las condiciones de vida, la manera de ser-un- sujeto y el modo de existir de las personas reflejadas trascienden el marco representacional existente.”<sup>506</sup>

Lo que nos interesa aquí de este planteamiento, que sobrepone la auto-trascendencia del sujeto a su identificación representacional y contextual, es el reclamo de una imagen no mediatizada, ni por la disciplina, documental o indexativa, ni por la impronta de una narrativa edificada sobre la figura del Yo y su territorialización<sup>507</sup>. La imagen más cotidiana (cuasi-turística), separada de las premisas del arte

---

<sup>505</sup> “Goter "es una palabra extranjera a la lengua Árabe, una palabra extraña al idioma Beduin con el que Ahlam Shibli se crió en Galilea, en el poblado de 'Arab al-Shibli. Se trata de un término que, sin embargo, suele utilizarse por los beduinos en el Negev al preguntar a alguien para ir a alguna parte. De acuerdo a la población local, es originario de la orden. "Ve allí !", que los beduinos, moviéndose de un lugar a otro, escucharon de los soldados durante el Mandato Británico (1917 -1948). El uso de la expresión "goter" es un ejemplo de la apropiación de la lengua de dominación extranjera, de que fueron objeto los beduinos; testifica la historia de ser controlados, dirigidos, desplazados.” Look, Ulrich. Goter. Publicado en la Web de Ahlatm Shibli. <http://www.ahlamshibli.com/texts/goter.htm>

<sup>506</sup> Höller, Christian. Afterall. Op. Cit.

<sup>507</sup> **TERRITORIALIDAD. DESTERRITORIALIZACION, RETERRITORIALIZACION:** La noción de territorio es entendida aquí en un sentido muy amplio, que desborda el uso que se hace en etología y en la etnología. El territorio puede ser relativo a un espacio vivido, tanto como aun sistema percibido en el seno del cual un sujeto se "siente en

(y del psicoanálisis) en cuanto ilustración misma de la cultura artística y de su discurso u ontología reflexiva, define el retrato del individuo a nivel personal por cuanto esta imagen se aleja de todo condicionante, de toda causalidad y visión de paralaje –de expresión ausente o perspectiva del sujeto–. La escisión del Yo subjetivo respecto a su imagen, requiere la nivelación y neutralización de los planos tanto exteriores como interiores del sujeto, la intimidad y el acto privado, pero común, dispuestos al mismo nivel y orden que la clasificación social y cultural, lo que viene a señalar que los instrumentos de subjetividad y alocación sean escindidos como marco referencial al tiempo en que la presubjetividad y la suprasubjetividad puedan ser ordenadas y continuamente actualizadas, pero manifestándose sólo ante aquello otro que, sin corresponder al exterior lingüístico ni a la performatividad interior de reivindicación de un sujeto ciego (velado por su imagen del Yo), desde una copresencia objetiva sitúe efectivamente el orden simbólico equidistante al pulsional, es decir, que sólo la evidencia literal de lo Sin-sentido puede, tras la experiencia de su corte y discontinuidad de la representación, equiparar los ángulos de la visión subjetiva e intencional con la existencia desiderativa de un Yo manifestado completamente (consciente e inconscientemente) , para lo que la imagen ha de mostrarse anticipadamente como tal –en su ambivalencia de imagen y de representación, entidad, agencia y señal–.

Este corte que proponemos en la representación –y en la disciplinarietà– a través de la discontinuidad artística, se basa en una nueva orientación de la investigación artística postrepresentacional (que veremos a continuación en la co-realidad y no-representación); no es, en relación a la lectura de las anteriores imágenes post-culturales de Shibli, una negación de la representación (característica de sistemas culturales prescriptores como el régimen Talibán en Afganistán o de otros sistemas orientales y occidentales con sus diferentes modos y medios de apoderamiento cultural y reterritorialización, de restricción de –y mediante– unas formas u otras de representación, tanto ideales como físicas), sino una actualización de la representación basada en su rescate de la referencialidad y contextualidad, reintegración del archivo a la performatividad fuera de los estándares de univocidad, una representación de la multiplicidad que entra en “zona de contacto” desde la ontología, la subjetividad, la pulsión presubjetiva y el inconsciente con lo óntico y el no-sentido, y que se basa en la contingencia, la discontinuidad y en lo procesual: consistiendo en un espacio de negociación que, en lugar de fijar el significado de las palabras y las cosas deriva en un espacio intermedial donde se produce el–**Agenciamiento**<sup>508</sup> :

---

casa». El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación cerrada sobre ella misma. El territorio puede desterritorializarse, es decir, abrirse, implicarse en líneas de huída, partirse en estratos y destruirse. La reterritorialización consistirá en una tentativa de recomposición de un territorio comprometido en un proceso desterritorializante.

El capitalismo es un buen ejemplo de sistema permanente de reterritorialización: las clases capitalistas intentan constantemente rescatar los procesos de desterritorialización en el orden de la producción y de las relaciones sociales. Intenta así adueñarse de todas las pulsiones procesales (o phylum maquínico) que trabajan la sociedad. Rolnik, Suely–Guattari, Félix. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Ed. Traficantes de sueños, Madrid 2006. P. 372.

<sup>508</sup> Agenciamiento se trata de un concepto creado a partir de una palabra que logra su mayor significación en el

“ El agenciamiento es una multiplicidad que comporta muchos géneros heterogéneos y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos y de reinos de diferentes naturalezas. Lo importante no son las filiaciones sino las alianzas y las aleaciones; ni tampoco las herencias o las descendencias sino los contagios, las epidemias, el viento.

---

francés, y no en su traducción literal al castellano. **Proviene del verbo latino ago, agis, agere, que significa hacer (ejemplos: agente, agenda).** Por tanto, está ligado a una pragmática.

**De hecho, más que de entes en un agenciamiento, Deleuze hablará de agentes.**

**Puede definirse como la relación de co-funcionamiento entre elementos heterogéneos, que comparten un territorio ( “ ..todo agenciamiento es en primer lugar territorial”) y tienen un devenir.**

- El devenir es no paralelo, ni signado por la identificación.
- Estos elementos que comparten una territorialidad inicial, dado el devenir, procederán por desterritorialización hacia otros agenciamientos o estratos.
- Los elementos tienen relaciones entre sí, según líneas de encuentro de cada ente.

**El agenciamiento es como el contrapunto del concepto de**

➤ **estructura en psicoanálisis, en antropología o lingüística estructural.** Pues la estructura relaciona elementos homogéneos solidarios entre sí.

➤ También funciona como **el contrapunto al concepto de identidad**, dado que pensar relaciones sociales como agenciamientos, es pensar el devenir.

**Deleuze describe en Dialogos al Agenciamiento (Ag.), como** la “unidad real mínima” de análisis. Y profundiza con crítica, que la unidad de análisis no es la palabra, ni el significante, ni la idea...ni siquiera el concepto: obviamente se refiere a Freud, Lacan ..y.. Platón.

**Expresa que un agenciamiento hace funcionar a elementos heterogéneos entre sí .** Ahora bien, cada elemento, o cada ente, más que una entidad fija, es una multiplicidad, real o potencial.

Por tanto, un Ag. relacionará términos que en sí, son cada uno multiplicidades. Y a su vez, **cada cual tendrá su devenir, que ocurre por la circulación de afectos en el Ag. El devenir, es una de las posibilidades más fructíferas del agenciamiento.** (y de ahí la noción de situación y de contacto N. del A.) Y de la multiplicidad de que se parte al momento del encuentro entre términos heterogéneos, habrá un efecto de multiplicación. En el cual intervienen las líneas de desterritorialización del Ag. Si bien el Ag. parte de ser territorial, **la riqueza del mismo estriba en la desterritorialización en que deviene.**

**Deleuze describe dos vertientes del agenciamiento:**

**1- la colectiva de enunciación (producción de enunciados)**

**2- y la máquina de deseo (producción de deseo).**

- Cada ente del agenciamiento, digamos, una persona, es un agente de enunciación de lo colectivo, por lo cual es atravesado. De allí que cuando estudiamos una grupalidad o una configuración vincular desde el concepto de agenciamiento, no importa quien habla, en tanto sujeto de la conciencia, pero tampoco del inconsciente.(“El sujeto de enunciación no existe”, Diálogos).
- En cuanto a la producción deseante en el agenciamiento (el concepto de deseo como producción, que maneja Deleuze), Deleuze-Guattari han aludido durante buen tiempo de sus escritos, a la noción de “máquina”, que incluso Guattari la ha opuesto al concepto de estructura.

**La máquina deseante ocurriría en la línea de encuentro entre elementos de un agenciamiento.**

- De allí que el deseo no tenga sujeto ( “no es personalógico”)
- ni tiende hacia un objeto ( “ ..no es objetal”).
- Sino que se produzca como un incorporal entre dos cuerpos, o entes, o agentes.
- El deseo como una producción que ocurre entre, y no en alguien.
- La máquina deseante se ubicaría en el entre, la línea de encuentro de al menos dos términos de una relación social.

En Deleuze, Gilles – Parnet, Claire. *Diálogos*. Ed. PRE-TEXTOS, Valencia, 1980 / 1997. s/p. Publicado en Web: [http://www.google.es/url?q=http://filosofiasocial.files.wordpress.com/2012/08/deleuzedialogos.doc&sa=U&ei=RHQ0U9vDK--20QXc4IGwBA&ved=0CCMQFjAA&sig2=j5r6Jk2pBB1Fs-0iMDpRBg&usq=AFQjCNGcm04\\_LvDQAhhu-4Uy-q-21jRSeA](http://www.google.es/url?q=http://filosofiasocial.files.wordpress.com/2012/08/deleuzedialogos.doc&sa=U&ei=RHQ0U9vDK--20QXc4IGwBA&ved=0CCMQFjAA&sig2=j5r6Jk2pBB1Fs-0iMDpRBg&usq=AFQjCNGcm04_LvDQAhhu-4Uy-q-21jRSeA)

Un animal se define menos por el género y la especie, por sus órganos y sus funciones que por los agenciamientos de que forma parte. Por ejemplo un agenciamiento del tipo hombre-animal-objeto manufacturado; HOMBRE-CABALLO-ESTRIBO. Lo primero que hay en un agenciamiento es algo así como dos caras o dos cabezas. Estados de cosas, estados de cuerpos; pero también enunciados, regímenes de enunciados. Los enunciados no son ideología. Son piezas de agenciamiento, en un agenciamiento no hay ni infraestructura ni superestructura. Los enunciados son como dos formalizaciones no paralelas, de tal forma que nunca se hace lo que se dice, y nunca se dice lo que se hace, sin que por ello se mienta; no se engaña a nadie ni tampoco se engaña a si mismo. Lo único que uno hace es agenciar signos y cuerpos como piezas heterogéneas de una misma máquina. En la producción de enunciados no hay sujetos, siempre hay agentes colectivos. Son como las variables de la función que no cesan de entrecruzar sus valores o sus segmentos.”<sup>509</sup>

El nivel de (co)-agenciamiento que proponemos en esta investigación no parte del territorio compartido del sujeto y lo social sino de su desterritorialización (del Yo y del sujeto colectivo de enunciación) y contacto hacia otros estratos de agencia donde interviene lo Sin-sentido. La producción de agencia en el proyecto artístico contemporáneo parte de la multiplicidad del arte y su heterogeneidad como sistema que trasciende su maquinaria representacional para advertir mediante una nueva investigación artística postrepresentacional y postdisciplinar una posibilidad del deseo (no personalológica, no tendente a un objeto, una idea o una palabra) productor de co-realidad, esto es, a partir de la producción de realidad del arte, mediante su performatividad en la realidad, transferir su agencia al movimiento de esa realidad performativa junto a lo Real en sí, contrastando tanto la producción efectiva de esa realidad del arte como la posibilidad de escindir los sistemas de reterritorialización, entre ellos el verdadero agenciamiento tecnológico del capitalismo hipermoderno y su reposición de la representación virtual y el incautamiento del sujeto y su performatividad real. Actualizando lo que decía Deleuze al respecto: “*un agenciamiento nunca es tecnológico, sino que es precisamente lo contrario. Las herramientas presuponen siempre una máquina, y la máquina, antes de ser técnica, siempre es una máquina social*”. En otra visión de su ejemplo, el nivel de agencia –generado entre el jinete y el caballo mediante el estribo “ *el hombre y el animal entran en una nueva relación que hace que uno cambie tanto como el otro (...) una nueva simbiosis hombre-animal* ”–, se reproduce hoy en día en la relación simbio-mática (biomecánica, biotecnológica , biología sintética) y simbio-dática del hombre con el hardware-software y el tejido rizomático de la Red y datos, generándose una relación social a partir del flujo de estos dos entes, pues comparten sujeto y datos (Ser y Representación hipermoderna) un territorio (la nube) que además de global se está constituyendo hegemónicamente, modificándose lo uno al otro, representación-universo y percepción-sujeto.

---

<sup>509</sup> Ibid., pp. 79-80.

El territorio de agenciamiento entre el sujeto, los objetos de su representación y los objetos personales (que conforman y configuran su máquina deseante), con los objetos universales (materiales y lingüísticos) y las esencias y entidades (Sentido y Sin-sentido); se produce por lo tanto frente a la representación, con el corte en la misma que dispone al deseo a su flujo natural:

“ **CORTE:** Las máquinas deseantes son caracterizadas con sistemas de cortes de flujo. (En el *Anti-Edipo* de Deleuze/Guattari el término de corte es inseparable del de flujo).

**FLUJOS:** Los flujos materiales y semióticos 'preceden' a los sujetos y a los objetos; el deseo, como economía de flujo, no es entonces primero, subjetivo ni representativo.”<sup>510</sup>

Es así que éste deseo, en tanto ni subjetivo ni representativo, ni primero o anterior (a lo exterior Sin-sentido) se ha de producir y realizar –desde el confronto de la presubjetividad pulsional, fuerza del individuo (y su máquina deseante)– con la discontinuidad artística que lo Sin-sentido produce realmente con su corte en el Sentido.

Finalizando este apartado de agenciamiento postdisciplinar –del rescate de la representación a través del corte paradójico de la postrepresentación– con la parte final de la cita que abría este capítulo 9. DE LA DISCONTINUIDAD CONFIGURATIVA A LA COPRODUCCIÓN DE REALIDAD EN LOS FORMATOS DE REPRESENTACIÓN DEL PROYECTO ARTÍSTICO. Extensión / Co-Presentación / Agenciamiento / Co-Realidad / No-Representación (cuyos dos últimos apartados analizamos a continuación):

“ (...) Con todo, como diría Simone Weil (en una clase sobre la alegoría platónica), la caverna es el mundo y las cadenas son la imaginación. La vía que urge implementar pasa por la conciencia de que los sabios deberán volver a la caverna para realizar ahí todo un trabajo (en devenir permanente –‘co-agenciamiento’–). Actuar para alcanzar el estadio en el que el poder pasaría a estar en las manos de los que lo rechazan. En suma, la representación, en las manos de aquellos que la rechazan. Ese es el rescate de la representación, su segunda vida.”<sup>511</sup>



Fotografía en 3D tomada en el descenso de P. Huyghe a la cueva de cristal hallada en Naica (Chihuahua, México, año 2000). Huyghe invitó a un equipo de espeleólogos, un granjero, un chamán, un cristalógrafo y un matemático a ser testigos del descubrimiento de esta cueva históricamente imaginada en la ficción (–Viaje al centro de la Tierra– Julio Verne, –Superman–, etc.) sedimentada en la narrativa y en las diferentes imágenes mentales de ella, siendo los distintos tipos de testigos, quienes la interpretarán según sus respectivos códigos, representando las capas y niveles reales (estratos milenarios de la cueva –y la cualidad reflectante de las formaciones de cristal–) y simbólicos (el significado de cada agente según el reflejo de imágenes y sombras de la cueva platónica).

---

<sup>510</sup> Ibid.

<sup>511</sup> Carlos Vidal. *Crítica de la representaciones. Para una redefinición del concepto de representación.* / En tiempo Real. El arte mientras tiene lugar. Fundación Luis Seoane. 2001. Pág. 78. El entrecomillado –‘co-agenciamiento’– me corresponde (N. del A.)



Pierre Huyghe. *Chantier Barbès-Rochechouart*. 1994. (Billboard, Paris.)

### 9.3. REPRESENTACIÓN Y CO-REALIDAD

#### 9.3.A –LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa de realidad.

Trabajo abierto (*Open Work*) y presente abierto (*Open Present*) con el Sin-sentido.

*I don't think there's a rule. There is the capacity, well, the break-making capacity.*

*The way that we relate to ourselves is always conditioned by a break, there is a question of redoubling.*

*Culture is always a question of redoubling: it redoubles the 'normal' life. It reflects it into something else, but redoubling is always already there.*

Mladen Dolar

El paso o movimiento de corte en el redoblamiento de la realidad que se produce por la proyección subjetiva del yo en la aprehensión y percepción de esta realidad (o lo que es la construcción de una imagen de la realidad en el mismo momento en que esta realidad se produce y es –percibida– por

nosotros), lo podemos observar en esta obra de Huyghe con la imagen, –aquí ya duplicada, fotografía de la situación de una fotografía instalada sobre su referente real– de una *Chantier* (obra / o sitio) que Huyghe traduce como ‘*Permanent construction site*’, en cuanto construcción permanente de un escenario subjetivo sobre la realidad (y co-realidad en la situación conectada del tiempo de trabajo simbólico y performativo –del arte– con el tiempo de producción proletario).

Aquí (–en esta imagen) se detiene el momento que Huyghe suspende fijando ante el tránsito de lo Real el flash instantáneo que como espectadores generamos mentalmente, componiendo una imagen sobre la realidad que se nos brinda en el presente, suspendiéndola para su interpretación inmediata (pero posterior a la reacción presubjetiva e inconsciente). Huyghe proyecta este territorio de enunciación colectiva sobre lo Real para desclasificar en primer lugar los diferentes órdenes de agenciamiento, llevando todos ellos no hacia el reflejo de nuestra instantaneidad (o diferancia) con ese real exterior, sino a la producción directa de toda agencia (descomponiendo los niveles de la discontinuidad configurativa de su formulación y representación) y a la performatividad desde la misma agencia con la que construir realidad propia que transforma a la realidad dada, siendo a su vez realidad performativa (transformadora de la realidad misma), pero realidad generada e in-situ, co-presencial a la realidad inmanente. Huyghe disemina la representación en la realidad sin difuminarla, como hemos analizado en el Estado de la cuestión (Capítulo 4. Antecedentes artísticos. Apartado. 4.5. Malas formas. Nueva estética de la negatividad. Del movimiento del objeto artístico preformativo al escenario del proyecto postperformativo), así como en diferentes capítulos [Parte II. Capítulo 7. Discontinuidad configurativa 1 – 2) en que su obra es transversal a esta investigación y cuyo análisis concluirá en la Parte III. Cap. 10. EL PROYECTO ARTÍSTICO ABIERTO.

Ya en su primera etapa artística reconocida internacionalmente, la producción de performatividad e instrucción de la misma en la realidad viene vinculada a una coparticipación de agentes (deriva del agenciamiento), como en su obra *Chantier Permanent* (1993), en la que su colaboración con el arquitecto Françoise Roché sobre una arquitectura estructural no concluida (que anticipaba –ya entonces– la especulación inmobiliaria y su generación de crisis global en la identificación de sobreproducción especulativa y des-locación del agenciamiento individuo-realidad), desplegaba el redoblamiento representacional de la realidad en un ‘*Open Present*’, presente abierto temporal y performativamente de los efectos de pliegue, diferancia, o de paralaje:

“ *PH: Chantier permanent* focuses upon the negotiation between the necessary and the contingent in architecture. It looked closely at a type of vernacular architecture that was left purposefully open to a future potential. Actually, it is about the present. It concerns the establishment of what we can call an “open present.” (...)

GB: Let’s return to your notions of an event and of representation, and how they work in this project. Representation was the key critical term for art practices in the 1980s. One often spoke then about the “critique of representation.” Your understanding of representation, however, is quite different from the artists of that moment. As is your desire to double events with new representations, to submit historical representations to further repetitions, to disseminate in a certain way an event, a representation, an image.

(...) One tactic that characterizes your work is to use representational conventions as a mode for doing things in reality, as opposed to documenting reality within representation. You are interested in reversing a former understanding of documentary. You don't "capture" the real in an image; you are interested in using representation to effect the real.

PH: That is one possibility. (...)

I am interested in an object that is in fact a dynamic chain that passes through different formats.

I am interested in a movement that goes through and between some of the fields that you mentioned. (...)

It is the fold of a situation. It's a way to translate an experience without representing it.

The experience will be equivalent and still it will be different."<sup>512</sup>

La profundidad de una situación eventual en la que se escenifica tanto el proceso de su transformación representacional e intersubjetiva (a lo postrepresentacional y performativo), como la diseminación de las zonas y tiempos de agenciamiento entre los individuos y elementos que componen y crean una escena con el público y los hechos, que determinan una arquitectura (estructura) que construye una realidad diferente, implica esa efectuación de realidad utilizando la representación en un desplazamiento del objeto estético de modo postdisciplinar (*through different formats*) que lo establece en un espacio y tiempo intervalar (*in between*) en el que dicho objeto, una vez escindido de su representatividad inherente como redoblamiento de lo Real, emerge al tiempo como equivalente, en cuanto agencia y realidad producida, a la realidad, pero manteniendo su diferencia (no simulándola), en cuanto a liberación y corte consustancial al Sentido, con esa realidad y Sin-sentido a cuya co-presencia se dirige.

La posibilidad de un *Open Present* (que desarrollaremos en el siguiente capítulo de la no-representación), en el que el tiempo y la producción de situaciones de experiencia viva replanteasen la noción de planificación estética por la de un escenario de realidad performativa, no conclusiva ni radicada en un espacio y temporalidad predefinidos u objetivos definitorios, dio lugar a una plataforma de agenciamiento originada en el proyecto intertextual *Chantier Permanent* del cual surgió la ATL, *Association des Temps Libérés* (Association of Freed Time – Asociación de tiempos liberados, 1995) propuesta por Pierre Huyghe para la exposición '*Moral Maze*' (dilema o laberinto moral), comisariada por Liam Gillick y Philippe Parreno en Le Consortium (Dijon), en cuya inauguración tuvo lugar la primera reunión ('asamblea') general de sus integrantes, entre quienes figuraban: Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija y Xavier Veilhan.

En la imagen siguiente en la que se observa el ventanal de un escenario artístico en modo de clausura temporal, espacio efímero sin uso –suspendido– (con cese de su actividad) o lugar en renta sobre cuya puerta de vidrio, opacada provisionalmente con brochazos de pintura blanca –forma

---

<sup>512</sup> Huyghe, Pierre, *An Interview with Pierre Huyghe*. Entrevista de George Baker. *OCTOBER 110*, Fall 2004, October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. pp. 80–106.





Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Lothar Hempel, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Paul Ramirez-Jonas, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija and Xavier Veilhan. *Moral Maze*. An exhibition at Le Consortium, Dijon, France. 1995 (detalle, *Philippe idiote*. Liam Gillick – Philippe Parreno)

característica de definir un local en reformas o abandonado –proformal– (antes de los actuales paneles o lonas publicitarias, que firman cada reconfiguración de un local comercial o de servicios)–, en la que Gillick escribió, a modo de antiguo grafiti borrando pintura sobre el cristal con un dedo: “*Philippe idiota*”; se reproduce un insulto irónico, infantil, el reconocimiento de un juego entre conocidos, amigos o colegas, con su propia ley y faltas, una intrasociedad que construye su lenguaje articulando performativamente cada instante de sus experiencias, particularizadas, individualizadas. No es un emblema ni un slogan, no es revolucionario (en el idioma político –como podría aparentar *GORA*<sup>513</sup>, la pintada mural sobre el ventanal de vidrio de Jon Mikel Euba en el Museo de Bellas Artes



513

*Gora*, Jon Mikel Euba, Pintura mural sobre vidrio, exposición *Gaur, Hemen, Orain* (*Hoy, aquí, ahora*). Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002. Fotografía, tríptico, Colección Museo Artium. Vitoria-Gasteiz.

de Bilbao, donde pone de manifiesto su interés en analizar y reflexionar sobre el uso de las imágenes y las palabras fuera de su contexto habitual–), no produce representación, código ni información postproductiva, sino gramática intersubjetiva y popular (con el lenguaje cultural y sus modos de propaganda callejera –antes de WhatsApp y de las redes sociales–) hecha pública desde lo anónimo (con nombre propio, sujeto in-específico, próximo y común así como ajeno-desconocido), un anuncio privado en el espacio social y un insulto débil (frágil) que pone en relación al co-autor (Parreno) con el no-sentido, tanto de su misma identificación como del acto performativo que en *Moral Maze* iba a tener lugar, donde el gesto vandálico (sólo rebeldía interior, inadecuada) y la ficción (remota, antigua, intemporal) se superponen, realidad de grupo que proyecta una agencia –subsocietal, subconceptual–, (sin categorías) sobre la fachada pública de la representación como organismo, norma y alineamiento (y sobre su superficie velada como en la fachada de la galería Moisés Pérez de Albéniz en la exposición *Capitalismo Anal Capitalism* de Txomin Badiola –aquí se neutraliza el lugar escénico, pero para retornarlo a la ficcionalidad disruptiva), una forma cuasi-prelingüística en las estructuras de asignación-negación y una pintada (auto)crítica a la soberanía del discurso estético y así mismo performativo.

Gillick, –quién desde mediados y finales de los años noventa viene desarrollando una idea de *escenario*<sup>514</sup> basado en la previsión anticipatoria, a través de los medios masivos de comunicación y narrativa (discurso), de la expectativa del público hacia el consumo y de su reacción a su restricción ideológica de opción de cambio o transformación de las estructuras que fijan la Historia–; anticipaba precisamente el nuevo orden de consumo simbólico hipermedia, retomando la noción instituida de previsión de posibilidad ‘*What if?*’ (que ocurre si..?) característica del triunfante capitalismo simbólico-hipermoderno y su fábrica de ficciones culturales negativas (el pasado no se corrige pues implica una alteración catastrófica de la línea temporal del presente, como se ha visto en diversos films, comics, novela de ciencia ficción, etc. O recordando lo que Guy Debord escribiera acerca del reino del presente perpetuo y el poder del espectáculo para aniquilar el conocimiento histórico y, en especial, el

---

<sup>514</sup> “ ¿Qué es el escenario? Una secuencia constantemente mutable de posibilidades. Añade un bocado de diferencia y los resultados se salen de control, cambia la localización para la acción y todo es diferente. Hay una brecha fundamental entre las sociedades que basan su desarrollo en los escenarios y las que basan su desarrollo en la planificación. Se podría argumentar que la gran división de la Guerra Fría en la estructuración socio- económica se basaba en los diferentes tipos de resultados que se obtienen si se aplica una u otra técnica para trabajar en cómo las cosas podrían terminar en el futuro. Y se afirma que el pensamiento de escenario ganó. Nuestra visión del futuro está dominado por el escenario de ‘ What If? ’ En lugar del plan ‘ ¿Cuándo necesitamos más tractores ? ’ “. En Gillick, Liam. *Should the Future help the Past?*. Publicado en 1998 por ARC Musée d’art Moderne de la Ville de Paris. Página Web del autor: <http://www.liamgillick.info/home/texts/prevision>

Pierre Huyghe puntualiza en este sentido en cuanto a l noción dle término: I use the term “scenario” interchangeably with the word “screenplay,” and with the word “score.” So the production of a scenario is the production of the set of possibilities and rules that will give rise to something.”

Huyghe, Pierre. Entrevista de George Baker. Op. Cit – Ver Estado de la cuestión: (Parte II. Estado de la cuestión. Capítulo 4. Antecedentes artísticos. Apartado. 4.5. Malas formas. Nueva estética de la negatividad. Del movimiento del objeto artístico preformativo al escenario del proyecto postperformativo), p. 341.

Es decir, la posibilidad de un presente abierto a partir de una construcción sin duración temporal predefinida y de otras prácticas de agencia no prefijadas por los enunciados colectivos, ni por la intención performativa.

pasado reciente .<sup>515</sup>)– que germinan en la construcción anticipada de una sociedad mediatizada, manipulando previamente sus opciones singulares de relectura del pasado historizado y su modificación para instaurar un nuevo orden del presente y posibilidad de futuro alternativo al prefijado–.

Gillick replantea y reenfoca a partir de ese ‘*What if?*’ o –*Maybe*– (Chus Martínez) otra posibilidad de agenciamiento en el que la performatividad no ha de ser sólo crítica, sino inserir en el constructo unívoco de la Historia una deriva del discurso y su función que permita a la voz performativa transformar la realidad y sus códigos de establecimiento tanto culturales, filosóficos y estéticos como científicos, tecnológicos mediáticos, económicos, sociales y políticos.

La ATL –*Association des Temps Libérés*–<sup>516</sup>, constituida como decíamos en esta exposición colectiva *de Dilema Moral*, donde se propuso reunir a una docena de artistas durante seis días de debate dentro de *Le Consortium* (la exposición vino después a reportar la experiencia pasada - las ideas de fusión-mezcla, reunión informal o casual, articulación de momentos ... que dejaron diferentes huellas: una sala de espera concebida por Dominique Gonzalez-Foerster, una lavadora decorada por Maurizio Cattelan o la propia creación de la *Asociación de tiempos liberados* de Pierre Huyghe); propone el tiempo liberado como posibilidad dentro de las mismas condiciones del escenario de ocupación y entretenimiento, ambas instituidas hacia la postproducción (en un tiempo enclaustrado y recíproco donde desde el tiempo libre se produce simbólicamente hacia el tiempo de ocupación y en este se construye y articula el consumo de aquél):

“ ‘una estructura combinando a todos aquellos que participaron en la exposición, con la idea de instituir una serie de actividades. Como si la exposición marcara no el fin de un proceso, sino un punto de partida para algo más... Mientras que el tiempo libre es el tiempo que está subyugado al tiempo de trabajo,

---

<sup>515</sup> Debord, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*, Editions Gérard Leblivici, París, 1988, p.29.

<sup>516</sup> “ ...un nombre genérico e inconsistente sobre la (situacionista) liberación del tiempo de trabajo (de producción) y la consiguiente revisión de la noción de tiempo libre. Una serie de actividades y eventos múltiples se enmarcaban en esta iniciativa. Nada espectaculares, a veces apenas documentadas: la reapertura de un cine de provincias, el proyecto de reconstrucción de una casa a abandonada junto a sus amigos, etc. Poco importa si estas acciones son o no son arte. Pero esta iniciativa es el detonante de una promiscuidad de colaboraciones que vienen estableciendo desde entonces.(...) Pierre Huyghe y Philippe Parreno, junto a Liam Gillick, están inmersos en interminables procesos de reescritura de guiones que terminan en proposiciones intermedias dispuestas a tener efectos múltiples. Trabajando al mismo tiempo dentro y fuera de las estructuras del arte, estos artistas saltan constantemente del documental más riguroso a las historias de ficción, del reportaje a la animación digital, y del periodismo a narraciones llenas de fantasía. Todo ésto remezclando cosas provenientes de la literatura popular, de las películas de tv, los periódicos, las conversaciones y del imaginario cinematográfico. Cualquier idea de post-cine negocia con el potencial del tiempo. Como dice Gillick: "...existe una necesidad de entender el relativo valor de un trabajo que trata con el tiempo tanto como con el espacio. No ya artistas usando el tiempo basado en el media solamente - tales que vídeo o film - sino más bien la aplicación de media basado en el tiempo: guiones, proposiciones, posiciones intermedias, negociación y el reconocimiento de que es necesario ocupar un bloque de tiempo a lo largo de la definición de un espacio, una disposición o un efecto social."

Aguirre, Peio. *Los nuevos narradores de historias. (Pierre Huyghe & Philippe Parreno)*. Artszin, 2002 s/p: [http://www.artszin.net/vol1/huyghe\\_parreno.html](http://www.artszin.net/vol1/huyghe_parreno.html) (cita a Gillick, Liam: "The Corruption of Time", Flash Art, Mayo Junio 1996.)

(liberated time) "tiempo liberado" apuntaría a extender varias prácticas para duraciones no restringidas (de libre disposición) y más específicos tipos de recepción'.

Huyghe hace aquí una distinción importante entre el tiempo de ocio o de "tiempo libre" y tiempo liberado. (...) " La 'liberación' del tiempo de duraciones restringidas (específicamente aquellas restricciones que se alimentan tanto de la planificación arquitectónica occidental como en la determinación de "tiempo de ocio") indica la infraestructura del "libre mercado" que Huyghe observa como un anatema del Open Present (presente abierto). Al igual que para el sociólogo Edgar Morin, el paradigma del tiempo liberado para Toni Negri se relaciona directamente con la ontología. Está diseñado para abordar el problema, para el sujeto, de reclamar tiempo de vida. A primera vista, parecería que Huyghe y Negri comparten ciertas agendas [o agencias] críticas. Sin embargo, a diferencia del modelo de liberación de Negri, el tiempo liberado de Huyghe no es un modelo o anteproyecto para la revolución. *Time for Revolution* (Tiempo para la Revolución, de T. Negri) insiste en una contracción-oposición. Negri expone el papel crítico fundamental del "trabajo negativo" y la necesidad de modelos de producción alternativos que deshabiliten la subsunción. Para Negri, el sujeto siempre está vinculado a la constitución del proletariado, y es esta la contigüidad que ha permitido a Negri enmarcar su proyecto como una acción de clases. Huyghe, en contraste, registró su propuesta de tiempo liberado dentro de las sanciones legales que ya existen: el nombramiento oficial de la asociación fue crucial. Un enfoque revolucionario parece entonces estar fuera de alineamiento con las metas a largo plazo de Huyghe. " La posición crítica hoy", ha reflejado Huyghe, "sería considerarse a uno mismo como participante en esta cultura del ocio y trabajar sobre esa base, interpretándose uno mismo disponible, destruyendo la linealidad del tiempo, ofreciendo servicios –con plena conciencia de que todo juega en manos de las "nuevas políticas de flexibilidad." A pesar de que la complicidad de Huyghe puede tener su origen en un cinismo respecto a la posibilidad abolir las "nuevas políticas de flexibilidad," lo más significativo en este caso es que la propuesta de tiempo liberado de Huyghe claramente emerge del conjunto de ideas generado en *Chantier permanent*." <sup>517</sup>

Esta consideración estratégica de Huyghe de intervenir desde dentro de los sistemas de "políticas de flexibilidad" para liberar el tiempo prescrito del individuo –y su percepción y aprehensión de la realidad construida–, es el trabajo en el interior de la representación que citábamos en el apartado anterior, pues siendo inviable (como afirma Chus Martínez: " *With the increasing velocity in the age of technology, knowledge is conceived under the aegis of a dominion. Concepts have become a material, and the concern regarding "having a concept" to work from has too often turned into a question of possessing a thing. This new materialism of the immaterial cannot, though, be contested by dissidence, since the very concept of dissidence is part of the same system.*") <sup>518</sup> y no deseado escindirse de la representación sino escindir el yo subjetivo de la construcción articulada de escenarios de realidad para advertir una gestión cultural instructora y codificadora

---

<sup>517</sup> Barikin, Amelia. *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*. MIT Pres. Massachussets Institute of Thechnologies. Cambridge. USA 2012. pp. 46-47

<sup>518</sup> Martínez, Chus. *How a Tadpole Becomes a Frog*. Op. Cit. P. 51

<–que se proyecta sobre el Yo al tiempo en que éste proyecta la imagen adherida al sí desde lo Real configurado–, los recursos se han de observar en el interior mismo de la caverna, siendo ésta completa en cuanto construye la imagen del yo, universalizada (más allá de la globalización en cuanto lectura histórica, antropológica y proyeccionista del Yo), y siendo ésta a la que nos dirigimos para rescatarla como tiempo liberado, representación liberada o postrepresentación de la reflexión (un open present liberado del objeto nominal del hombre, en un elogio de la pereza que convoca a una ociosidad libre del objeto-readymade y su producción, así como liberada del objeto inmaterial de la postproducción-información), tras confrontarla desde su interioridad (la propia del sujeto hipermedia) con la exterioridad del mundo que fuera de la caverna representacional aguarda y fluye con el no-sentido, como único contraste real e indecible al Sentido configurado por los escenarios simbólicos –subjetivos, transubjetivos e intersubjetivos–. La posibilidad de operar fuera de la linealidad prescrita del tiempo (configurativo) y abrir el presente a la discontinuidad natural.

Abrir el presente supone rescatarlo de su imagen (configurada por la Historia y por la proyección argumental del enunciado sociocultural). Según Derrida, “ *las expresiones performativas remiten siempre a una convención, a un patrón de comportamiento autorizado que permite que las palabras y las acciones tengan el poder de transformar la realidad* ” <sup>519</sup>. Esta construcción de realidad, a partir del agenciamiento producido desde el enunciado colectivo y su expresión performativa, vendrá siempre ligada al Sentido (incluyendo el corte inherente del no-sentido intrínseco al Sentido mismo).

John L. Austin, definía que “*el enunciado performativo no se limita a describir un hecho*” (como hace el enunciado constativo, identificable en la representación reproductiva-figurativa) sino que “*por el mismo hecho de ser expresado realiza el hecho*” <sup>520</sup> (performatividad identificable en la representación expresiva-realizativa), si bien el mismo Austin concluía que todo acto es performativo y de acuerdo a Derrida toda performatividad corresponde a un patrón cultural, entonces toda representación, en cuanto a proceso de proyección y realización del Yo, todo Sentido, es una aplicación cultural (incluyendo amplias zonas y actos del inconsciente) y concluye en el instante de diferimiento del presente, de la producción de agencia desde el Sentido con lo no-sentido a partir de esos enunciados colectivos que avalan la construcción de realidad y que desde ahí configuran –y establecen la discontinuidad configurativa (posicional y compositiva desde el mismo sujeto en el acto, y estratégica)–.

---

<sup>519</sup> Derrida, Jacques, , *Firma, acontecimiento, contexto*. en *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid. 1989. s/p.

<sup>520</sup> Austin traza una tipología de los enunciados performativos:

- Enunciados locutivos se refiere a las frase dicha en sí misma
- Enunciados ilocutivos es la intención de la frase
- Enunciados perlocutivos es la conducta que causa la frase

Sin embargo, luego Austin demuestra que cualquier enunciado locucionario puede reducirse a la clase de los enunciados ilocutivos, para acabar demostrando que cualquier acto es performativo, incluso aquellos que se califican de constativos. Para él, hablar siempre es actuar.

Langshaw Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones (How to Do Things with Words)*. Barcelona: Paidós, 1982 s/p. (ed. original inglesa de 1962).

Estamos hablando de un acto de realización humano, es decir, que correspondiendo a la ontología artística siempre estará comprometido en el Sentido. Cuando nos referimos aquí a post-performatividad (Parte II. Estado de la cuestión. Capítulo 4. Antecedentes artísticos. Apartado. 4.5. Malas formas. Nueva estética de la negatividad. Del movimiento del objeto artístico preformativo al escenario del proyecto postperformativo), señalamos a un acto performativo que presente su realización a la copresencia de aquello otro no definido por el ser humano, la Naturaleza Sin-sentido cuyos fenómenos y dinámicas indecibles, discontinuas a la performatividad –configurativa (lingüística o productiva, sean tanto performatividad constatativa como expresiva) y proyectiva, esto es redoblamiento–, cursen desde su temporalidad, flujo y estados propios, independientes a la intervención y proyección del ser humano, otra posibilidad de agencia (o co-agencia), a la que señala Chus Martínez <sup>521</sup> en la relación de la investigación artística y la posibilidad en ella, no prescrita (o como diría Txomin Badiola –ins/escrita: la relación entre el lenguaje ins/escrito y el hablado como lugar en el que más evidente resulta la falacia que une inextricablemente la eficacia de la comunicación con el significado) y practicable (sin la conducción performativa desde o hacia el significado, incluyendo el de la transformación), *The Maybe*, posibilidad de no reconocer o desautorizar el significado antropocéntrico y descubrir lo irrealizado como un aún posible, siempre y cuando dicha agencia sea eminentemente exterior (agencia no-humana) e influya desde su entidad liberada hacia nuestro agenciamiento, una aprehensión indecible sin ser advenida desde la construcción previa sobre la realidad de un yo proyectado o la performatividad de una enunciación ilocutiva o perlocutiva (intencional o de conducta / causal), sino del advenimiento de lo Sin-sentido hacia nuestro escenario performativo:

“ Art cannot be reduced to some external meaning or truth that we know in advance. Art is thinking but is not theory. The world’s reality resides in art, and it is inseparable from art’s investigative procedure, which seeks to expose how the forces, the different compounds of elements –material and conceptual– interact to produce a certain effect.

(...) The decline of rational, meaningful argument is among Habermas’s major criticism of the modern State. (...) Against a consensual choreography of practices, objects, and ideas aimed at stressing a certain notion of the political, documenta 12 tried to draw attention to the necessity of a new form of empiricism –one that would force us to forget what we already knew about good politics and agency...” <sup>522</sup>

La agencia de lo exterior –o agencia no-humana–, encuentra ejemplos en los fenómenos de la física natural que ocurren independientemente al espectador, como en la obra de Hans Haacke, *Cubo de*

---

<sup>521</sup> Ver Estado de la cuestión: (Parte II. Estado de la cuestión. Capítulo 4. Antecedentes artísticos. Apartado. 4.5. Malas formas. Nueva estética de la negatividad. Del movimiento del objeto artístico preformativo al escenario del proyecto postperformativo), p. 307.

<sup>522</sup> Martínez, Chus. *Unexpress the Expressible*. Documenta (13) CATALOG 1/3. The Book of the Books. Gerd Hatje Cantz 2012. P. 493

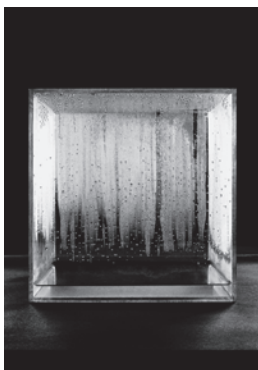
*condensación* (relacionada en la siguiente cita con las obras de niebla sobre ambiente natural de Fujiko Nakaya. Aunque en ambos casos asistamos a una producción artificial humana –con intencionalidad escultórica, situacional y performativa–, es la acción principal del hecho físico natural la que modifica según su propio ritmo la agencia del hombre y su percepción y aprehensión de lo Real. / Ver lo descrito en relación al trabajo de Haacke, de agencia no-humana en cuanto al procedimiento base de –tercer método– que analizamos en esta investigación, en el Capítulo 4.2. De lo fenomenológico y lo fenoménico, a la agencia no-humana. : Hans Haacke, John Van Saun, Takis, Charles Ross, Gunther Uecker.–Elementos, sistemas, fuerzas–. Tercer método. P. 268):

“ artist Hans Haacke initially made works that perhaps most clearly parallel Nakaya’s inquiry, “captur[ing] “natural” systems for art with an elegant minimum of technology, in order to . . . contemplate non-human agency.” Haacke’s *Condensation Cube* (1963–65), for example, comprises a transparent Plexiglas cube into which the introduction of water is facilitated by a tiny hole in a corner of the upper surface. Enclosed in the cube, the water reacts to temperature variations by alternately evaporating and condensing. The cycle generates an endless array of unpredictable, constantly varying patterns of droplets and watery trails on the Plexiglas walls. Nakaya’s fragile natural systems offer equally little by way of imposed composition— changes are desired and courted; form is provided by a constellation of site-specific meteorological and topographical conditions.

In *Condensation Cube* and other early works such as *Wave* (1964), *Ice Stick* (1966), and *Wide White Flow* (1967), Haacke explored the notion of “non-human agency” by making use of the natural physics of water and wind processes to display:

A physical process, which, in principle, occurs independently of the viewer. In opposition to the universality of the here and now, Haacke [sets in motion] a temporal chain conditioned by external circumstances and based on transformation.”<sup>523</sup>

En este sentido, la discontinuidad del tiempo (y su liberación, de la agencia humana y de la imagen del aquí-ahora) viene expresada a la experiencia estética (y la discontinuidad a la misma) no como



523

Haacke, Hans. *Condensation Cube*, 1963–65. Plexiglas and water. 30 x 30 x 30”.

Markopoulos, Leigh. *Mutable environments*. En *Over the Water: Fujiko Nakaya*. Catálogo. Exploratorium. San Francisco, USA 2013. p. 35. <http://www.exploratorium.edu/files/arts/over-the-water-catalog.pdf>

La cita de non-human agency corresponde a Jones, Caroline A. en “*Hans Haacke 1967*, exh. cat.(Cambridge: MIT List Visual Arts Center, 2008),p. 7.

duración –cronológica, lineal y narrativa– sino como ritmo (en palabras de P. Huyghe como vibración temporal <sup>524</sup>):

“ The importance of recovery and reconstruction of art-historical narratives as an institutional tactic in art is directly proportional to the impossibility of formulating a complex statement about the relationship between contemporary art and a discontinuous conception of time that is expressed in rhythms and cannot be represented as duration. In other words, it is a way of understanding time that is indifferent to the idea of progress and is therefore relieved of the imperative of innovation. (...) a manifestation of the act of disowning knowledge. To disown knowledge is completely different from refusing it –as all sorts of totalitarianism do. To disown knowledge is not an absence; it is not ignorance that is praised here. It is the presence of the undone, of the still possible. And this enacting the possible is knowledge imagined not as a product but as an event or, even better in the context of art, an advent, a manifested form of ideas that do not find a stable meaning but have significance.” <sup>525</sup> (...)

“ If art has striven to do anything, it is to turn around the rules of the game in order to be freed of the constant allocation of meaning; this is the only way to unexpress the expressible.” <sup>526</sup>

Así, la producción de realidad en el *Open present*, la performance en tiempo real, saldrá en primer lugar de la disyuntiva unidad del presente (y la escisión de la imagen que lo expresa), tanto presente histórico como presente disyuntivo en sí mismo en cuanto inmanentemente discontinuo, esto es, progresivamente mudable o continuidad infinita (pero no-lineal) del cambio. Abandonar la cuestión de tiempo real y la performatividad hacia él por la discontinuidad del tiempo, y su liberación (en cuanto a visión proyectada del mismo así como del significado del tiempo) de la intencionalidad performativista, siendo el propio tiempo en la discontinuidad natural de su presente el que abra una posibilidad a la posterior reactivación performativa del Sentido (con su flujo y cortes), desde lo heterocrónico <sup>527</sup> (no adscripto al pasado historicista –diacrónico, como en el postestructuralismo o en

---

<sup>524</sup> It is less a question of “process,” which is too linear, but of a vibrating temporality. I was thinking of the exhibition as a departure point, not a place of resolution or conclusion—I was interested in how one can free an exhibition from this temporal format. I mean, why should an exhibition last five weeks? Why not six months, why not a year, why not a lifetime? Why not one day? Why not an hour? The time of visibility should be set in accordance with the project and it should be open to discussion. ”

Huyghe, Pierre. Entrevista de George Baker. Op. Cit – Ver Estado de la cuestión: (Parte II. Estado de la cuestión. Capítulo 4. Antecedentes artísticos. Apartado. 4.5. Malas formas. Nueva estética de la negatividad. Del movimiento del objeto artístico preformativo al escenario del proyecto postperformativo), p. 332.

<sup>525</sup> Martínez, Chus. *How a Tadpole Becomes a Frog*. Op. Cit. pp. 54, 48.

<sup>526</sup> Martínez, Chus. *Unexpress the Expressible*. Op. Cit. p. 495.

<sup>527</sup> “ Heterochrony is the temporal dimension of a general heteronomy, or multiplicity of determinations. It marks both the moment of disjunction (and hence antagonism) within the disjunctive unity of the historical present and the existential disjunctiveness (o discontinuidad) of presentness itself.” (...)

In its most basic form, the concept of the contemporary is that of the coming together, the unity in disjunction, or the *disjunctive unity* of times. More specifically, it refers to the coming together of the times of human lives within the time of the living. (...) the contemporary (the fictive relational unity of the historical present)



el escenario de previsión al que aludía Gillick que reinstaura la lectura del pasado para abrir el presente– ni a la univocidad de un presente determinado –sincrónico, estructuralista–, ni siquiera como imagen temporal de realidad –el tiempo es una variable física relativa–, nuestra conclusión, definición o muerte –y reconversión en energía– no indica la totalidad del tiempo ni el transcurso absoluto de lo Real –realidad natural o ficcional representada–).

En el reciente (y vigente en el tiempo de esta investigación) programa de workshops organizado por A\*DESK, Instituto Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo de Barcelona, en el ITINERARIO 3: *THE PINK PANTHER* (08/04/14 → 19/06/14) programado en Espai 13 de la Fundació Joan Miró (2014-2015), bajo el título: PERFORMATIVIDAD Y NARRATIVIDAD EN ARTE CONTEMPORÁNEO, se incide en las cuestiones de: “¿Cómo produce realidad el arte? ¿En qué medida la práctica artística interviene en la articulación de convenciones sociales y en qué medida también es capaz de hacerlas, deshacerlas o transformarlas? Con las nociones de “performatividad” y “narratividad” se articulan actualmente un conjunto de discursos que sitúan el lenguaje y las interacciones simbólicas como aspectos centrales en la producción de realidad y los modos de aprehenderla. Desde este punto de vista, las construcciones sociales e identitarias se describen como el resultado de unos determinados procesos culturales, en el marco de los cuales la práctica artística también está implicada. Nos fijamos en las maneras en como desde la producción audiovisual, teatral, textual, así como también expositiva, se incide en la construcción de maneras de ver y vivir el mundo. En especial, analizaremos los procesos en los que la práctica artística contemporánea explora posibilidades para incidir en la transformación de patrones culturales, sus procesos de agenciamiento, así como los planteamientos desde los que analizar ese giro pragmático que está teniendo lugar a raíz del paradigma de la performatividad.”<sup>528</sup>

---

Osborne, Peter. *Contemporary art is post-conceptual art*. Conferencia impartida en la Fondazione Antonio Ratti, Villa Sucota, Como, 9 July 2010. p.3. >Publicada en el libro, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*; Capítulo ‘The Fiction of the Contemporary’ A. Avanesian and L. Skrebowski, eds, *Aesthetics and Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin and NewYork, 2011

El postestructuralismo comparte una preocupación general por identificar y cuestionar las jerarquías implícitas en la identificación de oposiciones binarias que caracterizan no solo al estructuralismo sino a la metafísica occidental en general. Si hay un punto en común entre las críticas postestructuralistas, es la revaluación de la interpretación estructuralista de Ferdinand de Saussure acerca de la distinción entre el estudio del lenguaje a través del tiempo versus el estudio del lenguaje en un momento determinado (diacrónico vs. sincrónico). Los estructuralistas afirman que el análisis estructural es generalmente sincrónico (en un momento determinado) y por tanto suprime el análisis diacrónico o histórico. También se dice que el postestructuralismo está preocupado en reafirmar la importancia de la historia y en desarrollar al mismo tiempo un nuevo entendimiento teórico del tema. De ahí se afirma también que el énfasis de postestructuralismo consiste en una reinterpretación de Sigmund Freud, Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger.

Barthes, Roland, *S/Z*, Editorial Siglo veintiuno, Buenos Aires, 2004. s/p.

<sup>528</sup> A\*DESK. PROGRAMA DE WORKSHOPS: 25 – 28 febrero 2014 –*Hacia un comisariado crítico*. **Peio Aguirre**, crítico de arte, comisario independiente y editor. / 11 - 14 de marzo 2014 *Exposiciones como zonas de contacto*. *La práctica curatorial y la educativa enredadas*. **Nora Sternfeld**, comisaria y educadora en arte. Miembro de trafo.K, Office for Art Education and Critical Knowledge Production. Workshop organizado en colaboración con la Fundació Joan

Este paradigma de la performatividad y su producción de realidad mediante la transformación de patrones culturales (como señalara Derrida anteriormente) a través de procesos de agenciamiento (cuyo análisis concluimos en el siguiente apartado 9.4.B EXPOSICIONES COMO ZONAS DE CONTACTO POST-REPRESENTACIONALES: de la no-representación y la transformación en base a ésta de los protocolos y procedimientos expositivos), es el sistema de inserción ontológica en lo Real que precisamente trata de eludir la discontinuidad artística con el facto proyectual de copresencia entre la co-realidad universal y particular (que no pretende comprender científicamente el universo y sus leyes físicas para dominarlo en un efecto de supervivencia, ni aún menos simbólica o proyeccionistamente, sino existir e interactuar con la realidad desde la naturaleza de sus estados mutuos y sus actos, ambos liberados), discontinuidad dada por el corte que la posibilidad de agencia exterior produce en el Sentido y en la performatividad trazada desde el mismo. Resumiendo lo dicho anteriormente:

Al hablar de un acto de realización humano –que correspondiendo a la ontología artística siempre estará comprometido en el Sentido–, cuando nos referimos a post-performatividad señalamos a un acto performativo que presente su realización a la copresencia de aquello otro no definido por el ser humano, la Naturaleza Sin-sentido cuyos fenómenos y dinámicas indecibles, discontinuas a la performatividad –configurativa (lingüística o productiva, sean tanto performatividad constatativa como expresiva) y proyectiva (en ambos caso redoblamiento)–, cursen desde su temporalidad, flujo y estados propios, independientes a la intervención y proyección del ser humano, otra posibilidad de agencia (o co-agencia): *The Maybe*, posibilidad de no reconocer o desautorizar el significado antropocéntrico y descubrir lo irrealizado e i-referencial como un aún posible, siempre y cuando dicha agencia sea eminentemente exterior (agencia no-humana) e influya desde su entidad liberada hacia nuestro agenciamiento, una aprehensión indecible sin ser advenida desde la construcción previa sobre la realidad de un yo proyectado o la performatividad de una enunciación ilocutiva o perlocutiva (intencional o de conducta / causal), sino del advenimiento de lo Sin-sentido hacia nuestro escenario performativo.

El artista (al contrario que el productor –teórico, discursivo o performativo– de conocimiento y escenarios críticos, contando con la contribución e influencia de éstos en la reflexión estética del artista) no produce –unívocamente– realidad a través de la transformación performativa del acto o del discurso (sea este acto performativo pulsional, simbólico o ficcional: performatividad discursiva y

---

Miró. **Estrategias Post- representacionales en comisariado.** *Exposiciones como zonas de contacto* es un workshop organizado en colaboración con la Fundació Joan Miró. Se enmarca en el contexto de la edición 2013-2014 del Programa de Estudios en Arte Contemporáneo de A\*DESK, titulado *Zombies, Frankenstein and the Pink Panther* coordinado por **Oriol Fontdevila** y del proyecto Lesson 0, diseñado e ideado por Azotea (**Juan Canela** y **Ane Agirre**) para el Espai 13 de la Fundació Joan Miró (2014-2015).

**A\*DESK**, Instituto Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo, Publicación online iniciativa de un grupo de profesionales de Barcelona de arte contemporáneo. La misión de A\*DESK y su plataforma digital es reivindicar activamente el valor del pensamiento crítico y generar debate en torno al arte y la cultura. Fundado en el año 2002 en Barcelona, por **Montse Badia** y **David G. Torres** con la incorporación en su primera etapa de **Chus Martínez**.

proyección de la representación en suma: consciente e inconsciente –actuación de la enunciación–), sino que su aprehensión de la realidad parte del proceso de su interacción con ella (no –en, pues ya lo está, y en su transcripción de ese estar en la realidad la refleja; sino–con ella), de producir realidad performativa como co-realidad, representación en contacto directo a la realidad autónoma, y advertir así, desde la evidencia de su reflexividad, la posibilidad de un *Open present*, abierto de su propia *imagen-tiempo* de sujeto, desplegado de su discurso activo y enunciativo, no pre-dispuesto desde el yo ni individual ni colectivo o social, ni por la Historia o su opción re-narrativa. La soberanía posible de la puesta en crisis de los discursos pasa por la suspensión de los mismos a través de la propia discontinuidad artística con la que el artista, mediante su voluntad de escisión del yo y de sus construcciones performativas, genera una posibilidad de producción liberada, incluso de toda intención o pulsión artística o realizativa, presentando el curso procesual de su avance discontinuo como proyecto a la co-realidad (proyecto en el que el deseo pase de lo no personalógico y la no tendencia a lo objetual, a una formulación del mismo que para realizarse como deseo completo sale de su pulsión, performatividad e inter-enunciación, mostrándolas cual Sentido en producción discontinua al Sin-sentido exterior, contrastando y objetivando la realidad de su deseo). En base a esto, el artista, como proponemos en el procedimiento metodológico base de esta investigación, ha de escindir y disociar su sistema ontológico (endosomático, perceptivo consciente e inconscientemente de lo Real mediante la representación del yo y la proyección de su razón y deseo) para, antes de insertar nada en lo Real, observar liberado y abierto al tiempo y a los estados latentes de los fenómenos, entidades y esencias, la discontinuidad de la realidad respecto al sí del yo y su programación proyectiva, abriéndose así mismo a partir de esa realidad no expresada a una posibilidad del Sentido no condicionado ni por articulación o configuración ni por un no-sentido proyectado desde su construcción inercial e inherente como artículo de carencia o ausencia lógica. A esta amplia opción del *Open present* es a la que nos referimos cuando hablamos de –*Open Work*– en el proyecto artístico contemporáneo, no solamente como proceso inconcluso <sup>529</sup> (como citábamos en Huyghe: *thinking of the exhibition* –y en la producción artística– *as a departure point, not a place of resolution or conclusion*), o como enunciado y agenciamiento colectivo (coparticipación y co-agencia), sino proyecto abierto sin objetivo predefinido o causal, –función–, sin sedimentación de narrativas de todo orden –históricas o performativas– y liberado desplegado a la posibilidad de realización con lo Real (donde se incluyen: tiempo, materia –organismos e inorganismos–, energía, así como subjetividad, presubjetividad e intersubjetividad del deseo, con lo objetivo, el yo, el self-social y el ello). Trabajo abierto en cuanto a tiempo heterocrónico, discontinuo por la condición misma de su temporalidad y por la revisión del pasado en el presente con su inmediata y consecutiva

---

<sup>529</sup> In 1962, Italian philosopher Umberto Eco coined the term *open work* to describe aesthetic practices where authors arrange their work so that the audience is exposed not to a single definitive order, but to a myriad of possibilities: an “unfinished” work which they are invited to complete. The *open work* thus has a halo of infiniteness, always promising future perceptions and demanding a higher degree of collaboration from the public throughout the creative process. Eco, Umberto, *The Open Work*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989, pp. 1- 23

disponibilidad de futuro; trabajo material y esencial, ontológico y no-ontológico, representación y postrepresentación, así como no-representación; energía y fuerza, vida no relatada y yo no-proyectado (unívocamente) sino conectado en contacto copresencial con lo Real. Realidad performativa y co-realidad en el *Open Work* (se abre el trabajo a la agencia no-humana).

–Si se produce la ocupación de un tiempo –heterocrónico: diferido, directo y performático, en tiempo real – en el espacio real: el tiempo y el espacio han de ocupar desde su dimensión –ritmo y estado (duración y trayectorias) así mismo discontinuos– la situación performativa producida. El tiempo real y el espacio vivo y desmarcado infiriendo en el tiempo escénico de la representación y en su espacio configurado.–

Pierre Huyghe aborda la idea del *Open present* como posibilidad –de encuentro y contacto en la co-realidad– en contraposición al colapso (–*Collapse*– que hemos analizado en el Estado de la cuestión según Chus Martínez como: la ausencia total, reverso de la poética o el sentido en cuanto “presencia” (existencia) absoluta de la forma (o fuerza) negativa, colapso hacia el que el arte posibilita acceder, a través de la materia, a su conocimiento y memoria, siendo materia y forma (en su directo no-sentido), los que proveen una información que permaneciendo más allá de nuestra agencia nos permite conocer qué se encuentra en el colapso (contraposición entre un sistema cerrado–de negatividad entrópica, y un sistema abierto de agencia no-humana). Según Chus Martínez “*el colapso es la experiencia última, más extrema, que necesitamos revertir (o disvertir) y este es el ejercicio que hace el arte, no solo en aras del arte sino en aras de la vida*”.–<sup>530</sup> Un presente abierto [en la concepción del infinito: Tanto en la física –en cuanto a la posibilidad, aún no constatada científicamente, de la expansión (actual) absoluta del universo conocido (o también la posibilidad cuántica de un multiverso en distintas dimensiones) o su contracción definitiva, en base a la relación gravitatoria entre las fuerzas del universo compuesto en 95% de materia y energía oscura–; como en cuanto a la concepción estética negativa de un Sentido infinitamente aplazado y su encuentro o contacto con un Sin-sentido de objetividad absoluta<sup>531</sup> ] que se produce en la situación indefinida de la co-realidad entre la agencia no-humana (en la que los sujetos: –emisores –que pasan de su rol de autor al de

---

<sup>530</sup> Citada en la Parte II. Estado de la cuestión. Antecedentes artísticos. Capítulo 4.2. **De lo fenomenológico y lo fenoménico, a la agencia no-humana. –Elementos, sistemas, fuerzas–. Tercer método.**

Ver video de Chus Martínez, –*On collapse*– documenta13:<https://www.youtube.com/watch?v=27Kf7Kyw1-k>  
*Collapse and Recovery* (colapso y recuperación: pudiendo acontecer ambos al mismo tiempo, no sólo de forma consecutiva sino discontinua) fue uno de los principales leitmotiv de dOCUMENTA (13).

–Como hemos visto en el Capítulo 2 del estado de la cuestión: 2.1 La discontinuidad en el campo del pensamiento científico y social: Física, Matemáticas y Antropología. –Se calcula que el universo actual está compuesto por un 68,3% de energía oscura, un 26,8% de materia oscura y un 4,9% de materia ordinaria–),

–Para la nueva noción de transferencia de memoria de la materia es crucial la teleportación de información material entre electrones demostrada por Anton Zeilinger y exhibida en documenta 13.

<sup>531</sup> Dispondremos el concepto de *Open present*, entre infinito/colapso y positividad/negatividad, en el

–Esquema general: la discontinuidad artística del Sin-sentido al Sentido para su copresencia neutral en el Proyecto Artístico Contemporáneo. Capítulo 15.3. Parte IV.

propositor (precisamente proponiendo la salida de la representación a lo Real exterior<sup>532</sup>), –no exponiendo algo a alguien sino, en palabras de Huyghe: “*exponiendo a alguien a algo* –exterior (el Umwelt) y Sin-sentido, no determinado antropocéntricamente sino siendo lo Otro (biosemiótico) lo que establece su influencia a la presencia del sujeto que la somatiza–. “*Es al azar ... Yo ni siquiera sé lo que pasará la mayor parte del tiempo*”; y sujetos –espectadores –que pasan de su condición de agentes unívocos –abandonando su estado preponderante de conciencia–, a la de –testigos accidentales– (de la co-agencia), como Huyghe señala: “*Yo llamo a la audiencia testigos. Siempre he construido situaciones en vivo, sin guión o siendo interpretado por una persona. (...) El público, como turistas ocasionales, es testigo (co-inductor) de un comportamiento "natural"; y la agencia biosemiótica (del universo animal o de las esencias y entidades), no ligado al “time-based protocol” y su unidad (concepción del tiempo como dimensión única), sino a la heterocronía y heterotopía de la co-realidad donde las condiciones de un planteamiento o situación propuesta son construidas, y por lo tanto ficcionales, pero en su relación copresencial y dispuesta a la agencia de lo biosemiótico y de lo Sin-sentido, producen un encuentro entre realidades que generan una tercera realidad (la producción co-agencial en la biosfera).*”

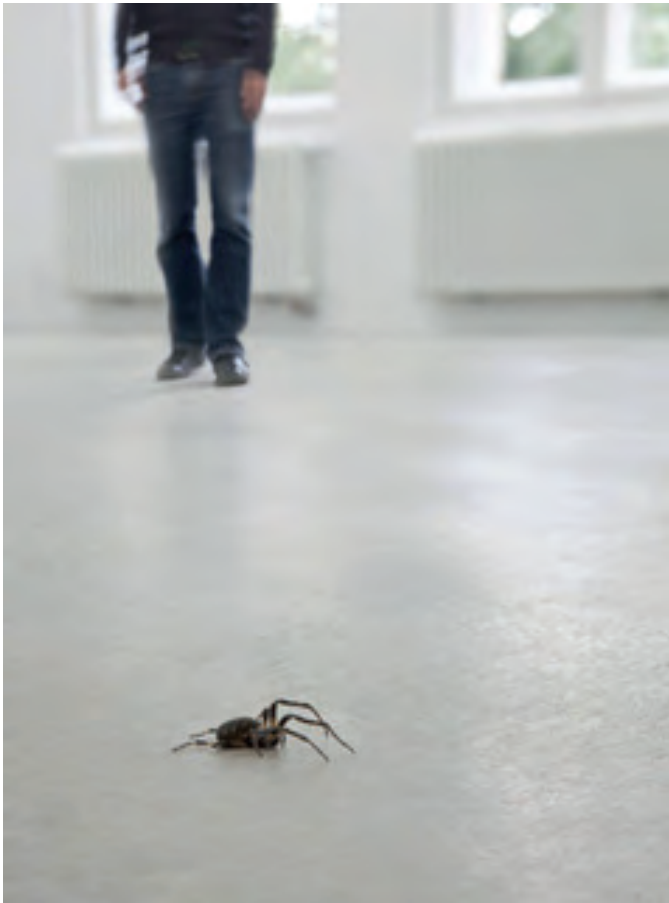
Estas situaciones, producidas habitualmente en la obra de Pierre Huyghe a través de su puesta en relación de las propuestas estéticas, culturales y ficcionales con la agencia de lo animal, lo vegetal y lo biológico en general (así como con elementos inorgánicos y estructuras), las podemos observar a través de diferentes formas de contacto, que despliegan distintas capas del acto representacional y performativo abriendo el trabajo artístico, mediante su puesta en discontinuidad con la influencia de la agencia no-humana, a esa posibilidad de tercera realidad que definiremos en el tercer método que planteamos. Como en la obra –*Umwelt*– (*entorno-medio ambiente: hormigas, arañas*, 2011), situación construida en diferentes exposiciones con distintos comportamientos. En la galería Esther Schipper de Berlín, Huyghe especificó esta influencia del no-sentido en el espacio de la representación mediante un desplazamiento, característico en él, de un organismo vivo al escenario de la

---

<sup>532</sup> Tal y como especifican Amelia Douglas (Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Melbourne con su Tesis sobre la obra de Pierre Huyghe en 2008) y Pierre Huyghe en la entrevista que mantuvieron con motivo de la participación del artista en la Bienal de Sydney (2008) con la obra *A Forest of Lines* (que analizamos a continuación):  
AD : Creo que Kosuth tenía mucho que responder por su insistencia en que el arte debería actuar como una proposición sobre el arte. Esto intensificó la idea de que el arte concernía solamente a que tenía que empujar los límites de la definición del arte. Para mí, esto puede ser un callejón sin salida, porque hay algunas cosas increíbles fuera de arte que requieren atención. Es como Pasolini dijo: ' Creo que hay una realidad para evocar y somos culpables si no somos capaces de evocarla. (*aquí no nos referimos a evocarla sino a conovocarla y copresenciarla N. del A.*)  
PH : Estoy de acuerdo con usted. Cuando digo que el trabajo tiene que convertirse en una ecología es exactamente lo que pienso. En un sistema orgánico se produce un intercambio. Es porque hay un intercambio que una alteración puede ocurrir, y este movimiento conduce a la producción de la diferencia. Esto es lo contrario de un monumento, algo rígido. Un organismo respira. Los cambios en el trabajo, algunas personas ven el evento y otros apenas se enteran de ello. Siempre es un estado, un momento en un movimiento, un proceso. No es algo que es determinado, una resolución cerrada.  
*Douglas, Amelia, A Forest of Lines: An Interview with Pierre Huyghe.* emaj online art journal, issue 3, Melbourne 2008 s/p. <http://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/douglas.pdf>



Pierre Huyghe, *Umwelt*, 2011. Ants, Spiders.



### "Influants"

Pierre Huyghe. Esther Schipper gallery, Berlin. 2011.

Un hombre (Name Announcer) presenta formalmente a los visitantes al entrar en la exposición, a las obras (los anuncia a los nuevos residentes...para su co-habitación). La pieza, *Umwelt* (Environment / Medio Ambiente), se compone de cincuenta arañas y diez mil hormigas que cohabitan el espacio, junto con los visitantes y el personal de la galería, uno de los cuales tiene la gripe (*influenced*). Los agujeros en las paredes, situados a la altura visual de imagen, permiten que las hormigas accedan a sus nidos. La configuración completa es "monitorizada" por C. C. *Spider* (araña), una pieza en la que las arañas han sido "invitadas" por Huyghe a posicionarse al modo *-cameralike-*, construyendo sus telarañas en los ángulos del techo de la galería durante la infestación.

performatividad –movimiento del no-sentido hacia el objeto artístico (en este caso la galería) cuando este objeto no puede desplazarse hacia el Sin-sentido no manipulado– (delegando en la otra agencia de lo orgánico la trascendencia del acto constatativo de la representación al acto enunciativo: un acto de la performatividad que Huyghe señala en su enunciado locutivo –en relación al espacio y las diferentes relaciones entre agencias– en el título de la exposición: "*Influants*": influencias referidas tanto a la agencia humana –una persona del equipo de la galería portaba el virus de la gripe–, como a la no-humana –influencia de los insectos en el espacio que infestan, construyendo sus nidos en el espacio negativo de la galería –en el interior de sus muros– o redes de telaraña en los techos desde donde las arañas observan el tráfico de hormigas y personas, así como influencia del propio virus de la gripe y otros agentes invisibles– [ *in*(terior)-*flu*(gripe)-*ants*(hormigas) ].

La performatividad de Huyghe, radicada en la idea de co-transformación, delega entonces su acto locutivo (la referencia a su misma frase, discurso y título expositivo) y su enunciado ilocutivo (la intención de ese título y desplazamientos) en el enunciado perlocutivo (la conducta que causa esa voz), pues es a partir de la propia influencia del anuncio del virus de la gripe y de la presencia de los insectos –y su influencia muta entre especies (las arañas capturan y se alimentan de las hormigas / los virus se propagan a través de las copresencias corporales. Eslabones de la cadena biológica)– cuando las conductas del público son influenciadas (e influyendo estos en la de los demás agentes...), derivando en comportamientos impredecibles.

Esta apertura de la enunciación a una post-performatividad, en cuanto conductas producidas por

agencias no-humanas, manifiesta el tercer método (de contacto y posibilidad con lo Sin-sentido en contraposición al método de producción simbólica y al método ontológico de investigación) del Open Work, en cuanto trabajo abierto a la agencia de lo exterior y su investigación y experiencia, (como introducíamos en el Estado de la cuestión. Parte I. Antecedentes artísticos. Capítulo 4.2. De lo fenomenológico y lo fenoménico, a la agencia no-humana. –Elementos, sistemas, fuerzas–. Tercer método. –Este tercer método: se basa en la tercera posibilidad de agencia (copresencial) no radicada ni en el Sentido ni en la ontología, ni en lo simbólico ni en la ciencia, ni en el sujeto individual o social; sino en su escisión del Yo antropocéntrico y la discontinuidad a la proyección tanto cognitiva y performativa como inconsciente, para desplegar esos órdenes a su co-presencialidad con lo Sin-sentido). Como expresa el propio Huyghe en relación a sus “zoodramas”<sup>533</sup> (los acuarios con distintas especies de pulpos y peces en un ecosistema marino –algunas especies, sin ojos por las características naturales de su hábitat, se transforman biológicamente en su reproducción, generando una especie nueva con ojos adaptados a las nuevas condiciones de luz, estableciendo un paralelismo entre la representación visual y cultural y la transformación posible de una negación estética a otra realidad emergente) una tercera realidad construida a partir de la relación entre las dos realidades previas: del Sentido (representacional, constatativo, performativo, personológico, espacial –el sitio configurado y la proyección del sujeto al lugar-objeto, el objeto de deseo–, el tiempo cronológico del escenario, lo ficcional y lo simbólico), y de lo Sin-sentido (entidades de agencia no-humana, con sus propios signos y adaptabilidad, fuera de la telaraña ontológica): “ *a cultural (y post-cultural) ecosystem, a celebration lab. If a rose crosses with a pumpkin you have a potential new sign for a celebration; yet empty of meaning, here, something between the celebration of death and love. (...) the aquariums relate in the fact that signs, symbols or archetypes have an existence, they appear, disappear and at the same time I try to maintain that rhythm within a form of permanence. I am interested in the condition in which something arrived and I set these conditions which are constructed and fictional but again the relationship between these entities are real. In the aquarium I help the encounters by precisely selecting the animals in that environment. (...)*”<sup>534</sup>

---

<sup>533</sup> *Zoodrama*, 2010. Live Marine Ecosystem, Glass Tank, Filtration System. Acuarios producidos para diversas exposiciones. Entre ellas sus últimas retrospectivas en Pompidou, 2013-14 o en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Mexico City, Mexico, 2011, donde en *El Día del Ojo*, proyectó un acuario de grandes dimensiones en el atrio del museo sobre el que explica que se trata de:

“Más bien la emergencia de la transformación y la contingencia dentro de un sistema. En este acuario hay peces ciegos de México, perdieron los ojos porque viven dentro de los cenotes. Son de diferentes cuevas que estuvieron selladas miles de años, por lo que evolucionaron por separado. El gen que permite a la visión ser procesada por el cerebro perdió una parte específica en una cueva específica y una parte diferente en otra cueva. Ahora los genes complementarios en dos peces ciegos podrían permitir la reaparición de los ojos en la siguiente generación.” Huyghe, Pierre, *Ficciones: Entrevista a Pierre Huyghe* por Ricardo Porrero. Revista Código, México, Octubre 2012. Publicada en Web: <http://www.revistacodigo.com/entrevista-pierre-huyghe/>

<sup>534</sup> Huyghe, Pierre. En *Pierre Huyghe: the moment of suspension*. Entrevista de Allard van Hoorn, Revista Domus. Octubre, 2011. s/p Publicado en Web: <https://www.domusweb.it/en/art/2011/10/18/pierre-huyghe-the-moment-of-suspension.html> –Las cursivas me corresponden.–



Huyghe pone en juego en estas obras la relación entre el drama y el abismo (el Open present entre infinito y colapso), la teatralización y el acontecimiento en un escenario y el corte en la discontinua separación entre actores y público cuando aquellos se dirigen a estos desde la escena integrándolos en la ficción de la obra, un encuentro en el drama de la representación que la suspende, desactiva las discontinuidades configurativas, para proyectar su posibilidad a otro escenario que se abre en la realidad a partir de ese contacto suspensivo entre la enunciación y lo Sin-sentido:

“ Lo que está sucediendo con los acuarios es otra problematización de la experiencia de encuentro, otro aspecto de las preocupaciones previas (la influencia, el rol, las normas en lugar del guión, la colección, la arquitectura de las relaciones, el protocolo basado en el tiempo) en lugar de una *mise en abysme*.”

En el vacío dispuesto en el escenario de la representación (lo que se presenta en los muros blancos de sala en *Umwelt* es realidad –desplazada–, acto de proposición sobre cuyo corte –producido real e indecidiblemente por la naturaleza misma no con su desplazamiento, sino copresentando el objeto artístico mediante su movimiento a ella– concluiremos en el análisis del proyecto experimental de esta investigación en el –capítulo 10.2 *Artists Working: Discontinuity* Barinatxe. Parte III–); reconsidera en muchos aspectos el trabajo precursor de John Cage en cuanto a clausura de las categorías del arte y apertura expansiva de la representación museológica a su co-realidad con el mundo natural. Como veíamos en Dennis Young (Parte I. Estado de la cuestión. Antecedentes artísticos. Capítulo 4.2. De lo fenomenológico y lo fenoménico, a la agencia no-humana. –Elementos, sistemas, fuerzas–. Tercer método.): Desde esa asertividad entre el nominalismo readymedial (e indiferenciado) y el nuevo “punto de vista” de lo natural, hacia un tercer método no asertivo (positivamente) ni negativo (estética o simbólicamente), Dennis Young extiende su análisis a la producción copresencial de John Cage quién en base a la influencia del Zen y de la nueva alquimia anticipada por Duchamp y el dadaísmo, desarrollo posteriormente, tras la Segunda Guerra Mundial, de manera más abierta, un arte occidental que comprendiera no sólo el “nuevo pensamiento” de Duchamp, sino también el más ambicioso “nuevo punto de vista.” de Suzuki. “ *Duchamp había aceptado la categoría de "arte", aunque en un orden altamente intelectualizado, pero Cage clausuró las categorías y asumió sólo el mundo (su paradigmática, sonata para piano silencioso de 1953 tomada en el ruido ambiente de la sala de conciertos, y sugiere la visión de Blake que "si las puertas de la percepción pueden ser limpiadas, todo aparecería infinito. 'Un lugar en el espacio (discontinuo) entre estas dos posiciones (una vez definido por Robert Rauschenberg como "entre la vida y el arte)", –o lo que es el contacto co-presencial (y neutralizado) entre el Sentido (infinitamente aplazado) del proyecto artístico en vida y el Sin-sentido propio de la vida natural (universo infinito al hombre), no cognitiva como significado o símbolo–, que aunque Cage desarrollara de forma aún performativa anunciaba ya el cambio de dirección desde –el Ser al mundo– hacia –el Mundo al ser–.*

En relación a esta aproximación copresencial de lo museológico al mundo dice Huyghe: “ El acuario es un lugar de separación, por lo general una colección de diferentes especies de diferentes lugares de todo el mundo que se ha reunido en un sistema que se supone está en la naturaleza, de forma similar a un



Pierre Huyghe, *A Forest of Lines*, A 24 hour event, Concert Hall at Sydney Opera House. 16th Biennale of Sydney. 2008.

museo. Estoy interesado en la extraña relación y la separación entre lo humano y el mundo. En que ellos no se enfrenten entre sí. Estoy interesado en el momento de la suspensión, en la ociosidad (*en cuanto a indiferenciación y abandono de conciencia*) o la hipnosis en la que se puede encontrar la equivalencia entre el encuentro y lo que está en frente de ti.”<sup>535</sup>

Esta suspensión en el escenario de la representación como lugar de separación, requiere del acto irreverencial de la discontinuidad artística, que pone en relación de equivalencia al mundo con lo humano profiriendo un corte en las distintas capas de la discontinuidad configurativa producida en toda situación representativa. En cuanto a esta apertura del escenario: trabajo abierto, construido en un espacio de representación abierto, a una temporalidad y experiencia exterior abierta; Pierre Huyghe situó durante veinticuatro horas un bosque compuesto por mil árboles reales en la Sala de conciertos de la Sydney Opera House, una de las arquitecturas más icónicas del mundo, en su participación en la 16<sup>th</sup>. *Biennale of Sydney* en 2008. Una canción compuesta por la cantante folk inglesa Laura Marling se reproducía en el bosque, indicando expresamente las direcciones a los asistentes para salir al exterior de la Opera House e ir desde allí a cualquier lugar posible a través de la

---

<sup>535</sup> Ibid.



IC –Paik. *TV Garden deinstallation*–. C-print. (dimensions variable) 2001.

autopista. En relación a este lugar de salida representacional Huyghe señala: “ *I was looking for a place of representation. When you think about theatre, spectacle, opera, you think about this place and this iconic building.*”

*AD: So it's like a beacon for projected narratives. We might even say the building is kind of 'sacred'.*

*PH: Yes, so a bit of irreverence is needed. I was invited to Sydney to do a project and it is important that there is a correspondence between the work and the context, the environment. But the main reason was that the Opera House is a time-based platform for representation. So within this place of representation there is an environment that has been transplanted, and that this environment happens to be a forest.”*<sup>536</sup>

–Con vistas a definir las diferentes capas de la discontinuidad configurativa y su corte en el desplazamiento crea una imagen, para indicar cómo salir de esta y romper el círculo de la representación, transfiriendo esa experiencia a la co-realidad; vamos a seguir una comparativa de desplazamiento de un ambiente natural al sistema y escenario de la representación, y cómo este esta

---

<sup>536</sup> Huyghe, Pierre y Douglas, Amelia, En *A Forest of Lines: An Interview with Pierre Huyghe*. emaj online art journal, issue 3, Melbourne 2008 s/p. <http://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/douglas.pdf>

obra de P. Huyghe con una serie fotográfica que realicé en 2001 (días después del atentado del 11 de septiembre a las torres gemelas de NY) aprovechando la desinstalación de la reconocida obra de Nam June Paik, *TV Garden* (1974), retratando a otro artista –Iñaki Garmendia– durante su trabajo como instalador de esta obra (cuyo montaje expositivo y tecnológico coordiné) en el otro icono de la arquitectura contemporánea y escenario por antonomasia de la representación de fin del Siglo XX: El Museo Guggenheim Bilbao.–

Entre estas dos obras (sin entrar en la comparación estética o cualitativa, dado que la obra de Huyghe es intencionalmente una gran manifestación y reproducción técnica absoluta de la amplitud del espectáculo, mientras que mi serie fotográfica procura sólo desactivar la imagen y sus canales aprovechando una oportunidad artística), cuyos dos escenarios de representación (situados geográficamente en las antípodas del globo) se escenifican en primer lugar así mismos en sus dramáticas formas arquitectónicas, que establecen un primer diálogo conductor con el espectador antes de su entrada a los actos en escena; observamos la similitud del desplazamiento del drama performativo: en el caso de Huyghe un bosque que se trasplanta en el discurso operístico a la audiencia, configurando una imagen de discontinuidad que se interpreta en el auditorio, una escenografía que completa el escenario y cierra su círculo con el espectador, suspendiendo el diálogo dramático del lugar signo-emblema y del enunciado indicativo e interlocutivo, con el silencio creciente de un organismo vivo y sinsentido.

“ *PH*: The event lasts twenty-four hours, it is an information that appear for a brief moment, a fragment of reality that appears and then disappears. It is a fragile apparition of an image of an environment in a space of representation. It shows a ‘fact’ in the way the news on television shows an information that pop up and vanishes but here the difference is there is no mediation, it is a direct experience. We need to understand that this is an image that has a brief life, a short temporality. There is no permanence. It is just something that appears in the space of representation to say: I am going to go.

(...) *AD*: So the narration circles the image/object (or forest) while it is in a certain place and time, the Opera House for example – the narration conceptually and physically goes around the image before the image disappears, and we are left with a diffusion? I wonder if you could say how this relates to another idea you’ve been talking about for a while, which is the difference between the idea of exposition versus show.

*PH*: A show is an exhibition that has become an image. Here, in the place of representation, it is very difficult to say that *A Forest of Lines* is not a show, still I’m trying to make a diversion through the language. So the audience ...

*AD*: The audience also becomes the show.

*PH*: The audience is part of the image, part of the show.”<sup>537</sup>

En mi serie fotográfica, el jardín implantado por un artista junto al discurso audiovisual monitorizado (los shows televisivos e informativos a los que alude Huyghe) –en el escenario de imágenes (El

---

<sup>537</sup> Huyghe, Pierre - Douglas, Amelia, Op. Cit. s/p.

Guggenheim Bilbao como museo fundamental de artes visuales, y facetado así mismo en su estilo de arquitectura como imagen intensificada de la deconstrucción, e imagen de la forma-función arquitectónica proyectada como objeto artístico en sí. Imagen prevalente –al igual que la Opera House de Sydney–; es desmantelado, detenido su discurso en la propia imagen fija, siendo el actor un sujeto (artístico) anónimo que representa el rol de operario (trabajaba realmente, pero todo retratado se convierte en actor-personaje y su acto puede interpretarse como representación, siendo así el observador un ‘espectador’ en el teatro de un drama por desvelarse), agente desinstalando la función de la obra (interpretando la escisión), desmontando su producción escénica y su postproducción informativa y simbólica, mientras es observado en su acto *intermedial* por las cámaras de vigilancia del museo y por la cámara fotográfica de autor. Emplazando al espectador a su posición exterior como lector de una escena discontinua, que se suspende al tiempo en que abre otra discursividad de corte, no reflejada en el encuentro del sentido construido por la imagen y el mensaje audiovisual ni en la relación de estos con el “sensible” Sin-sentido de las plantas, sino en la relación de imágenes y representaciones que pasan de la discontinuidad configurativa (de la idea de obra a su desmontaje y deconstrucción de canales, de la emisión de imágenes y contenidos a su ausencia –negatividad estética referida–, de la identificación del artista –de la obra– a la indicación del sujeto) a la discontinuidad artística producida por el corte en el aparato de performatividad, mediante un fallo en el dispositivo de representación que se imprime en la imagen final haciendo literal (en principio) el no-sentido en su texto, como veremos más adelante en la foto donde se evidencia el flash fotográfico. La relación entre las diferentes capas de discontinuidad provistas por la Naturaleza, la Representación y la Tecnología, con el sujeto-imagen en deriva a través del escenario-lenguaje, desplazándose por esta discontinuidad configurativa hacia un Open Work en el que su participación trascienda su identificación e inscripción iconológica en la imagen construida (sujeto-objeto-imagen: mediación / agenciamiento). Abriendo la posibilidad, a partir de la escisión de la imagen articulada y su ontología (e ideología), de acceder, mediante un nuevo contacto entre narración (performatividad) y fenómeno – lo simbólico y el no-sentido–, a un movimiento que libere al sujeto y al objeto arte con lo Real. Abriendo una co-realidad liberada; son aspectos que podemos observar en estas obras en las que en primer lugar, en *A Forest of lines* de Huyghe, se sobrepasa y despliegan los actos performativos y de contacto de John Cage –entre el acto del lenguaje y el no-sentido –en los escenarios de la representación, proponiendo al sujeto-audiencia su salida desde ese escenario hacia un lugar exterior en el que su elección de direcciones marque el desarrollo alternativo de la obra, realizada por el espectador como testigo singular –del y –con el mundo (su propia post-representación o construcción singular de su imagen en copresencia a lo Real –no relatado ni escenificado–).

Por otra parte, en mi serie fotográfica la propia imagen se dirige al apagado de la representación y su monitorización (show televisivo y expositivo, así como monitorización del sujeto) –los diferentes

monitores de TV Garden desinstalándose de la obra de Paik <sup>538</sup> días después del atentado terrorista del 11 de septiembre a las torres gemelas de NY, acontecimiento que de alguna manera marcó el final del Siglo XX y el nacimiento de este siglo hipermoderno de información (economía de postproducción) globalizada y espectáculo multimedia de la representación simbólica a través de los individuos y la sociedad-red.

El Open present que plantea Huyghe, a partir de la salida y liberación del escenario (analizado previamente en Liam Gillick como –“¿Qué es el escenario? Una secuencia constantemente mutable de posibilidades. Añade un bocado de diferencia y los resultados se salen de control, cambia la localización para la acción y todo es diferente. Hay una brecha fundamental entre las sociedades que basan su desarrollo en los escenarios y las que basan su desarrollo en la planificación”), una disyunción entre producción constatativa (material) y enunciación postproductiva (simbólica), de cuyo *Dilema Moral* la ATL –*Association des Temps Libérés*–, proponía una liberación del tiempo sincrónico de la Historia y del tiempo diacrónico de su revisión ontológica y performativa; nos conduce a esta liberación del escenario hipermoderno en cuanto a –tiempo (heterocrónico de la simultaneidad multimedia), –espacio (heterotópico y rizomático) y –producción (del agenciamiento del sujeto-social y su imagen-información de economía cultural y simbólica), proyectando Huyghe, en esa liberación del tiempo-espacio-información asociados, la salida del propio escenario performativo, esto es, contemplando como Cage la opera y su escenario icónico del drama como lenguaje en la expresión sonora (no configurativa sino abiertamente simbólica), musicalidad transformativa pero así mismo imagen-representación:

“ PH: The forest reminded me of Baudelaire ...

AD: Wasn't he writing about language as a forest of signs?

PH: It is *Correspondences* in *The Flowers of Evil*. He is writing *Man passes through forests of symbols*. It is a dialogue between fragments of heterogenous states, a bridge between a world of sensations and a world of ideas. *A Forest of Lines* is a translation, an image you escape through language.” <sup>539</sup>

Huyghe en primer lugar emplaza el lenguaje performativo y el escenario ante el desplazamiento de lo Sinsentido, permitiendo a la audiencia establecer sus rutas entre el bosque –a través de las líneas

---

<sup>538</sup> Nam June Paik estudió música en Korea y posteriormente se graduó en la Universidad de Tokyo con su tesis sobre Arnold Schönberg –autor de la técnica dodecafónica y de la composición musical atonal– antes de viajar a Europa y conocer a John Cage, cuyas ideas de composición y performance tuvieron una gran influencia en su obra posterior arraigada entre lo mediático y lo postmedia, la información visual y su discontinuidad configurativa, que anticiparon la postproducción simbólica, otra alquimia entre lo Real y la imagen de un nuevo fenómeno –tecnológico– en relación a la cultura Zen).

Enrique Vila-Matas enfocó en su conferencia en la documenta 13 de Kassel –Thomas Mann & Theodor W. Adorno: An Exchange – Introduction–, la polémica entre Mann y Schömborg a raíz del uso del primero de la técnica dodecafónica en su novela sin reconocer a Schömborg en su cita; planteamiento que sirve a Vila-Matas para exponer el encuentro entre la ficción, la representación (escénica, musical y vivencial) y la realidad construida y no autoral. Como hemos analizado en el Capítulo: 9.1E. p 822.

<sup>539</sup> Huyghe, Pierre - Douglas, Amelia, Op. Cit. s/p.

marcadas por la voz del texto o alternativamente–, una co-realidad entre representación lingüística y espacial con el Sin-sentido importado en el bosque y sus recorridos aleatorios; para seguidamente salir de esa arquitectura simbólica y dirigirse (exportarse de la proyección del sujeto) fuera de las indicaciones del lenguaje y la orientación espacial definida, a un no-lugar (simbólico-proyectual, indefinido), o lugar real posible (abierto) a partir de cada singularidad y decisión particular:

*PH:* The forest is a place of fiction and tales, it is a place of fear, where things happen that you don't see and you don't know about. The *Forest of Lines* is a science fiction experiment in a way. When you enter inside the Opera House you encounter an image. You are standing at the top of the space; you are looking down at a canopy covered with mist where the light is like dawn. You are above a valley obscured by clouds. There is a state of calm and confusion at the same time. This blurry image is made of a maze of paths. As you come down the paths, through the maze of trees, you enter the mist and you start to get lost in the forest that seems to have grown over night and still growing ...

*AD:* Like it might take over the building?

*PH:* Yes, the separation between the stage, the auditorium, the space where the audiences moves, the stalls, the circles – these elements have been erased by this growing organism. So the spatial and social protocol usually associated with this space is gone. Here, you can walk in any kind of direction, choose the path that you want to take through the image.”<sup>540</sup>

Las distintas capas de la imagen construida constituyen un mapa informacional e indicativo de la representación en el que el sujeto actúa como vehículo: de transmisión de esa imagen y elementos así como posible transporte a la escisión de los mismos: “

*AD:* And then while you are in the forest, too, you are always hearing this voice coming through the trees. What is the role of the song in the piece? The UK singer Laura Marling wrote it especially for this performance, yes?

*PH:* Yes, she wrote the melody. The lyrics are literally indications how to get outside the Opera House and go elsewhere. The lyrics start: *Turn your back on the forest of lines, leave the Opera House behind*, then pass the bridge, past Luna Park and take the 1 and A1... It's an oral map that the narrator delivers. She is first a narrator, and then it happens that this narrator delivers this oral map through a song. It is a real map that you can follow, now, tomorrow, or in five years time when someone hears the narrator or remember the lyrics, the map will lead to the place where this image, this information, came from.

*AD:* What about this idea of multiple voices all narrating the same story? I believe you had eight different vocalists singing in shifts over the course of the event. Was it important to you that it wasn't just one narrator?

*PH:* No, that doesn't matter so much. It was mainly for practical reasons. However, I do like that the narration became a cover of a song. It's another level of interpretation and translation.

---

<sup>540</sup> Ibid. (y siguientes)



*AD:* And it was a different interpretation by every singer – although I’m not sure that was your intention.

*PH:* In the end, it’s not so much about the person. The person is a vehicle.”

En la imagen construida como mapa de información y no-información, el sujeto-audiencia de Huyghe abandonará la transmisión oral y la escenificación del enunciado identificativo para dirigirse a la posibilidad abierta y liberada de un *Open present*, posibilidad real de un tiempo no (pre)construido en el que vehicular sus propias decisiones y la construcción de escenarios alternativos, un tiempo-espacio liberado.

En la imagen superior de mi serie fotográfica *–Paik. TV Garden deinstallation–* el sujeto actor es el vehículo que mueve los dispositivos (re)productores de imagen y codificación, los emisores de información y discurso, junto a los organismos insentido discontinuados configurativamente (plantas –objetos biosemióticos transferidos en soportes artificiales y macetas a un jardín –imagen doméstica del bosque–, así como desplazados al interior del escenario de la representación). La narrativa sedimentada (apagada) y el contacto de esta con lo no-simbólico pero activado como imagen de sí, conforman dos de las capas de esta imagen que, como decíamos, suma a su vez los detalles de las cámaras de seguridad instaladas en el techo del museo y la mirada del espectador a través de la lente intencional del autor. Todos los niveles de la imagen construida así como la identificación del sujeto y del mediador involucrados en esa imagen y en el teatro de su (de)-presentación,





deconstrucción y desinstalación, o suspensión de la performatividad y de la negatividad estética; son manifestados por lo tanto en un mismo plano de la representación, el instante detenido de la imagen fija, mapa de la interpretación de las discontinuidades configurativas. La narración secuencial de esta serie fotográfica queda evidenciada y bloqueada por el destello del flash de la cámara (rebotado por su reflejo en los monitores de TV) que se imprime en el último *foto-grama(tic)*, que afecta a la composición e indica ante todo la propiedad entitaria de la imagen, su realidad como foto y formato (digital) antes que relato. El drama aquí no dirige un dictado discursivo, evocativo o deliberativo al espectador, sino que está ante él como forma, como error (tics visuales en la gramática de la imagen) o corte en la estructura signo-significado, siendo significante de la propia discontinuidad configurativa (mancha y defecto de velado en la composición –por sobreexposición– ) pero a su vez una discontinuidad artística producida por el no-sentido en la producción de Sentido. El suceso involuntario que desmantela el acontecimiento y señala al sujeto-espectador ante la imagen-material (no información postproductiva) y desvirtúa toda causalidad. La escisión de la visión construida y de la lectura lingüístico-simbólica del signo, un fallo sinsentido que clausura realmente la imagen abriéndola de su constatación a una perlocutividad o consecuencia no prevista, ni pulsional ni in-consciente, sino arbitraria y objetiva, una suprasubjetividad en la que el medio es devuelto a su condición de objeto y dispuesto desde su no-función al proceso co-presencial con otras co-realidades, exteriores así mismo a aquella imagen anterior, donde el sujeto que la contemple ahora pueda advertir otros grados del no-sentido realmente copresentes en el presente de su propio mundo, como individuo escindido de la

observación configurativa, Ser –ante las formas –con la realidad.

–Cuando indicamos que el actor de la imagen es un artista reconocido (entonces un autor – joven–, plegado a los protocolos, y procedimientos de un trabajo normativo <sup>541</sup>), obedece a la intención de su toma, que deseaba manifestar la figura del sujeto-artista trabajando (bien sea en su propia producción o en otras, actuando como autor –el trabajo liberado del arte– o como vehículo –el trabajo ajeno de producción económica–), conduciendo al espectador por el mecanismo de la representación mientras transporta plantas, estructuras de soporte, vídeos y TVs; así como escenificando la autonomía del objeto artístico simbólico a lo Real y la soberanía de la puesta en crisis de los discursos y de las identificaciones: sujeto-objeto, sujeto-enunciado o imagen. Esta aparente autonomía simbólica y su supuesta soberanía crítica (la crisis real la produce el corte en todo sistema ontológico de postproducción simbólica) nos sitúan como autores–imagen –del y –en el acto escénico de la producción estética (de la estetización de lo Real): en medio del plano de la representación, en medio de la identificación sujeto-obra-discurso y en medio del espacio y tiempo de la extensión documental y la performatividad y transformación del discurso soberano del arte (in *the middle of, the middle of, the middle of*; como veremos a continuación), habiéndose de despejar todos estos canales de mediación e intermediación precisamente a través de la proposición de llevar al espectador fuera de esta escena (de estetización político-cultural que produce una performativa-falsación de la realidad, el redoblamiento de su representación y discurso), saliendo de los arquetipos y de la arquitectura postestructuralista de imagen-marco, hacia su posibilidad de *Open present* liberado con la indecidibilidad del Sin-sentido y su corte en el entramado de lo personalógico y de la

---

<sup>541</sup> Actualmente Iñaki Garmendia trabaja exclusivamente en su producción artística, habiéndose sido recientemente notoria su polémica con el Museo Guggenheim Bilbao por el uso en su instalación *Ikaraundi-EQDALOS*, dentro de la exposición del museo: "Proceso y método" (2014) de una reproducción del busto de Jorge Oteiza basado en tres fotografías del mismo, sin contar con la autorización y reconocimiento de los derechos de autor de la obra original (actualmente desaparecida). La declaración de Iñaki Garmendia acusando al museo de: "no saber trabajar con los artistas" y de dar la "voz de alarma", para asumir, tras haber retirado su obra (el museo solicitaba su modificación) y renegociar con su galerista, reintegrarla en la exposición. Esto indica el pliegue y la continua negociación de la autonomía y la soberanía artística, así como la derrota de lo referencial (el espacio de la negatividad estética positivado) por el sistema de representación y legitimación del capitalismo simbólico.

Este conflicto de imagen y derechos, que ha vuelto a reaparecer con la instalación de la obra de Paul McCarthy y Mike Bouchet, –y su retirada obligada –: un mural de 2.000 pies cuadrados, situado en un andamio que envolvía la fachada de un edificio de la Gran Vía de Bilbao, que mostraba el Museo Guggenheim Bilbao como un buque de guerra al revés, una extensión de una exposición de los dos artistas en el espacio Portikus en Frankfurt, donde representaban los museos como "mecanismos de auto-servicio para sus miembros de junta" ("*board members*"). Los artistas han desfigurado las imágenes de varias fachadas de famosos museos - el Museo Guggenheim de Nueva York como un inodoro duchampiano, o el Museo Whitney como una caja de limpiabotas, manifestando en estas 'pancartas' la protesta de los autores: de que los museos están a menudo, " desconsiderando" y no preocupándose de los artistas o de la exhibición de obras de arte, en su preferencia por las declaraciones arquitectónicas.

–Publicado en la Web de artnet (10-04-2014): <http://news.artnet.com/art-world/guggenheim-bilbao-censors-offensive-paul-mccarthy-and-mike-bouchet-public-artwork-9644>;

Indica la falta de autocritica y el impedimento de la misma, negación de la soberanía y de la autonomía del arte por parte de las instituciones (de capital público y privado) de representación y normativización visual, cultural y discursiva.

<sup>541</sup> Ver la producción de la –maquinica del deseo– al final de la cita a pie de página donde se define el agenciamiento en el apartado anterior, p. 859.

representación (jurídica y subjetiva: agenciamiento social del sujeto a través de la institución de su objeto de deseo / producción de la máquina deseante <sup>542</sup> en la línea de encuentro del agenciamiento):

“ AD: This is interesting. We could say, for example, that the agency of the spectators in the Opera House was related to finding their way through an image, to how they choose to move through the given paths, but the people who were actually narrating this story were vehicles, or vessels, in a similar way perhaps that Annlee was used as a container for other stories?

PH: Annlee was an empty shell (ver en la parte final del Capítulo anterior –en el apartado 8.6 del Procedimiento metodológico base–, la descripción de esta obra con el personaje de ficción Annlee exportado desde el comic manga y los derechos de autor a diferentes vidas representacionales en la escena artística, bien en imágenes o interpretado su personaje por adolescentes reales en diferentes situaciones de ficción performativa, –y finalmente liberada de sus derechos de representación– por los distintos artistas miembros de la Asociación du temps libérés: Huyghe, Parreno, Gillick, Tiravanija, Gonzalez-Foerster, etc.) :Here the narrator is the vehicle to find a path – both literally and conceptually. The song is actually a description of an artwork. It gives a sequence of information about how to get somewhere else. I thought about Lawrence Weiner’s works, or even Kosuth’s chair and the definition and image of the chair.” <sup>543</sup>

La secuencia discontinua de información en sus diferentes niveles o capas, que recordando a Kosuth <sup>544</sup>, construyen una imagen a partir del objeto puesto en escena, distinguido de su definición y de su traducción y distanciado de su imagen o representación, pero al mismo tiempo comportando los tres niveles de entidad, signo e información, una dimensión conjunta de la imagen construida por el sujeto en cuanto a su proyección sobre el mismo objeto de una identificación similar como objeto-idea y ontología, esto es, la visión cultural de los elementos; es revisada por Huyghe, como hemos visto anteriormente (Pág. 879, cita a Kosuth donde matiza la diferencia al sistema de representación por el empleo de –Un sistema orgánico que no evocado sino convocado desde su entidad fuera del arte permite superar la proposición del arte en cuanto a imagen y definición de sí, en cuanto a ontología del signo al significado), puesto que sitúa esta construcción de capas de la imagen en relación copresencial a otro organismo vivo (no-humano).

La propia alusión de Huyghe a Lawrence Weiner relacionada con el desplazamiento desde el concepto intermedial entre signo-información y entre el símbolo-Sentido a otro espacio no

---

<sup>543</sup> Ibid.

<sup>544</sup> En el apartado 9.3.C.CUERPO Y ARQUITECTURA. Discontinuidad de la Representación en realidad 1:1 | Límite y Desdoblamiento; analizaremos el movimiento de este objeto-signo-imagen a la copresencia entre la representación y el no-sentido, a través del uso paralelo de una versión del objeto signifiante de Kosuth: la silla (un modelo de mecedora) a un escenario de co-realidad donde la arquitectura (vista a través de las obras en el palacio de cristal del MNCARS de Roman Ondák /, Frederic Gonzalez-Foerster – Vila-Matas, / y un ejemplo tomado de un ejercicio personal) y su representación intercambian sus niveles de presencia y significado en relación al contacto entre lo Real, la ficción, el Sentido y lo Sinsentido.

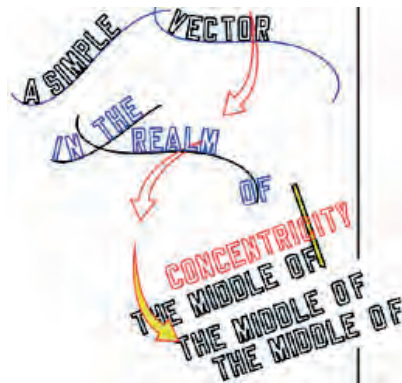
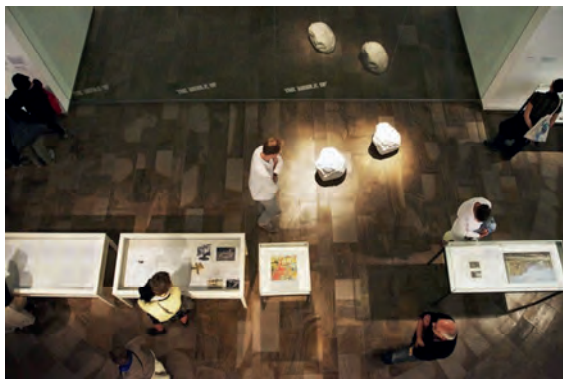


Pierre Huyghe, *untitled (mini floating & non floating rock)* / 2013 / aquarium, salt water, volcanic rocks, dark grey sand, arrow crabs

Los acuarios de Huyghe (y *zoodramas*) transforman en *Umwelt* los cubos de condensación de Haacke, desplegando las vitrinas de Joseph Beuys –con sus materiales básicos para la vida–, o los acuarios que Paik veía en los semiosistemas productivos de los monitores de TV; a la relación co-agencial entre lo exterior e interior (inorgánico del interior al volcánico negativo y energético a lo exterior orgánico positivo), presentado aquí como la visión y refracción de esa división entre el reflejo de la entidad y su presencia suspendida, contraponiendo el objeto de deseo –dado que el deseo no es objetual– con la máquina deseante que “ocurriría en la línea de encuentro entre elementos de un agenciamiento”, al situar en este objeto unitario (pero no unívoco) todos los niveles de los elementos interiores y exteriores y la línea de contacto de su separación –que señalara

Lawrence Weiner–, presentando una biosphere producida por los contactos de organismos y microorganismos no-humanos, con nuestra visión biosemiótica de ellos.

predefinido antropológicamente, la podemos actualizar desde la última obra de L. Weiner exhibida en *dOCUMENTA (13)*. En – *THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF* –(2012)<sup>545</sup> Weiner separa los elementos que integran *The ‘Brain’ of dOCUMENTA (13)* (el cerebro o el entramado de la investigación estética, antropológica, documental y objetual –y su proyección subjetiva–) mediante un muro de cristal que, de manera similar a una y tres sillas de Kosuth, señala el espacio central del escenario estético como lugar-signo de la representación –en el medio del escenario (lugar) de la



<sup>545</sup> Lawrence Weiner, 2012.

Obras introducida en la parte final del apartado 2.2.C. Cinematografía / lo Cinemático. Parte I. Capítulo 2. La discontinuidad general y la discontinuidad en otros campos de la expresión estética.

representación (imagen) y de la información (signos)–, señala su transparencia, pantalla y reflejo en el vidrio –en el medio del espectador, su imagen reflejo y su imagen construida, –y señala por ultimo la relación de mediación entre realidad, agenciamiento y performatividad, o el espacio intermedial y de contacto entre lenguaje (texto: lectura, significado, símbolo), imagen (reflejo, pantalla, escenario, sujeto) y producción del Sentido (máquina de producción del deseo en la línea de encuentro, en este caso representado visualmente por la línea divisoria transparente y reflexiva del vidrio), con lo no-sentido y lo Sin-sentido; mediante el desplazamiento figurativo del mobiliario de sala, las obras expuestas y el público, así como de dos rocas blancas (*Essere Fiume*, Giuseppe Penone –cuyo análisis extenderemos en el capítulo 9.4.A) en cuya presencia y reflejo en el cristal-pantalla (producción simbólica de las 4 dimensiones de espacio y tiempo por la multiplicación visual de las rocas como entidades e imágenes separadas) instalan la copresencialidad entre realidad y simulacro y en medio de ellas al vector de movimiento que va desde la concentricidad del Sentido a la exterioridad de lo Sin-sentido.

Recordando lo que señalaba Jean-Luc Nancy: “... '*la piedra es sin mundo*', '*el animal es pobre en mundo*', '*el hombre es configurador de mundo*'. Estos enunciados no hacen justicia, al menos, a la constatación de que el mundo fuera del hombre, bestias, plantas y piedras, océanos, atmósferas, espacios y cuerpos siderales- es mucho más que el correlato fenomenal de un poner a disposición, de un tomar en cuenta o bajo cuidado por parte del hombre: el mundo fuera del hombre es la exterioridad efectiva sin la cual la disposición misma del sentido, o en el sentido, no tendría... sentido. Se podría decir que él –el mundo fuera del hombre- es la exterioridad efectiva *del hombre mismo* (su escisión del –yo y del –self –social, proyectados, hacia una suprasubjetividad corporal y presencial –pero sólo en tanto copresente –no ontológicamente– a la exterioridad del no-sentido. –N. del A.), si la fórmula debiera ser comprendida sin restituir, desde el hombre al mundo, una relación de sujeto a objeto. Pues de esto es de lo que se trata: de comprender el mundo no en cuanto el objeto o en tanto el campo de acción del hombre, sino como la totalidad de espacio de sentido de la existencia, totalidad ella misma *existente*, incluso si no es bajo la modalidad del *Dasein*.”<sup>546</sup>

La exterioridad a la imagen construida y la escisión del sujeto a su proyección (*Dasein*: en cuanto a Ser –Ahí –en un ser-acción no subjetivo, y en cuanto al sujeto presubjetivo y la emisión de su fuerza suprasubjetiva a la objetividad del lo Real por medio de su acto pulsional, y de la escisión final de todo consciente e in-consciente –para la reactivación real posible de todo su potencial–) ha de venir a través del movimiento del objeto-sujeto al (bio)sistema–organismo, ciclos de fenómenos naturales o cuerpos y elementos entitarios: “*el mundo no en cuanto el objeto* (u objeto de deseo) *o en tanto el campo de acción del hombre* (antropocéntrico / personológico), *sino como la totalidad de espacio de*

---

<sup>546</sup> Nancy, Jean-Luc. Op. Cit. P. 53.

Revisaremos esta salida del *Dasein* en relación a la roca archeo-fósil (*sin mundo* en tanto palabra o imagen humana del mundo) en el siguiente apartado de la non-representación-. N. del A.

*sentido de la existencia*”, su Sin-sentido y, a partir de ello y su total indecidibilidad, la posibilidad de producir Sentido, no donde antes no lo había –y de ahí, ante el vacío, nace el deseo–, sino en co-realidad a aquello *Otro* (no representándolo), clarificando (de la negatividad, de la positividad y de la neutralidad estética...) y liberando el Sentido (internamente a sus mismos cortes, así como) –en y –con la existencia (abandonando el objeto de deseo por el *Open present* del deseo –de infinita discontinuidad e indefinición), –No a través de (del campo de) la acción del hombre, sino por el corte (y apertura de la posibilidad) realizado externamente por el intervalo (temporal-material-espacial y energético) de la propia discontinuidad (a/–)artística de los sistemas, fenómenos naturales y trayectorias –Sin-sentido–.

“ *PH*: I don't think there is one interpretation or one way to grab something.

You still need an engagement, a desire or something that you want to share. What I am trying to do is to intensify the potentiality, the state of potentiality in a givenspace.

*AD*: If you want to preserve the space for potential, you need to maintain desire. This means that you can never reach a finite end point. It also might mean that you never actually ‘get’ the thing you are looking for, the thing you desire, because that would mean stasis, or an endogenous state like the one you were speaking of before ...

*PH*: Yes and that's maybe where we get this feeling coming in, of melancholia.

*AD*: Absolutely, because as soon as desire is realised it is extinguished and knowing this makes for a certain kind of sadness. It's important not to confuse the object of desire with desire itself. This sometimes happens when the word desire gets caught up in conversations about capitalism or consumerism, when people talk about desire in relation to objects, for example. But desire is never in the object, and in order to maintain desire you need to defer its realisation, you need to make sure it doesn't get trapped inside something else. I think when you use the word desire about your work you mean it in a very specific way and you are really not talking about objects at all.

*PH*: No. Desire is a movement. Desire is related to the idea of freedom.”<sup>547</sup>

Esta visión del deseo como *open present* liberado (liberándose), como –movimiento–, es la clave en el procedimiento BASE (abierto) de metodología que proponemos para facilitar la discontinuidad artística exactamente con el *movimiento* del objeto arte –objeto del Sentido, objeto de deseo...– a un proyecto abierto –escindido del agenciamiento –unívocamente humano– y su proyección reflectante y reflexiva, y liberado así de la ontología y de la performatividad lingüística o fáctica (transformadora de la realidad con la representación) –, en el que se produzca el contacto (neutral) con el Sin-sentido, la co-realidad(es) y la co-agencia.

Movimiento ligado a su vez al tiempo... *heterocrónico* o *anacrónico* (no asignado ni previsto –ni exactamente previsible–, discurrir en cualquier momento o época, activo e inactivo en conveniencia a la realidad del mismo proyecto abierto), un *open present* que actúa entre: lo infinito del universo(s)

---

<sup>547</sup> Huyghe, Pierre - Douglas, Amelia, Op. Cit. s/p.

así como lo infinito aplazado del Sentido, y el colapso instantáneo del presente, siempre discontinuo, así como colapso (o corte-intervalar) de la negatividad estética y simbólica; un presente abierto y paradójico, correspondido a la relatividad y discontinuidad del tiempo y la materia, real como el ritmo de la energía con su aceleración y cortes discontinuos.

Movimiento a la neutralidad del Sentido que mantenga abierta la dinámica natural de lo Sin-sentido [ inversión simbólica como hemos visto en Aramberry o en esta salida del escenario y de los desplazamientos forzados –del no-sentido a la representación– que proponía Huyghe, o en la presencia no literal ni nominalista de la imagen sobre su relato sino entidad no-imagen, velado discontinuo que el fallo de sobreexposición por rebote de flash produce en mi fotografía. O el velado completo en el espacio –en diferentes lugares y tanto en emplazamientos exteriores como interiores– y en el tiempo de la representación –ocurriendo (según su propio *reenactment*) en cada tiempo distinto en que la representación -registro o proyección- se produzca– que, como veremos también en el proyecto último realizado para esta investigación –Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe– (Cap. 10.2.), es un velado o corte intervalar realizado directamente (no artificial y casualmente como en mi fotografía anterior) por la naturaleza y el suceso o *happening*<sup>548</sup> de los fenómenos físicos, ambientales, energéticos y temporales ]. Movimiento de indecidibilidad y por lo tanto... de libertad real del deseo (no mediatizado) que, en su propio tiempo abierto –deseo dinámico en el flujo sin finalización ni finalidad concreta más que dar función a la posibilidad de nuestra existencia–, conectaremos con todo aquello que el Sin-sentido no encierra ni contiene, no decide y presenta libre, –y que alerta al Sentido –de su ausencia y exceso, de la falsación representativa y el doblaje, de la suplantación del impulso y del deseo por el objeto de deseo y del yo por ese objeto, de la utilización performacional y de la manipulación de la negatividad estética y su positivado funcionalista–; para hacer posible su natural libertad abierta, la realidad inasible del Sentido (no solo simbólica sino con la posibilidad, ahora abierta, de generar performatividad libre en lo Real y nuevos (co)-agenciamientos atentamente liberados al co(n)-tacto). Realidad y discontinuidad infinita del Sentido y del Deseo –sólo tocados por el Sin-sentido indecible y por el sujeto realizativo de: pulsión, fuerza, voluntad, subjetividad... y conocimiento [de(s)-conocimiento] liberados.–

---

<sup>548</sup> Suceso abierto en la representación prevista. Su incidencia (corte-intervalo) en la escena productiva del Sentido y la ontología estética. Un happening no puede ser reproducido exactamente, pero su copresencia discontinua transforma a lo simbólico e influye brevemente en la realidad mientras forma parte de ella, manifestando temporalmente posibles, ficcionales o sensibles alternativas. Su esencia es lo impredecible del acto, no del acontecimiento o el simulacro. Deseo artístico libre y abierto a la agencia y al no-sentido. (N. del A.)

“*A happening is for those who Happ in this world , for those who don’t want to stand off and just look* ” Kaprow, Allan. *How to make a Happening*, 1966.

El *reenactment* (que analizaremos en el siguiente capítulo 9.4.B.iv) o reconstrucción propia de los fenómenos de la naturaleza, es el happening o act/ividad que la naturaleza realiza cuando sus diferentes fenómenos en sus distintos ciclos temporales se formulan y reformulan en una infinita variabilidad: cada amanecer es diferente, cada día, cada clima,etc.

El *reenactment* reactiva un fenómeno universal en cada situación particular.

### 9.3.B Co-realidad: **Welt – Umwelt.** (mundo – *im-mundo*) Human / Post-human.

Lo universal y lo particular (co-agencia): Tercer impulso. Tercera (co)realidad.

La relación entre lo universal y lo particular, vista por la teoría Bio-semiótica como la relación del Welt (el Mundo y la imagen mental del mundo), con el *Umwelt*<sup>549</sup> (el entorno ambiental en el que cada especie y organismo crea su propia imagen o relación perceptiva y sensorial del mundo en base a sus respectivas marcas<sup>550</sup> del mismo, generando distintas pautas de comportamiento; estableciéndose, a partir de la interacción entre las diferentes individualidades y particularidades biológicas de cada organismo único, lo que se denomina *semiosphere* –semio-esfera–, la co-agencia y co-percepción del mundo universal entre organismos particulares y diferentes).

Esta relación entre lo universal y lo particular vista a su vez como – lo ideal y lo Real– (como decíamos previamente sobre el bosque escénico de P. Huyghe: una co-realidad entre representación lingüística y espacial con el Sin-sentido importado desde el bosque y sus recorridos aleatorios; para seguidamente salir de esa arquitectura-imagen simbólica y dirigirse –exportarse de la proyección del sujeto– fuera de las indicaciones del lenguaje y la orientación espacial-temporal definida, a un no-lugar –simbólico-proyectual, indefinido–, o lugar real posible –abierto– y universal, a partir de cada singularidad y decisión particular); que hemos analizado en el capítulo 9.1.E, con la obra exhibida en DOCUMENTA (13): *Forest (For A Thousand Years)*, de Janet Cardiff & George Bures Mille (2012), donde los conceptos de lo universal y lo particular (Schiller) nos recuerdan aquí una diferencia clave entre el movimiento de aquella obra y el de *A Forest of Lines* de Huyghe: La Naturaleza al escenario (desplazamiento del no-sentido –Huyghe–) / La escena a lo natural (desplazamiento del Sentido – Cardiff & Bures Mille–).

Partiendo en primer lugar de la similitud formal de estas dos obras por sus respectivos insertos de audio-voz en un bosque–, en *A Forest of Lines* de Huyghe, el Sin-sentido es desplazado hacia el

---

<sup>549</sup> In the semiotic theories of Jakob von Uexküll and Thomas A. Sebeok, *umwelt* (plural: umwelten; from the German *Umwelt* meaning "environment" or "surroundings") is the "biological foundations that lie at the very epicenter of the study of both communication and signification in the human [and non-human] animal." The term is usually translated as "self-centered world". Uexküll theorised that organisms can have different umwelten, even though they share the same environment.

<sup>550</sup> Según Agamben, el Umwelt es el environment-world (mundo–entorno ambiental) en el que los animales (y organismos en general, así como lo inorgánico por su transformación energética) producen su relación ambiental: "constituted by a more or less broad series of elements [called] 'carriers of significance' or 'marks' which are the only things that interest the animal", por ejemplo: el olor, la temperatura y la topografía distinguible entre especies. En: Uexküll, Thure von. "The sign theory of Jakob von Uexküll". In Krampen; et al. *Classics of Semiotics*. New York: Plenum. (1987) pp. 147–179.  
Uexküll, Jakob von. "A Stroll Through the Worlds of Animals and Men: A Picture Book of Invisible Worlds". In Schiller, Claire H. *Instinctive Behavior: The Development of a Modern Concept*. New York: International Universities Press (1957). pp. 5.



escenario de la representación y la performatividad para producir transformación de la realidad dada y representada. El no-sentido se incorpora a la imagen construida del escenario y la evidencia, pero no la *suspende* dado que en ese tiempo escénico el organismo vivo interpreta, –además de la escenografía efímera y episódica que conforma–, una écfrasis o descripción de su mismo potencial, una indicación de su esencialidad, siendo derivado a una función o capacidad de producir discontinuidad en el recorrido y lectura de la imagen y un corte en el enunciado performativo –que no completa totalmente al ser absorbido por la indicación de la voz y por la écfrasis de su papel interpretativo o rol decidido (aún cuando, como atestigua Huyghe, el organismo crece autónomo a su aplicación: “*The entities that inhabit them are partly real and partly fictional, partly signs or symbols, but they are still living organisms, whether it be a human, an animal, or a plant. (...) they are organic living entities— just like the fish in the tanks. They grow on their own. (...)The symbolic ecosystem is growing without a narrative anymore. It’s a physical and mental landscape.*”<sup>551</sup> y ahí su condición de Umwelt como biosfera de contacto con el Sentido inmanente presubjetivo)–permaneciendo el Sin-sentido real afuera –indecidido: siendo plenamente Sin-sentido en tanto se mantenga indecible–, en el exterior de ese escenario, sin aguardar nada (salvo sol, agua y dióxido de carbono) e indiferente a la salida final de la representación del Umwelt –que se da en ese escenario-imagen sobre lo que antes era también sinsentido, pero que ya ha sido decidido y desplazado de su libre naturaleza–. Lo Otro exterior, no significado, se transforma independientemente, inalterado por el comienzo del viaje o la apertura de la audiencia-espectadores a la libertad que en su no-sentido real detenta.

Por otro lado, en *Forest (For A Thousand Years)* de Cardiff y Bures Mille, es el objeto artístico y la enunciación humana, la Instalación sonora y la interpretación del sujeto, el que es movido (en tanto artificio no perteneciente a un lugar real) al espacio natural del bosque y a la copresencia con el no-sentido, cortándose en esta naturaleza real la discontinuidad configurativa del discurso y su composición e identificación, siendo lo Real lo que transforma –y suspende discontinuamente– a la performatividad y a la ontología.

Siendo ambas obras la construcción de una situación que trasciende de la formulación a una posibilidad de co-agencia entre el lenguaje performativo simbólico y la generación de su imagen y proyección del yo, con lo Sin-sentido y existencia en desarrollo de la naturaleza, un encuentro y contacto entre la representación humana artificial y la naturaleza no-humana, la construcción de una tercera realidad a partir del encuentro co-agencial entre lo simbólico y lo natural; conviene constatar aquí que lo que se está produciendo en ambos casos es –como situaciones construidas– un paisaje:

“ TIRAVANIJA: (...) Pierre? Maybe this whole project is a portrait of you.

HUYGHE: [*laughs*] I have been revealed.

---

<sup>551</sup> Huyghe, Pierre. En ART. Pierre Huyghe By RIRKRIT TIRAVANIJA. Interview 41.1 (online magazine). (February 2011): p. 46 <http://www.interviewmagazine.com/art/pierre-huyghe/#>

TIRAVANIJA: You've been caught.

HUYGHE: Truthfully, I'm not sure that is correct but I love that interpretation—that we artists never go out of self-portrait. (...)

TIRAVANIJA: It seems like one constant in all of your projects is that you're building a landscape.

HUYGHE: That's true. I've never thought so much about that aspect, but you're right. I've recently done a garden, a seascape, a museumscape. . . .”<sup>552</sup>

Y sólo la salida del mismo paisaje y autorretrato<sup>553</sup>, mediante el corte que la discontinuidad artística produce en la representación y en la performatividad, posibilitará la germinación de un tiempo liberado de la representación inducida (de la agencia propuesta por un autor), para que los agentes pasen de su condición de espectadores o testigos, y de su co-agencia en un escenario intrincado del Sentido con el no-sentido, hacia un tiempo y espacio no-configurados en el que sus actos inicien su liberación a partir de ese post-escenario, o salida desde un punto –0–, que viene dado por el corte y neutralización de los sistemas simbólicos apriorísticos, siendo cada agente quién realice de inicio a fin su propia inserción co-agencial en cada *Umwelt* respectivo, particularizando realmente su co-existencia universal.

–Como escribe Enrique Vila-Matas (citando los Diarios de Franz Kafka –1912–):

*“el hueco que la obra genial deja cuando quema lo que nos rodea será siempre un buen lugar para encender la pequeña luz propia.”*<sup>554</sup>

Lo que estamos planteando aquí, a partir de la discontinuidad artística, es que el artista abriendo su trabajo en un proyecto liberado no proponga siempre una situación sobre un paisaje a partir de su yo individual y su pulsión escópica, o de su self social y su agencia; sino que *su propuesta* pueda ser la salida real del mismo paisaje de su yo mediante su corte, para posibilitar las co-agencias, humanas y no-humanas, y construcciones liberadas a partir de haber escindido el yo de cada situación y su ontología –con su consiguiente indicación o planificación–, un corte que no pueda ser, tal y como indaga Huyghe, *agotado por los discursos*:

“ RP: Pienso en *El día del ojo*, *The Forest* en la Opera de Sidney, la pieza de dOCUMENTA (13). ¿Te ves a ti mismo como un narrador?

PH: Creo que este asunto de la narración está entrando cada vez menos en mi trabajo. Estaba interesado en la forma en que un objeto puede existir sólo a través de la interpretación o del comentario acerca del

---

<sup>552</sup> Ibid.

<sup>553</sup> Aunque toda propuesta artística sea un auto-retrato, incluyendo la proposición del corte de la discontinuidad artística, como veremos en *Artists Working: Discontinuity* Barinatxe (C. 15.5.B); es la propuesta de salida de este yo-escópico la que trata de presentar lo Real al proyecto artístico para iniciar cada nuevo agente su posibilidad de construcción liberada.

<sup>554</sup> Vila-Matas, Enrique. *Kassel no invita a la lógica*. Seix Barral Biblioteca breve. Barcelona 2014. P. 67.

objeto, esta sedimentación de discursos acerca de él, contrario al globo inflado de las narrativas y la forma en que se ha difundido en la sociedad, la política, los productos, donde todo tiene que ser narrado o se tiene que inventar un mito, el *storytelling*.

Ahora me interesa más lo absoluto, una verdad, una literalidad. Estoy tratando de pensar acerca de algo que no pueda ser agotado por los discursos.”<sup>555</sup>

Esta idea de *Verdad* (igual a la de belleza), sólo objetiva en la literalidad absoluta e indecidibilidad de las entidades, seres y fenómenos sinsentido, en cuyo testimonio observamos la belleza de la realidad (e intuimos lo Real); es la que requiere para su acceso de la neutralización, en ambos casos, del desplazamiento causal de la naturaleza al escenario y del desplazamiento de lo artificial a lo natural, como veíamos en relación al –paso 7 del procedimiento metodológico base de la discontinuidad artística:

➔ Paso 7. Desconfiguración de la discontinuidad configurativa. Neutralización.

Transferir objetos naturales o elementos artificiales a un espacio artístico, sin mayor manipulación (un *readymade* directo o un *readynatural* desplazado), hace más evidente lo común de los objetos y entidades, y más constante e intensa nuestra presencia y nuestra mirada, ontológica y sobre todo simbólica. Transferir un objeto artificial a un espacio natural resalta su artificio y reafirma nuestra visión ontológica y la negatividad de lo simbólico. El cambio de contexto manifiesta la dialéctica y dicotomía entre objeto o entidad y el espacio simbólico, la producción simbólica y la cultura ontológica han progresado a tal punto que cualquier situación autónoma se lee y observa como desplazamiento, una emisión diferencial de la discontinuidad configurativa del objeto o de la entidad que observamos, una operación humana restringida por la intención y por la causalidad. Para desconfigurar este tipo de acción es necesario escindir lo antropológico, escindir la subjetividad del acto en sí. Tanto en un espacio natural como en un espacio artístico de configuración, la experiencia del receptor ha de producirse en directo, –nuevamente cada vez–, la acumulación y copresencia de objetos y entidades ha de estar sujeta al transcurso y cambio de lo temporal y los fenómenos ónticos, como en *Untilled* de Huyghe, donde sólo la percepción directa de asistir a un momento natural en el que lo óntico redimensiona a todo lo ontológico y simbólico (incluyendo a los objetos *readymades* y el nominalismo –como el adherido al perro bautizado ‘*human*’ y marcado como signo-entidad doméstica por el gesto de representación humana– un desplazamiento de lo biosemiótico o un *readynatural*), donde las bacterias actúan en su nivel de espacio-tiempo, como los insectos, polinización, germinación y desarrollo de las plantas, donde el día transcurre con la luz del sol, su presencia y ocaso, donde nuestra observación queda aislada y redimensionada, desde un exterior que nos reasigna como seres, unidades vivas y conjunto social en la *semiosphera*, donde nuestro significado

---

<sup>555</sup> Huyghe, Pierre, *Ficciones: Entrevista a Pierre Huyghe* por Ricardo Porrero. Revista Código, México, Octubre 2012. Publicada en Web: <http://www.revistacodigo.com/entrevista-pierre-huyghe/>

sólo es molecular y co-agencial en el biosistema. Cuando esta experiencia se traslada a un espacio expositivo no puede quedar resumida ni reflejada en un dispositivo de registro o representación, cualquier figura o forma que la evoque actúa simbólicamente y reproduce su figura pero no su existencia ni el corte en el signo-significado. Esta experiencia debe construirse como situación liberada nuevamente en el espacio de representación, y para ello debe generarse y articularse en relación a los elementos humanos, físicos, simbólicos y ónticos que se copresenten en el lugar. (ver otros aspectos técnicos del paso 7 relativos al empleo de dispositivos tecnológicos y la neutralización de las discontinuidades configurativas que producen, en C.8, Apdo. 8.6, pp. 649-656).

Huyghe, atendiendo esta diferencia entre el desplazamiento configurativo y el movimiento liberador, proponía en *A Forest of Lines* la apertura del trabajo: –a partir de cada una de las trayectorias no-lineales que elija realizar cada sujeto fuera de la representación predefinida –saliedo a su vez de la escenificación del no-sentido–, para su posible encuentro posterior con lo Sin-sentido natural, exterior e –indecible– (no-desplazado a la representación), o de decisión imprevisible e infinita posibilidad permutativa del sujeto–; el *Open Work* como proposición de copresencia y co-realidad y comienzo de un *Open present* de (otro) agenciamiento y Sentido liberados –hacia otras agencias libres, no-humanas o no personológicas unívocamente–, la posibilidad abierta de lo realmente discontinuo, el deseo de alternativa para proformar, proseguir y realizar una existencia liberada también de su disyuntiva natural (en cuanto al Sentido –en y al Sinsentido –de, la misma existencia):

“AD: And perhaps also open up literal space, because if you go to the end of the journey then ...

PH: If you make the journey, the work (*trabajo abierto*) starts to exist. For the moment, no one has experienced it. People have seen the prologue, walked through its score. An exhibition is not the end of a process. It is a ‘mise en route’, as with *The Association of Freed Time*. *A Forest of Lines* is an opening for something else.”<sup>556</sup>

La apertura y liberación del tiempo es por lo tanto abrir el propio desplazamiento del sujeto hacia la representación general (o universal) y abrirlo del mismo trabajo (particular) como desplazamiento de la proyección del sujeto. Situar –como resume Vila-Matas a propósito de dOCUMENTA (13)– a los propios artistas ante su posible escisión y la de su trabajo: “Boston (o bien *Chus Martínez –en uno de sus personajes discontinuos en la ficción–*), dijo que había pronunciado la palabra clave, pues precisamente la Documenta de Carolyn Christov-Bakargiev y Chus Martínez pensaba poner toda su artillería pesada en la idea del –desplazamiento–, deseaba colocar a los artistas fuera de sus dominios cerebrales habituales.” (...) “Kassel me había contagiado creatividad, entusiasmo, cortocircuitos en el lenguaje racional, fascinación ante momentos y

---

<sup>556</sup> Huyghe, Pierre y Douglas, Amelia, En *A Forest of Lines: An Interview with Pierre Huyghe*. emaj –online– art journal, issue 3, Melbourne 2008 s/p. <http://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/douglas.pdf>

**discontinuidades** que buscaban el sentido en lo ilógico para crear nuevos mundos.”<sup>557</sup>

El desplazamiento no es entonces de lo particular (el yo o su objeto de representación) a lo universal (tanto el universo material e inmaterial del no-sentido cuanto el universo ideal –humano– del Sentido), ni a su inversa, como hemos visto en los desplazamientos de las obras anteriores, sino que es en esta misma relación en la que el *colapso* y la *recuperación* pueden darse al mismo tiempo de manera discontinua y no en su orden consecutivo y consecuencial, esto es, que el corte de lo Sin-sentido en el Sentido pueda producirse mientras ambos sistemas se encuentran activos, suspendiéndose el Sentido y la emisión del sujeto para observar una posibilidad de co-agencia a partir de esa co-presencia –neutral e independiente de ambos– entre lo universal y sus particula(**res**) [aquí la partícula que la física cuántica analiza en su (además de la doble cualidad existencial en partícula y onda de la luz) multidimensionalidad y posibilidad de un multiverso en el que sólo estaríamos en una de sus realidades físicas y temporales –considerando a su vez la demostración de la teleportación de Anton Zeilinger exhibida en Documenta 13, en la que la información de un fotón puede transferirse instantáneamente a otro fotón en otro espacio, lo que abre la posibilidad cuántica de la transferencia de información –las propiedades no materiales– de una entidad original a otra (que se transforma en el original) en dos espacios diferentes, lo que determina que es la observación la que crea la identidad de un original–, descartando la relación de la física cuántica con la teorías biocéntricas<sup>558</sup> del universo ] y la **res** o la *sustancia* esencial filosófica que Descartes<sup>559</sup> distinguía en tres clases: –*Dios* (o lo universal ideal), –*res cogitans* (el pensamiento en sí como sustancia

---

<sup>557</sup> Vila-Matas, Enrique. Op. Cit. P. 17. / P. 258.

<sup>558</sup> Lo que se descarta de las denominadas teorías biocéntricas –nuevas visiones antropocéntricas–, del Universo, – que consideran a este concebido desde la experiencia mental e influencia del sujeto (“el universo solo existe debido a la conciencia de un individuo sobre él mismo”) que culturalmente no observa la posibilidad multidimensional de un multiverso en el que podría regenerarse como vida (tras la muerte entedida como idea cultural) en otra dimensión cuando desaparece de una en que se observa presente, como insinúa el investigador Robert Lanza–: es que la materia, el tiempo y la energía en escala macrocósmica, aún siendo variables relativas, queda descartado que dependan de la influencia del sujeto (en cuanto ese sujeto desaparece su anterior infinitesimal influencia corresponde después a otros). Estas teorías biocéntricas New Age (basadas solo en el desconocimiento del universo y una aplicación intencional y subjetiva del principio de incertidumbre) son matizadas por el científico cognitivo Simon Yawlenski (Centro de Neurofilosofía y Neurociencia Cognitiva, Universidad de Pavia): “Esto quiere decir que según los postulados de la física cuántica la realidad es algo mucho más complejo de lo que se ha pensado con base en las teorías mecanicistas, la idea de un mundo absoluto y unívoco es incorrecta, pero no significa que no existan los procesos físicos, sino simplemente que el estado de algunos procesos se define por el observador.” Lo que viene a distinguir entre la posibilidad cuántica de dimensiones universales diferentes y la evolución de la materia y la energía, siendo la realidad no-sentido independiente al proceso cognitivo de la misma o sólo en parte (lo subatómico no lo macroscópico) afectada por la influencia del observador: “Es por eso que la hipótesis de que **existe un mundo real independiente de nosotros y con el cual interactuamos activamente** es hoy la hipótesis que tiene el más alto potencial para explicar los fenómenos mentales y los procesos cognitivos.”

Yawlenski, Simon. *Una crítica al texto de Robert L. Lanza*. Elementos No. 67, Vol. 14, Julio - Septiembre, 2007, Página 15. <http://www.elementos.buap.mx/num67/htm/15.htm>

<sup>559</sup> Descartes, René. *Meditaciones metafísicas* [con objeciones y respuestas], trad. de Peña García, Vidal. KRK Ediciones, Oviedo, 2005

existencial), *–res extensa* (atributo principal del pensamiento que es su extensión, tratado en esta investigación desde la extensión de la representación y el archivo *–cultural / documental–* y la proyección escópica del sujeto).

Esta apertura del desplazamiento *–no en sus dos vías anteriores de uno a otro sistema sino en el movimiento conjunto de ambos con sus respectivas discontinuidades–* es así el movimiento natural que el proyecto con la discontinuidad artística posibilita en el objeto arte y en el pensamiento como representaciones, el corte en todo orden de desplazamientos que escenifiquen las discontinuidades configurativas, siendo así mismo el corte que posibilite la copresencia de lo universal Sin-sentido (dimensiones físicas) con lo universal del Sentido (infinito aplazado), hechos ambos a partir de sus respectivas particularidades, como decíamos con Mladen Dolar:

“ I have this conception of art, which is that art has to do with universality and infinity. It introduces something into the continuity of being, into the continuity of our survival. A break. Which is a universal break. A break to universality. It can speak universally. What is important in art is not a question whether it is an expression of a certain individual or whether it is an expression of a certain ethnic group or nation or of a certain age. I think that the break is such that it makes the universal out of particularities. (...) The question of drawing a line, making a cut (*discontinuidad artística*) in the continuity of our animal or social being (*Umwelt o co-agencia biosemiótica en la semiosphera*), of our finite being, that this is what defines humanity. I'm not saying that art is the only way to do this. I think thought (*el pensamiento, la res cogitans y su res extensa*) is something which does this also, it breaks with the conditions of its own production (*corte en la propia producción del trabajo como idea o imagen del trabajo abierto*).”<sup>560</sup>

El tratamiento de lo universal y de las respectivas particularidades, el tiempo liberado en el espacio de performatividad y de representación, que se distingue del tiempo libre o de ocio indicado episódica y configurativamente por el tiempo cultural de producción económica (incluyendo en éste la postproducción simbólica), yendo en un movimiento no desplazativo hacia el presente abierto de cada una de las particularidades de cada uno de los sujetos singulares que construyen la naturaleza indefinida y co-existencial del Sentido *–liberado–* y lo Sin-sentido *–libre–* ; lo podemos observar, con sus similitudes y diferencias respecto a *–A Forest of Lines–* de Huyghe y a *–Forest (For A Thousand Years)–* de Cardiff y Bures Mille, en la primera parte del proyecto artístico de esta investigación *–Artists Working: Crossover Atxabiribil–* situación construida (y situación viva) en la que el desplazamiento al espacio abierto de la naturaleza, no se realiza en este caso con la intención de dirigir al espectador hacia un encuentro performativo entre el objeto artístico y su evocación del Sentido con el no-sentido de otro organismo vivo, sino que la idea original de este primer proyecto Artists Working era la de disponer como artistas

---

<sup>560</sup> Dolar, Mladen. *Wie geht Kunst?* [www.wiegehtkunst.com](http://www.wiegehtkunst.com) / Conny Habbel & Marlene Haderer, 2009 entrevista realizada por Conny Habbel y publicada en la página Web en 2010 y 2013. (Las cursivas entre parentesis me corresponden. N. del A.)



Artists Working: Crossover Atxabiribil / Open project. Instalación sonora, situación construida, video HD (90' color-sonido). Iñigo Cabo, 2011 - en curso.

del desplazamiento de una instalación sonora (*Crossover*, C. 9.1.A) en un espacio-tiempo liberados, yendo más allá de la supuesta soberanía del arte –por la puesta en crisis del resto de discursos que el propio emplazamiento del objeto artístico y su autonomía simbólica fuera de los sistemas ontológicos produjera–. Un proyecto liberado a su vez del objeto arte en cuanto objetivo simbólico para una intersubjetividad pública. Liberado de la cultura y de la asignación del tiempo de ocio. Liberado de la producción, la función y la postproducción. Un Open present en el que pudieran observarse todas las discontinuidades configurativas e incluso la discontinuidad existencial entre el Sentido y el Sin-sentido natural, sin que estas fueran ningún principio en la actuación pulsional y liberada del deseo artístico. Los artistas trabajando en su deseo liberado.

–Se invita a un grupo de 10 artistas de diferentes lugares y disciplinas con quienes existen vínculos, a una jornada de trabajo en la que se instala una obra [*Crossover: Site-specific Sound Installation*. Dimensions variable. Sound System: HSS. (Ultrasonic high directional sound speakers). Software. *Symmetric Deconstructor* 1.0 ] –øpsign– (evidenciada como motivo formal / signo y referencia visual / argumento estratégico, pretexto nominalista–con o sin significado–), en la playa de Atxabiribil (Bizkaia). Se filma el montaje y la jornada, con diferentes cámaras y visiones de autor, y se comparten comida y situación –construida y no construida (*live situation*)– en espacio abierto. Las pautas son el transporte y la instalación en equipo, 10 – 15 minutos aproximados de filmación libre por artista, intercambiándose las cámaras de vídeo y de fotografía disponibles por turnos, de modo que la instalación, la filmación (sincrónica y diacrónica), la comida y la experiencia compartida y singular puedan ser vividas y filmadas al tiempo. La duración de las distintas secuencias (siempre filma alguien) es el tiempo vivido y su montaje directo en cámara iguala el tiempo de la acción a la duración de la obra y la jornada. Sin guión marcado, la intención de los artistas se manifiesta en la dinámica liberada de su trabajo y su relación: entre ellos, con el entorno social, el estético, el tecnológico y el natural–.

Esta imagen general del proyecto en la página anterior, que en su posición vertical representa literalmente una discontinuidad configurativa de tipo 1 en la composición (giro o inversión formal, técnica utilizada por Baselitz, Nauman, Lewis o Prego entre otros, analizada en relación a la inversión simbólica en el C. 8.3 Ibón Aranberri. El movimiento del objeto arte al proyecto artístico natural. La inversión de la discontinuidad simbólica, P. 564) y en el sentido de lectura (siendo en papel impreso girable, un movimiento físico y cultural que invierte el orden de lectura del resto de texto, –el documento observado en pantalla requiere para su giro ir a las herramientas del programa de texto o girar la cabeza –gesto que en todo caso se produce más o menos instintivamente en la primera observación de esta imagen–); nos muestra la relación de todos los elementos: Naturaleza –espacio de costa, límites físicos tierra-mar-aire / lo humano, lo biológico (especies vegetales, marinas, aves, anfibios insectos, animales domésticos, microorganismos), lo mineral (roca estratificada cuya complejidad tectónica corresponde a capas *facies flysch*





del cretácico superior <sup>561</sup> mostrando una sedimentación geológica anterior al ser humano y numerosas muestras de fósiles marinos y terrestres), lo climático–; Tiempo –Real y diferido de la imagen, tiempo de los dispositivos tecnológicos / tiempo de acción artística y tiempo de ocio [de los propios artistas – tiempos sin filmación, comida: barbacoa con fuego de carbón vegetal (desmitificación de los happenings relacionales de R. Tiravanija) y ocio deportivo y cultural de otros sujetos –surfistas, pescadores, fotógrafos de la naturaleza que se encontraban allí ajenos a este proyecto, vecindario de la urbanización situada sobre el acantilado de la cala] / tiempo de los organismos animados e inanimados, tiempo de los objetos y de las entidades sinsentido / tiempo de producción estética y

---

<sup>561</sup> Hace 65.000.000 de años ocurrió el choque del meteorito del Yucatan, que genero una capa de cenizas que cubrió el mundo, lluvia de partículas metálicas incandescentes con alto porcentaje de iridio, microcristales de cuarzo generados en el choque y que hizo que desapareciesen la mayor parte de los animales, entre ellos los dinosaurios. Esa delgada capa oscura (línea negra de sedimentos) que marca el límite Cretácico Terciario (K/T boundary) se puede ver en las rocas de las playas de Sopelana (Bizkaia) –en Artxabiribil, Barinatxe, etc.– En: Tectónica de inversion (Arco Vasco Pirineos Occidentales): Departamento de Geodinámica, Facultad de Ciencia y Tecnología, Universidad del País Vasco. Sociedad geológica de España. Punto 10. Estratos de Sopelana. Publicado en Web: [http://www.ehu.es/argitalpenak/images/stories/libros\\_gratuitos\\_en\\_pdf/Ciencias\\_Exactas/EI%20flysch%20del%20litoral%20Deba-Zumaia.pdf](http://www.ehu.es/argitalpenak/images/stories/libros_gratuitos_en_pdf/Ciencias_Exactas/EI%20flysch%20del%20litoral%20Deba-Zumaia.pdf) <http://www.sociedadgeologica.es/archivos/geogacetas/Geo45/art06.pdf>

Ciertos sedimentos estratificados en estas rocas son un vestigio de los arche-fósiles, entidades materiales anteriores al ser humano y a su imagen cognitiva. Diacrónicas por su tiempo cosmológico independiente al espacio-tiempo euclidiano y cronomórfico, y heterocrónicas por su presencia actual. Clave que analizaremos en el siguiente apartado de la no-representación.



tiempo liberado del proyecto / tiempo de las mareas –instalación y comienzo de filmaciones en la zona de playa por la mañana con marea baja (desde las 11:30 h.), –hasta desmontaje con subida de la marea (15:00 h.) –tiempo operativo de 12:00 a 14:30 / 95’ de filmación (diacrónicas con distintas sincronías entre cámaras activas) y una hora de comida–, marcando la dinámica del mar (por la influencia gravitatoria lunar) la disponibilidad de espacio físico y tiempo de filmación en esa cala que cubre la marea–, tiempo de sol, nubes y lluvia (26 Octubre 2011)–modificando la luz de filmación y la operatividad de los equipos eléctricos (justo tras el desmontaje comenzó a chispear algo de lluvia) /. Tiempo de la agencia (liberada) y la co-agencia (Umwelt): habiendo investigado diferentes localizaciones y tras recibir de la concejalía de medioambiente del Ayuntamiento de Getxo la negativa a un permiso (aún cuando estos permisos corresponden a la gestión del ministerio español de costas, con quienes tramité el permiso para la instalación del Segundo proyecto –Artists Working: en la playa de Azkorri –alegando que el sonido podría perjudicar a especies protegidas de la zona (sin haber analizado evidentemente el proyecto y la emisión de audio a un solo punto en el espacio, dispersándose el resto de sonido sin apenas volumen perceptible)–, decidí realizar esta primera instalación –sin solicitar permisos, de acuerdo a la liberación del proyecto (desobediencia sin perjuicio) de normativas legales e institucionales–, en la costa de otro Ayuntamiento (Sopelana: Playas de **Atxabiribil –Artists Working: Crossover–** y / Barinatxe –Artists Working: *Discontinuity–* 2º proyecto con permiso del ministerio de costas para instalación artística / ). El audio generado con la obra *Crossover* no afectó perceptiblemente a ninguna especie, (entre otros motivos porque el programa de software –*Symmetric Deconstructor 1.0* – que divide el audio en fragmentos de unidades sonoras y los envía separadamente por 4 canales a cada altavoz ultrasónico, para que estos emitan sus haces sonoros lineales e imperceptibles de forma simultánea, hacia un punto central –de cruce



*Crossover* Instalación sonora (Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao 2010)  
 Artists Working: *Crossover* Atxabiribil . 2011.

Discontinuity Barinatxe-) para realizar la instalación de *Crossover* único- en el espacio donde se reconfigura el audio original [-ver clip de vídeo en el enlace:- <http://inigocabo.com/works/crossover/crossover-windsor-kulturgintza.html>- ] que reproduce el funcionamiento de *Crossover* en espacio de galería y en la playa de Atxabiribil <sup>562</sup> [Vídeo resumen de - Artists Working: *Crossover* Atxabiribil- en el enlace a mi página Web: <http://inigocabo.com/works/artists-working/artists-working-crossover-atxabiribil.html> / sólo funcionó correctamente durante unos instantes), centrándose este proyecto no en la función del objeto artístico y la evidencia de su discontinuidad configurativa sino en la copresencia de los elementos descritos y en la co-agencia natural de estos con el tiempo de trabajo liberado de los artistas invitados: hombres y mujeres de distintas nacionalidades (Colombia, Ecuador, Italia, Inglaterra, Euskadi) de diferentes culturas y con distintos idiomas y actividades profesionales (al margen de su actividad artística:

---

<sup>562</sup> - Secuencia #1: Instalación en Galería Windsor, en dimensiones reducidas adaptada al espacio de la galería. (En su exposición en la galería Anne+ de París (2008) -como veremos en el Capítulo 10 de la discontinuidad tecnológica-, las dimensiones del espacio fueron idóneas a las distancias correctas de producción del *Crossover*):

- Planos de detalle del audio en el espacio general / detalle de audio en altavoces / y plano en el punto de cruce del audio original reconfigurado.
- En la exposición se observa la proyección del video -*Crossover* Studio-, que contiene el proceso de investigación y la grabación de silencios en la galería Windsor para los cortes entre temas en *Crossover* LP white Album, ver -C. 9.1.A -pp 699-706- ).

- Secuencia #2: (plano general) de Artists Working: *Crossover* Atxabiribil. Audio ambiente general de playa y detalle de audio en el punto de cruce de *Crossover*.



Ingeniería audiovisual, docencia de idiomas, diseño, reportajes de fotografía y video, arquitectura, gestión y programación cultural, investigación universitaria./ Pintores, escultores, vídeo y fotografía, músicos, proyectos transdisciplinares, artistas autodidactas etc. Unos viajaron específicamente para intervenir en este proyecto, y todos disfrutamos de una jornada liberada del trabajo profesional remunerado disponiendo de un día laboral para una actividad voluntaria, pero no de ocio. –En el siguiente proyecto *Artists Working: Discontinuity* Barinatxe esta convocatoria se abrió directamente a amigos vinculados y no vinculados con practicas estéticas–); colaboraron: unos con sus cámaras, otros con vehículos para el transporte de equipos y personas, otros vinieron con sus perros y algunos aportaron simplemente su trabajo de montaje y filmación con las diferentes visiones artísticas y personales de todos. La relación entre ellos: amigos, conocidos y desconocidos, en un espacio abierto en la naturaleza pero también limitado por ésta, con unas dimensiones en las que los diferentes planos de filmación casi siempre integrarían algún participante o el objeto artístico instalado; se manifestaba en base al nexo que producía mi relación independiente con ellos y la relación de estos con el proyecto, actuando impulsivamente con intencionalidad artística – proyectándose a ellos y a mi– (al ser el conjunto de la filmación un paisaje secuencial y un retrato del proyecto de los artistas trabajando), pero liberándose de esta premisa [tras reunirnos en grupo al comienzo del proyecto y tras presentar a todos, únicamente les expliqué qué movimiento de objeto artístico se realizaría en ese tiempo que todos disponíamos libremente, y cómo funcionaba éste (– *Crossover* procesando: audio en vivo en ese espacio natural y audio grabado en galerías y centros de arte que expone el discurso sobre la performatividad de la forma teórica y su discontinuidad, la *diferancia* proyectándose por cortes en un punto único suspendido en el aire, de modo que la naturaleza reprodujera por las leyes físicas del sonido la *indiferancia*, una presencia invisible que ya



existe en el espacio natural sonoro –universal desde su discontinuidad particular– antes de formularse los discursos y su función, siendo ese espacio natural libre y anterior a nuestro enunciado o interpretación-), para que lo filmaran si quisieran, pero que hicieran aquello que les interesara a cada uno a partir de aquél contexto –algunos no grabaron la instalación y reflejaron en cambio el paisaje – en color y sonido o en blanco y negro, con audio y en silencio–, unos centrándose en el espacio natural u otros saliendo de él con las cámaras hacia la arquitectura del vecindario –inicialmente no asignada–, hacia los objetos y entidades sinsentido o a las especies de animales como los perros o las medusas que arrastraba la marea) y liberándose cada sujeto de las marcas de la agencia –a partir de un objeto artístico y su visión– con sus formas de relación particular ya construida o construyéndose, disfrutando de la comida y la bebida (–lo dionisiaco–. La marca del vino que ofrecí – como anécdota irónica de la múltiple y configurativamente discontinua conexión artística de interpretaciones, era: *'habla del silencio'*, en relación a *Crossover* y a la ausencia liberada del discurso por su corte en el espacio natural, a modo J. Cage), ratos de conversaciones sin función entre amigos, de momentos íntimos decididos por cada uno de ellos en sus apartes del grupo. Una situación viva no condicionada por los protocolos de exposición, ni por la información artística o por la agencia del proceso (no univoca ni humana ni tecnológicamente). El proyecto se dio en ese día liberado, sin convocatoria de público o exposición (expuesto el trabajo a un público espontáneo – pescadores, surfistas, fotógrafos, animales, vecindario–), quedando como proyecto abierto a un proceso posterior, no asignado –más allá de su edición, función y formalización–, saliendo de la autonomía y soberanía de los artistas y del objeto arte, del Sentido mismo y de la performatividad, hacia un no-lugar, no-tiempo, no-territorialización o identificación sujeto-entidad, en el que el artista liberado se reconoce así mismo en su propia acción proformal, quedando ésta desmarcada de toda causa o efecto, e introduciendo lo no-sentido como posibilidad no inferida, sino natural cual propia

práctica presubjetiva del arte con la fuerza del artista.

Lo que produce este objeto es su propia visión liberada en lo Real, una realidad subjetiva e intersubjetiva que expuesta a la objetividad del tiempo, la co-acción, los objetos, las esencias y los seres, muestra a tal objeto como fuerza en suprasubjetividad con la naturaleza. El objeto derivado en su formato en vídeo ejemplifica, sin embargo, la representación como huella de esa fuerza anterior y las proyecciones respectivas de cada sujeto (incluyendo la de su observador actual leyendo éste texto) –, en la que tal objeto e interpretaciones (configurativamente discontinuas) quedan sujetas a la definición de un objeto artístico, cuando el trabajo artístico –en un proyecto que ve a ese objeto en su expansión neutralizada– es indiferente a su significado y al retrato paisajístico en un marco temporal (como reproduce la fotografía del Making-Off realizada con Lothar Baumgarten –*DRAMA– Thinking about Nature, Representation and Technology*– como objeto artístico de esta investigación –siendo reproducida y expuesta en el mismo tamaño que el monitor plasma donde se exhibe el video documental filmado con su entrevista y acción artística *Lothar Baumgarten: Discontinuity* (C. 5)– que evidencia y fija la representación en un instante que explicita las discontinuidades configurativas y contiene todo –Naturaleza, Representación, Tecnología, Sujetos, proyección y agencia–, menos el tiempo y el espacio real); siendo así el objeto un retrato puntual o secuencial que, para no mostrar sino ser equivalente a la esencia de los artistas liberados en co-agencia con lo natural, reclama la escisión de su marco fijo representacional, disponiéndose sólo como objeto liberado en su dinámica en un proyecto abierto, que no identifique a los autores ni ilustre su liberación sino la naturaleza del objeto post-representacional como fuerza presubjetiva y tiempo y función indefinidos, un objeto que actúe no como signo sino siendo discontinuidad viva en la realidad. Para ello, como hemos visto en el procedimiento metodológico base (Paso 7. Desconfiguración de la discontinuidad configurativa. Neutralización. Citado en el apartado anterior en relación a las obras –*A Forest of Lines*– de Huyghe y a –*Forest (For A Thousand Years)*– de Cardiff y Bures Mille), este objeto ha de actuar en su proyección en co-presencia y co-agencia con otras realidades que acontezcan no desde la narración del objeto sino en la temporalidad y con los fenómenos ante los que el proyecto disponga naturalmente al objeto, no sólo desplazado sino habiendo sido neutralizado de su interpretación subjetiva y liberado como entidad y forma presubjetiva. Este primer objeto artístico muestra por lo tanto la liberación preliminar de los sujetos para advertir de la necesidad del corte que se producirá en su siguiente paso proyectual en –*Artists Working: Discontinuity Barinatxe*–, donde el camino que aquí se muestra de lo particular a lo universal, construyendo los tiempos y actos particulares una imagen universal de tiempo liberado, en el segundo proyecto será un corte universal, realizado por la naturaleza Sin-sentido, un corte de realidad indecible y que ajeno a las respectivas particularidades las incluye a todas en su absoluto.

En *Artists Working: Crossover Atxabiribil* se citan en co-presencia los tres estados de la esencia descartianos: lo universal del mundo y el tiempo de la naturaleza –*semiosphera (Umwelt)* en la relación co-agencial entre sujetos, seres y entidades–, con la *res cogitans* pensamiento de los sujetos y seres –particular-esencial–, la *res extensa* que reproduce la instalación de *Crossover* –extensión del discurso, la comunicación y sus cortes (discontinuidades configurativas que articulan la cualidad de



cortes inherentes del no-sentido en el Sentido) a un espacio de cruce producido en la naturaleza (y la propia extensión documental del objeto temporal en formato video en esta fase del proyecto, moviendo tal documento a su liberación en el proyecto de sucesiva co-agencia con lo Sin-sentido). Siendo aquí lo universal absoluto (=Dios o esencia ideal de lo universal) igual a la naturaleza y la semiosphera, igual a la res cogitans de los sujetos y seres naturales unidades de lo universal. El Sin-sentido (universal) = Sentido (particular), siendo la res cogitans en el mundo y su visión de este como res extensa –toda vez neutralizadas como igual a la res extensa –que ha sido neutralizada en la misma naturaleza y será neutralizada como objeto artístico en su movimiento en el proyecto–. El tiempo liberado en el que lo universal es = a lo particular, siendo las particularidades y sus extensiones proyección del yo y del objeto de deseo– iguales, en cuanto a esencias (físicas y co-presenciales, no simbólicas), a lo universal absoluto de la Naturaleza.

En su formato en vídeo esta fase del proyecto Artists Working puede mostrarse en su exhibición en sala junto a la instalación sonora *Crossover*, respetando las proporciones espaciales idóneas para la instalación sonora (como fue instalada en la playa de Atxabiribil y veremos también en su exposición en la galería Anne+ de París en 2008, en el siguiente capítulo: aprox. 400 m<sup>2</sup>) y para la proyección de video en escala 1'5:1 (como vemos en la proyección en un pabellón en la imagen superior) de modo que en la distancia perceptiva del espectador a la proyección se produzca –en la mayor parte de secuencias– una relación ilusoria de equivalencia de tamaños entre los sujetos y el espacio representado y el espectador y su espacio escénico (dado que la escala exacta 1:1, por nuestra cultura cinematográfica y perspectívica, no produce la sensación perceptiva de similitud); y

manteniendo a su vez la relación entre el audio procesado por el sistema *Crossover* y su instalación en el espacio natural de la playa, dado que, como señalábamos anteriormente, el audio del *Crossover* funcionó sólo unos instantes durante el proceso de situación construida + situación viva en este proyecto. Instalándose juntos, *Artists Working: Crossover Atxabiribil* con *Crossover* activo en sala, se mezclan el audio del público procesado en directo por el sistema *Crossover* y proyectado a un único punto central, con el audio en diferido de *Artists Working*, siendo este audio a su vez procesado por el sistema *Crossover* de modo que la percepción del directo y el diferido sean tratadas al tiempo en el espacio como sonido producido en esa temporalidad viva y no en base a sus narrativas (audio general de *Artists Working* y audio puntual por *Crossover*, simultáneos: siendo AW audio de representación y *Crossover* audio procesado a su corte y discontinuidad en el medio natural). La relación entre representación visual-diferido y reproducción de audio-directo pone el énfasis en la *diferancia* entre signo y significado, entre origen y emisión, o la propia *diferancia* entre representación y tiempo liberado en la que el objeto artístico se co-presenta a los fenómenos vivos de la realidad produciendo esta el significado mutable del objeto, que abandona así su condición estática y supera su representación fija (de discontinuidad configurativa) para instruirse como entidad activa en la interacción con el medio vivo (de discontinuidad artística o simbólica).

*Artists Working* (en adelante AW #1) puede funcionar sin la instalación de *Crossover*, [manifestando la indiferencia a la no-función del proceso técnico, siendo el retrato de los artistas trabajando y disfrutando de igual forma con el logro o sin el (como escribe Vila-Matas: “*amábamos a los que juraban que el arte estaba sólo en el intento. (...) por encontrar eso nuevo que siempre estuvo ahí. El afán –el deseo– es la voz que habla por mí cuando me preguntan por el mundo. –¿El mundo? No, sólo el arte. –¿Por qué? – Porque intensifica el sentimiento de estar vivo.*”<sup>563</sup> –intensificar aquello que ya está ahí, retomando a Pierre Huyghe–), mostrando el fallo documental y el fallo tecnológico], evidenciando AW #1 su representación visual y diferida en vídeo, en proyecciones de distinta escala, emitiéndose su audio a la sala por altavoces o bien por cascos auriculares –de modo que el espectador sea consciente de su condición separada de oyente–, un retrato y plasmación del yo artístico y su proyección al *self* social –del sujeto artista y del espectador-audiencia–, un paisaje de las diferentes capas de la representación que no trata de ser soberana, en la imagen de la soberanía y proyección de su discurso de liberación al resto de sistemas de representación del yo, no quiere poner en crisis al resto de discursos mediante otra enunciación perlocutiva, solamente reproducir un tiempo liberado que en su escenificación aislada queda comprometido de nuevo por la representación, reclamando otros pasos y movimientos para su liberación real de su condición de objeto autónomo-simbólico, de la soberanía y *diferancia* hacia otras emisiones discursivas o interpretaciones y de su cualidad de objeto exhibido, de tiempo separado de lo Real. El Open present de este objeto, equivalente a la naturaleza de los artistas trabajando liberadamente, ha de introducir al espectador-audiencia en una situación de construcción conjunta, donde el sujeto receptor pase a

---

<sup>563</sup> Vila-Matas, Enrique. Op. Cit. pp. 170, 171.



articular su propia realidad con ese objeto a partir del corte que los fenómenos naturales produzcan en la configuración discontinua de la representación y su narrativa. Por lo tanto AW #1 se expondrá en todo caso junto a las siguientes fases de su proyecto, con AW #2 (Artists Working: *Discontinuity Barinatxe*), cuyo corte universal y discontinuidad artística sitúa al receptor como sujeto agente, no interpretativo sino iniciador de un nuevo proceso en el que una vez cortada la representación y dispuesta la realidad fenoménica en su tiempo real, ante el vacío de signos y significados expondrá al sujeto a un tiempo y espacio liberados en el que su co-agencia con los fenómenos universales construirá una realidad particular y liberada, equivalente a la de los artistas trabajando fuera de su representación o proyección.

Así mismo, como veremos en la exposición (Artists Working: *Discontinuity* / Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao, Mayo-Junio 2016) de AW #1 + AW #2, este proyecto se expondrá contando con la agencia coparticipativa de otros artistas e investigadores <sup>564</sup>, produciendo en tiempo real una relación copresencial entre instancias representacionales –los objetos artísticos del proyecto y otros elementos que se irán sumando en el curso de la exposición con los participantes– y la realidad simbólica que cada agente construya particularmente, con el tiempo y fenómenos libres que con sus variaciones dispongan la discontinuidad artística en distintos intervalos para articular co-agencias liberadas de –sujetos-entidades (reales y representacionales) -*Umwelt*–; en un proyecto artístico abierto, natural en su discontinuidad entre lo particular y lo universal, liberado.

La solidaridad y camaradería libre de los artistas, no corporativa sino acto escindido del yo estético o escópico y su designación, cuyo deseo liberado, pulsional y voluntario, es el modo artístico neutral de su acto existencial, su *-Dasein* <sup>565</sup> –, pero como fuerza presubjetiva y preconsciente en la existencia y

---

<sup>564</sup> Parte de los elementos visuales que conforman el proyecto Artists Working han sido expuestos (tras su primer ensayo ante los artistas colaboradores del proyecto en un pabellón industrial), en Bryan Arts Center– Denison University, Ohio, USA, Enero –Febrero 2015: <http://inigocabo.com/works/artists-working/aw-bac.html>. Donde impartí a su vez un workshop proyectual en la Fine Arts Faculty: <http://inigocabo.com/workshops/artists-working-bryan-arts-center.html> con proyecto expositivo co-participativo con los alumnos del taller: <http://inigocabo.com/workshops/artists-working-workshop-mix-gallery.html>

<sup>565</sup> **Dasein** [ˈdazɪn] es un término que en alemán combina las palabras «ser» (*sein*) y «ahí» (*da*), significando «existencia» (por ejemplo, en la frase "*Ich bin mit meinem Dasein zufrieden*" «Estoy contento con mi existencia»). Es usado por varios filósofos alemanes, como Hegel o Jaspers, pero sobre todo por el filósofo Martin Heidegger para indicar el modo de existir propio del ser humano. El sentido literal de la palabra *Da-sein* es 'ser-ahí'. Que más bien sería *el estar haciendo algo ahí* como expresa el uso del gerundio en latín. El término expresa el hecho de que la existencia no se define sólo como rebasamiento que trasciende la realidad dada en dirección de la posibilidad, sino que este sobrepasamiento es siempre sobrepasamiento de algo, está siempre situado, está aquí. Existencia, *Dasein*, ser-en-el-mundo, son sinónimos. Los tres conceptos indican el hecho de que el hombre está «situado» de manera dinámica, es decir, en el modo del poder ser. En la acción de estar haciendo algo la experiencia se vuelve transitiva, lo cual nos coloca en situaciones que al estar experimentando eso lo hacemos en directo y sin elucubraciones intelectuales. El término *Dasein* es usado para identificar categóricamente la relación entre el ser humano y cualquier acción enfocada hacia el alcance de un propósito; entonces, el propósito es conocido, razonable y procesado intelectualmente, pero la acción no goza de las mismas condiciones, porque de alguna manera es una acción preconsciente, no procesada, no cuestionada; sencillamente concurre, se hace; y eso es *Dasein*. *Dasein* es un término neutral: no nos obliga a considerar al hombre como una consciencia o como un ser esencialmente racional. *Dasein* no tiene ninguna esencia determinada; su ser consiste en sus posibilidades, en lo que puede hacer de sí mismo. Está «aquí» en el mundo. Pero no está

neutralizada por su misma naturaleza liberada en lo Real, como decía Nancy incluso si no es bajo la modalidad –antropocéntrica– del *Dasein*, sino en la libertad existencial como ser deseante –no de objeto sino de sí– en el mundo: “ *Se podría decir que él -el mundo fuera del hombre- es la exterioridad efectiva del hombre mismo, si la fórmula debiera ser comprendida sin restituir, desde el hombre al mundo, una relación de sujeto a objeto. Pues de esto es de lo que se trata: de comprender el mundo no en cuanto el objeto o en tanto el campo de acción del hombre, sino como la totalidad de espacio de sentido de la existencia, totalidad ella misma existente, incluso si no es bajo la modalidad del Dasein.*” <sup>566</sup>

Una liberada presubjetividad de los artistas de lo universal y de lo particular, una neutralidad que exhibe su ser como sujeto deseante fuera del hecho social, animado a la relación natural y discontinua con el mundo existencial desde su misma existencia, en la cual –neutralidad y –liberación son los actos reales del sujeto artístico con su esencialidad y la del mundo, como observara Deleuze (analizado en el –Estado de la cuestión– C. 3. – El Sentido: positividad, negatividad y Sentido neutro): ¿Cómo podríamos resumir estas paradojas de la neutralidad que, todas, muestran al sentido inafectado por los modos de la proposición? El filósofo Avicena distinguía tres estados de la esencia: universal respecto al intelecto que la piensa en general; singular respecto a las cosas particulares en las que se encarna. Pero ninguno de estos dos estados es la esencia en sí misma: animal no es otra cosa que animal tan sólo, «animal *non est nisi animal tantum*», indiferente tanto a lo universal como a lo singular, a lo particular como a lo general. El primer estado de la esencia es la esencia como significada por la proposición, en el orden del concepto y de las implicaciones de concepto. El segundo estado es la esencia como designada por la proposición en las cosas particulares en las que se encarna. Pero el tercero es la esencia como sentido, la esencia como expresado: siempre en esta sequedad, *animal tantum*, esta esterilidad o neutralidad espléndidas. Indiferente a lo universal y a lo singular, a lo general y a lo particular, a lo personal y a lo colectivo, pero también a la afirmación y a la negación, etc.

En una palabra: indiferente a todos los opuestos. Porque todos estos opuestos son solamente modos de la proposición considerada en sus relaciones de designación y significación, y no caracteres del sentido que ella expresa. ¿Es éste acaso el estatuto del acontecimiento puro, y del *fatum* que lo acompaña, remontar así todas las oposiciones: ni privado ni público, ni colectivo ni individual..., tanto más terrible y potente en esta neutralidad cuanto que lo es todo a la vez? “ <sup>567</sup>

“La singularidad es esencialmente pre-individual, no personal, a-conceptual. Es completamente indiferente

---

confinado en un particular lugar (o tiempo) –*Open present, ni diacrónico ni sincrónico sino heterocrónico, recordando a Huyghe y Gillick en la Association des Temps Libérés –ATL– (N. del A.)–; «trasciende» y está «aquí» junto a otros eventos presentes o pasados.*

Enciclopedia Oxford de Filosofía. Oxford Univesrity Press. 1995 / 2005. P. 256. Editorial Tecnos, Madrid 2008

<sup>566</sup> Nancy, Jean-Luc. Op. Cit. P. 53.

<sup>567</sup> Deleuze, Gilles. Lógica del Sentido. Quinta serie. Del Sentido. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Págs. 29-31

a lo individual y a lo colectivo, a lo personal y a lo impersonal, a lo particular y a lo general; y a sus oposiciones. Es *neutra*.”<sup>568</sup> (...)

“La individuación en los cuerpos, la medida en sus mezclas, el juego de las personas y los conceptos en sus variaciones, toda esta ordenación supone el sentido y el campo neutro, preindividual e impersonal en el que se despliega.”<sup>569</sup>

Así, esta solidaridad libre (desde lo singular y su fuerza como Dasein: instintiva y recíproca, interesada y no-interesada) de los artistas trabajando, buscando e investigando un saber (de sí, del otro y del mundo) pero manifestando siempre ante él su deseo, desea abrirse de lo universal y de lo particular, del yo proyectado y del self social, de su objeto y su función; para ser en un acto meramente existencial, pulsional como el acto de amar que va incluido en el Deseo –pero también en la generosidad libre y no cultural sino de especie–, acto presubjetivo como los de respirar y mirar, sin marcas intelectuales de la vida o ante ella (abriendo sus marcas subjetivas), sino en la propia vida donde su anterior agencia sea posible en co-agencia, donde su deseo sea el de (fuerza activa durante) su existencia en el mundo. Como observaran Deleuze y Nancy:

“ La lógica del sentido está necesariamente determinada a plantear entre el sentido y el sinsentido un tipo original de relación intrínseca, un modo de copresencia.”<sup>570</sup>

Copresencia del Dasein (y su acción de deseo) en el Umwelt, y coparticipación hacia tal copresencia no por lo universal ni por lo particular sino de lo singular coexistencial a todo aquello que desde fuera nos sucede [incluyendo al otro y la relación activa e (in-)pasiva con él y en ello]:

“ El mundo fuera del hombre es la exterioridad efectiva sin la cual la disposición misma del sentido, o en el sentido, no tendría... sentido. Se podría decir que él -el mundo fuera del hombre- es la exterioridad efectiva *del hombre mismo*.” (...)

“ Cosmos - mito - sentido dado.

Cielo y tierra - creación - sentido anunciado / deseado.

Mundo - espaciamento -sentido como existencia y *techne*. (Pero la mundialidad no sucede solamente, también precede. El mundo anterior al hombre y fuera del hombre es también *nuestro* mundo, y nosotros también *le* pertenecemos *á* él).”<sup>571</sup>

Esta correspondencia del yo en la discontinuidad de la vida (universal del Sentido y mundial del Sinsentido, particular, singular y precedente) y del otro, del nosotros en ese suceder, ser Dasein – sucediendo-nos– (Sentido, *techne* –del acto del deseo y su formación– y acto de contacto con lo biosemiótico ), la describe Vila-Matas desde su experiencia personal e introspección del suceso

---

<sup>568</sup> Deleuze, Gilles. Op. Cit. Novena Serie, De lo Problemático. P. 44

<sup>569</sup> Deleuze, Gilles. Op. Cit. *Decimoséptima Serie, De la Génesis Estática Lógica*. Págs. 92-93.

<sup>570</sup> Deleuze, Gilles. Lógica del Sentido. Quinta serie. Del Sentido. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. pp. 29-31

<sup>571</sup> Nancy, Jean-Luc. *Ibid.*

artístico como con-formación de vida en el conjunto universal-singular del self: “*el arte es lo que nos sucede, el arte pasa como la vida y la vida pasa como el arte.*”<sup>572</sup> De donde podríamos decir que el arte puede, de alguna forma, ser aquello que desde fuera nos sucede.

Así, la disposición de un campo neutro:

liberado y co-agencial, ajeno desde un conjunto singular a lo universal y a lo particular (“*La univocidad del ser no quiere decir que haya un solo y mismo ser: al contrario, los entes son múltiples y diferentes, producidos siempre por una síntesis disyuntiva, disjuntos y divergentes ellos mismos, membra disjuncta. La univocidad del ser significa que el ser es Voz, que se dice, y se dice en un solo y mismo «sentido» de todo aquello de lo que se dice. Aquello de lo que se dice no es en absoluto lo mismo. Pero él es el mismo para todo aquello de lo que se dice. Entonces sucede como un acontecimiento único para todo lo que sucede a las cosas más diversas, Eventum tantum para todos los acontecimientos, forma extrema para todas las formas que permanecen disjuntas en ella, pero que hacen resonar y ramificar su disyunción*”<sup>573</sup>), siendo su deseo libre en el mundo (postperformativo antropocéntricamente y sin función, fuerza presubjetiva, abierto a la performatividad de otra agencia indecible, no marcada por el Sentido y su representación como imagen pensamental –dado que toda representación configurativa (con sus discontinuidades) será siempre el objeto de deseo y su proyección, no el deseo libre en el mundo: “*Así, nos vemos obligados a disociar las dos nociones de doble y de neutralidad. El sentido es neutro, pero nunca es el doble de las proposiciones que lo expresan, ni de los estados de cosas a los que les sucede y que son designados por las proposiciones. Por ello, en tanto que permanecemos en el circuito de la proposición, no podemos sino inferir indirectamente lo que es el sentido; pero, lo que es directamente, hemos visto que no podía saberse sino rompiendo el círculo, en una operación análoga a la que corta (corte de la discontinuidad artística en la representación del objeto de deseo y en la representación-proyección del yo, del otro y del itself.) y despliega el anillo de Moebius. No se puede concebir la condición a imagen de lo condicionado; purgar el campo trascendental de toda semejanza sigue siendo la tarea de una filosofía que no quiera caer en las trampas de la conciencia o el cógito*”<sup>574</sup>;

vendrá ligado a una conexión impersonal (escindido el yo y el redoubling) y presubjetiva, en el juego de personas y cuerpos donde estos se despliegan: “*La individuación en los cuerpos, la medida en sus mezclas, el juego de las personas y los conceptos en sus variaciones, toda esta ordenación supone el sentido y el campo neutro, preindividual e impersonal en el que se despliega.*”<sup>575</sup>).

Múltiple co-agencia y coparticipación liberadas como fuerzas y estímulos, pulsiones e impulsos a

---

<sup>572</sup> Vila-Matas, Enrique. Op. Cit. P. 289.

<sup>573</sup> Deleuze, Gilles. Op. Cit. *Vigésimo quinta Serie, De la Univocidad*. P. 130.

<sup>574</sup> Deleuze, Gilles. Op. Cit. *Decimoséptima Serie, De la Génesis Estática Lógica*. pp. 92-93.

<sup>575</sup> Deleuze, Gilles. Ibid.

través de las diferentes capas que concentran una coexistencia de singularidades, como reconoce Huyghe de su trabajo en dOCUMENTA(13) –siendo miembro consultivo de la organización– con otros artistas y comisarios, una relación con influencia performativa en su trabajo, pero a partir de un estado de proposiciones co-agenciales, proformales y preindividuales de los que permeándose absorbió para disponer en su obra *Untilled –sin cultivar* (no, –sin cultivos...–) de una situación post-representacional y post-conceptual liberada desde los tiempos y hechos heterocrónicos de un conjunto social disyuntivo, y desde las pre-posiciones heterotópicas de distintos no-lugares, no indicados o expresados topológicamente como marca identitaria o cultural –salvo las propias marcas del autor– sino como espacio vivo y heterotópico donde se produce una situación viva y se abre un presente:

«*Encontrarte con muchos trabajos* [como ocurre con las capas y el panóptico de los artistas en *Artis Working: Crossover* Atxabiribil, siendo una situación de –*membra disjuncta* y *Eventum tantum*– (Deleuze):heterogéneo y ecléctico, universal pero a la vez particular, proyección e introspección de cada uno y a la vez retrato general: unos miran animales, otros el paisaje en B/N, otros la arquitectura del paisaje, otros el efecto de la luz y el sonido en la tecnología, otros la forma, otros las relaciones personales, etc.) *que se están creando le da cierta energía al tuyo* (no sólo como retrato de tu proposición sino como fuerza sumatoria en co-agencia abierta y relación de discontinuidad naturalizada), es estimulante», había comentado Huyghe.” (...) «comprender Documenta como la coexistencia de pensamientos (acciones presubjetivas –Dasein–, y subjetivas de la –res cogitans–), no todos necesariamente sometidos a la teoría y no todos antropocéntricos »<sup>576</sup>

Y es aquí donde entra el corte, de los artistas trabajando liberadamente, post-representacional y post-performativamente, donde entra en su conjunto de singularidades e independencia, en su campo neutral, la relación biosemiótica con lo otro, aquello ya ajeno a la escisión, a la autonomía y a la soberanía, que desde su naturaleza presenta una co-agencia de corte al arte:

“Y me acordé en ese momento de que Carolyn Christov-Bakargiev había dicho que todo cuanto plantearan los participantes en la Documenta «no tenía porqué ser arte»”<sup>577</sup>

Tal y como dijo Pipilotti Rist [en una conferencia que impartió en la Hochschule der Künste de Berlín, HdK (Hoy Universität der Künste) –cuando realicé el master en escultura multimedia (Klasse Rebecca Horn) ]–: «no todo lo que hace el artista es arte»– (refiriéndose a actos en su vida común donde se proyecta su pulsión estética y su dinámica con la vida, su relación con objetos, imágenes, seres, entidades, que no tienen porqué adquirir Sentido), pero lo hace el artista, siendo siempre persona artística en actitud, en su *Dasein*, aún sin condicionar ni cualificar aquello no-sentido a lo que no señala como proyección artística, como objeto de su deseo, sino que entra en la influencia de su vida amoldando su ser, el artista recibe y ejerce, realiza su co-agencia, aún sin el deseo-objeto de performativizar continuamente a la realidad.

La acción del artista, cuando es – fuerza presubjetiva–, es él (*Dasein*). Su acción es su retrato y su

---

<sup>576</sup> En: Vila-Matas, Enrique. Op. Cit pp. 258 -259.

<sup>577</sup> En: Vila-Matas, Enrique. Op. Cit pp. 287.

proyección –aunque no siempre concreta esa traslación, pudiéndola dejar abierta–, pero su acción es él –a sí mismo–. Es su impulso y movimiento –consciente, inconsciente y preconsciente–. Es su discontinuidad y su existencia como sujeto.

Su acción y existencia es con co-agencia en todo lo que hace cuando el deseo está abierto a dar y recibir, tanto consciente como inconscientemente. Todo acto de su ser es relativo al mundo en el que es como es, siendo su deseo el de liberar su pulsión en ese mundo, no pulsión en representación de su yo sino siendo el yo (con todos sus distintos personajes y comportamientos) en todo acto, pulsión en co-agencia y co-realidad.

“ Descubrí que un impulso no era necesariamente lo que suponía, porque en mecánica se llamaba «impulso» a la «magnitud física, denotada usualmente como  $p$ , definida como la variación en el momento lineal que experimentaba un objeto en un sistema cerrado». El término difería, por tanto, de lo que habitualmente conocíamos como impulso y había sido acuñado por Isaac Newton en su segunda ley, donde lo llamó *vis motrix*, refiriéndose a una especie de fuerza del movimiento.”<sup>578</sup>

(Esta fuerza aquí pulsional –presubjetiva y desiderativa– del movimiento, que mueve el Dasein del ser en su acción preconsciente –*vis motrix*–, y mueve al objeto a su no proyección sino a su naturaleza discontinua de proyecto en tiempo abierto y naturaleza abierta, liberados). “–Un impulso– me apresuré a decir. (...) y me pareció que la palabra sonaba tersa como un latigazo y comenzaba a expandirse con potencia en la noche ( aquí entendible como –negatividad– estética y vivencial), invitándonos a huir de ella por senderos sin lógica.” (...)

“–Hay una lógica que cambiar –dijo Chus (...) y si tú estás sintiendo que te empuja un impulso invisible, que consideras que ni es impulso normal ni el de Newton, lo que tienes que pensar es que te domina el tercer sentido del impulso.”<sup>579</sup>

Este tercer sentido del impulso es el que advertiremos en esta investigación como acto presubjetivo y desiderativo del artista hacia la tercera realidad, producida desde el contacto co-agencial en la copresencia entre la pulsión libre en deseo y preconsciente, con lo inconsciente del Sin-sentido –que corta la representación y proyecciones subconscientes generando discontinuidad artística, o intervalo en el arte mientras el sujeto singular pueda seguir siendo en su *Dasein* sujeto artístico, y mientras se sigan produciendo los objetos del Sentido con su emisión performativa, pero cortados intervalarmente para presenciar su escisión posible y copresencia neutral a la naturaleza no mediada del Sin-sentido–, generando una tercera realidad co-agencial y biosemiótica, la co-realidad Sentido  $\neq$  Sin-sentido (ambos, sin embargo, equivalentes así en su neutralidad) que posibilita presenciar la realidad inherente del Sentido con sus cortes de no-sentido en con-tacto con lo exterior Sin-sentido.

---

<sup>578</sup> Op. Cit. P. 214. –Vila-Matas se refiere a su porceso experiencial con las obras de Documenta 13 en general, pero en particular a su relación con la obra de Ryan Gander, *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)*, 2012, una brisa de aire invisible expuesta en el Museo Fridericianum, que analizaremos en el ultimo capítulo de ésta parte: Cap. 9.4.B.v – DEL ESPACIO EN BLANCO EN EL PROYECTO ARTÍSTICO / AL (TRANS)-PROYECTO ARTE / CON-TACTO Y CO-PRESENCIA EN LA DISCONTINUIDAD MULTIVERSAL.

<sup>579</sup> En: Vila-Matas, Enrique. Op. Cit. pp. 233 / 234.

Tercera realidad, tercera pulsión, –tercer proyecto (O. Eliasson)<sup>580</sup> tercera memoria (P. Huyghe<sup>581</sup>)–; en definitiva una pulsión-deseo a la co-realidad, que se activa siendo desde lo que le sucede, desde dentro y desde fuera –desde lo interior a lo exterior (producción simbólica) y desde lo exterior a lo interior (introspección no simbólica)–, en la discontinuidad entre los tres estadios de la consciencia: el inconsciente, el subconsciente y el consciente, o los tres niveles de realidad, visión y símbolo: lo objetivo, lo presubjetivo y lo subjetivo. Discontinuidad (abierta, no del movimiento por impulso en Newton de un objeto en un sistema cerrado, sino impulso al movimiento en sistemas abiertos de Open present y Open Work del Sentido con lo no-sentido) en la que conciertan los tres estados de la esencia: Lo universal (o el mundo no sentido), la res cogitans (pensamiento / Sentido –o el Dasein que piensa luego existe–) y la res extensa (emisión, proyección, producción –y coproducción–); a lo singular (yo), lo social (self / el otro) y lo *Otro* (Sin-sentido).

Por lo tanto la solidaridad artística liberada dispone sus capas respectivas de impulsos y de agencias a la co-agencia entre la realidad y lo natural, los yoes singulares y sociales a la biosfera, las imágenes proyectivas y representacionales a las entidades, vida y tiempo, la performatividad de lo Real al corte de discontinuidad artística, a la co-performativización de lo universal con lo particular. La generación de un tercer sentido del impulso, de la fuerza presubjetiva y neutral con las otras fuerzas neutras, pulsiones e impulsos en co-agencia entre: seres, entidades, fenómenos, marcas, ritmos, instintos, visiones, actos, voces, gestos, relaciones, temporalidades, metabolización, mutabilidad, co-transformación, Sentido + Sin-sentido, deseo, libertad. Un tercer nivel neutral de nuevos

---

<sup>580</sup> Analizado en el Capítulo 8.5 –*Third project: coparticipación expandida y copresencia con el no-objeto*. O. Eliasson proyecta una dinámica: Transdisciplinar (entre arte y arquitectura, entre ciencia y tecnología, etc., y postdisciplinar en cuanto a su generación de un tercer estadio producido desde lo interdisciplinar y transdisciplinar a lo transcategorial (ni productivo ni postproductivo, ni siendo esa transcategorialidad que define P. Osborne en la que el Sentido: “expande al infinito los posibles significados materiales de arte (Transcategorialidad), siendo así el significado liberador de la condición postmedia” (Capítulo 9.2. REPRESENTACIÓN Y POST-DISCIPLINARIEDAD / AGENCIAMIENTO. P. 833); sino dinámica del movimiento copresencial y contacto co-agencial, inter-performativo): entre topología, tiempo y energía, entre sujetos y entidades que Eliasson denomina YES –Your Engagement Sequence–: ” *The experience of space – walking down the street, for instance – is a negotiation in which a co-creation takes place. What I am aiming at is to try to isolate the negotiation or engagement; that is, neither looking at the person nor the street, but instead at the in-between.*” (Citado en P. 587).

<sup>581</sup> “ His two-channel video *The Third Memory* (1999), first exhibited in a museum context at the Centre Georges Pompidou in Paris and The Renaissance Society in Chicago, takes as its starting point Sidney Lumet's 1975 film *Dog Day Afternoon*, starring Al Pacino in the role of the bank robber John Wojtowicz. Huyghe's video reconstructs the set of Lumet's film, but he allows Wojtowicz himself, now a few dozen years older and out of jail, to tell the story of the robbery. Huyghe juxtaposes images from the reconstruction with footage from *Dog Day Afternoon*, demonstrating that Wojtowicz's memory has been irrevocably altered by the film about his life.”  
 Torrents, Art: Pierre Huyghe - The Third Memory and One Million Kingdoms, November 23rd, 2007. Publicado en blog: <http://arttorrents.blogspot.com.es/2007/11/pierre-huyghe-third-memory-and-one.html>

Una tercera memoria –y tercera vía técnica de Huyghe– construyendo una situación de agenciamiento entre realidad y ficción performativa en la realidad construida (producida por la proyección de la memoria ficcional y la impresión en el consciente singular del constructo cultural generado por lo asentado en el consciente colectivo y por la asunción en sus personalidades del objeto de deseo), sobre la memoria vital del personaje real. La representación puede producir efecto de realidad pudiendo llegar a suplantarla, transformarse en realidad indisociable del pensamiento considerado objetivo.



intercambios libres.

Cuenta Vila-Matas en su novela su experiencia nocturna en el espacio y con la vida de las obras, campo de compuesto orgánico, objetos, personas, animales en *Unitilled* de Huyghe: *“El galgo pareció aburrirse de nuestra conversación (con el cuidador de perros) y se fue a dar una vuelta por el territorio.*

*Le estuve observando con todo detalle y al principio hasta logró sorprenderme por esa gran avidez que se demostraba tener por los olores, avidez que parecía ilimitada. Cuando encontraba algo que llamaba mucho su atención (...) clavaba el hocico con una obstinación absolutamente asombrosa, con tan ansioso y enloquecido entusiasmo que parecía que el resto del mundo dejaba de existir para él.”*

Uno de los perros de los participantes en AW #1 se observa en el vídeo olfateando medusas





arrastradas a la playa por la marea, su agencia instintiva con el mundo mientras es grabado (los perros olfateaban todo: trípodes y equipos, alimento, personas, espacios...), filmando otros agentes el mar, el cielo, los cambios de luz y de clima, el progreso de la instalación sonora, los participantes. Las aves, los insectos y otras especies, del mismo modo que los perros, olfatean y aprovechan los restos de nuestra comida, cuyas migas, una vez cubierta la playa, son arrastradas hacia el mar (el nombre de una de las perras es Miga, su dueña es quién principalmente grabó la co-agencia de los animales mientras en el audio se le escucha a ella y a su pareja –el ingeniero de audio de la instalación *Crossover*– llamar a las perras. La otra se llama Conga –ritmo - instrumento musical–.). Las marcas en la arena, huellas en todas direcciones o bien señales dibujadas por un participante:



traza la –X– del *Crossover* uniendo representacionalmente en la arena los haces de sonido que atraviesan y se generan en su fricción por el aire y coinciden en el punto central de la –X– reconfigurándose el audio original, o dibuja líneas en la orilla (límites del mar, de la costa, del signo, del lenguaje cultural y de su representación) que de-marcan el ritmo de crecimiento de la marea. La relación intensificada entre los participantes, que libran sus marcas y su agencia mostrándose la amistad y el amor (abrazos, besos, relaciones de pareja y otras con impacto en la vida privada ..., confianza), el reconocimiento (del yo en el *otro* supra-intersubjetivo, sin coartar proyecciones), las fuerzas presubjetivas liberadas, la intensidad común de un deseo abierto a la co-realidad, uniéndose desde distintos tiempos y espacios, desde distintos géneros, culturas, conocimientos y comportamientos singulares universalizados.

Cuando hablamos del amor en una situación nueva que se abre [de la figura del amor o de la representación del objeto de deseo como sistema de función en el capitalismo de postproducción hipercultural, como señalábamos con Txomin Badiola en el –C. 9.1.D pp. 774-799–: “*En este estado de las cosas se produce, como afirma Badiou, la suplantación del conjunto Arte-Política-Ciencia-Amor, por el de Cultura-Gestión-Técnica-Sexualidad. La diferencia entre ambos conjuntos parece solamente nominal, pero es radical. El segundo conjunto está perfectamente lubricado para funcionar en el engranaje capitalista, el primero siente la obligación del disentimiento (de lo inadecuado como hemos visto en Dora García –pp.755-773– y la insumisión y emancipación de lo marginal), de la discontinuidad con lo dado.*”<sup>582</sup>.

O el amor no literal que se abre de su écfrasis nominalista o descripción identificativa y continuista del poder: –en la imagen anterior se observa en una pintada sobre el muro de la escalera que da acceso a la playa, donde instalamos el puesto de control de *Crossover*, el grafiti « *te KEREMOS AMA* », cuyo significado en español-euskera y tópico universal es –*te queremos madre*– y que en el contexto

---

<sup>582</sup> Badiola, Txomin. Entrevista de Achiaga, Paula, "Los artistas cada vez tenemos peor prensa". Publicada en el suplemento El Cultural, 1-02-2014. [http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS\\_DIAS/5863/Txomin\\_Badiola](http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/5863/Txomin_Badiola)

artístico puede leerse como orden –te *queremos*, así que *ama*; o bien como el querer psicoanalítico, social y cultural, a la figura del Amo-Ama, cuyos siervos veneran –discontinuados por el signo anarquista de la –K en el *KEREMOS*–. O la pegatina: I ♥ MY WORK, sobre el ordenador portátil, el amor al trabajo artístico, liberado de la economía de postproducción simbólica, pronunciada en un *bocadillo* por un fantasma representado –como el efecto fantasmático del sistema *Crossover* emitiendo signos cortados a un espacio suspendido e invisible en el aire–]; nos queremos referir al amor en su discontinuidad natural, al deseo liberado –en impulso– (Zizek) de su objeto de deseo, a su proforma: “*alzas y bajas de intensidades*” (T. Badiola) y pre-forma. La intensidad vivida con los participantes en AW #1 y la co-agencia liberada nos produjeron un sentimiento de felicidad simple y general (de solidaridad y afectividad –definida en *The Affectivist Manifesto*” (2008) de Brian Holmes como: a “*shared reality*” – “*a split from the private self in which each person was formerly enclosed, and from the social order which imposed that particular type of privacy or privation.*”–, individualidad y comunión post-social –*Hospitalidad* según Derrida <sup>583</sup>, con el reconocimiento del yo/otro sin signos simbólicos–), de ser en el tiempo y de Sentido artístico que va más allá del retrato maquínico de las singularidades, de la autonomía a cualquier objeto y de la soberanía personal de hechos y expresiones críticas, lejos del vacío de las negatividades estéticas y de la utilización positivista. Todos los estilos, modelos y movimientos de individuación y sociedad, de intimidad en el intercambio intersubjetivo y de conexión co-agencial, de lo particular y lo universal, de decir con la visión in-proyectable; se citaban en un ejercicio de deseo (concreto en cuanto deseo desplegado, e indefinido en su apertura) –deseo habitualmente no manifestado sino simbolizado o restringido por la misma vergüenza epistemológica del hecho artístico–.

Aquí, sin demostraciones y sin objetivos, se nos mostraba un proyecto en el que todo lo que (des)compone en discontinuidad configurativa nuestro Real –comenzando por nosotros mismos en cada instante cotidiano, fuera de esta situación liberada y de la relación ahora abierta al mundo y a quienes en él viven y se aproximan a un contacto libre–, –escindidos de la artificiosa violencia producida por la compostación *in-formativa* de imágenes sociales que construyen el espacio

---

<sup>583</sup> Analizado en el Estado de la cuestión –C. 4.D– en relación a la obra de R. Tiravanija –El acto natural de comer y el protocolo social inaugural, determinan una apriorística de la función social del arte en la que el espectador no es un simple consumidor del producto y de su simbología. La idea de hospitalidad derridiana no versa sobre el hospedaje sino del reconocimiento de nosotros mismos –ipse– en el otro / –alteridad–:

“ La hospitalidad, en el uso que Lévinas hace de este término, no se reduce simplemente, aunque también lo sea, a la acogida del extranjero en el hogar, en la propia casa de uno, en su nación, en su ciudad. Desde el momento en que me abro, doy «acogida» –por retomar el término de Lévinas– a la alteridad del otro, ya estoy en una disposición hospitalaria. Incluso la guerra, el rechazo, la xenofobia, implican que tengo que ver con el otro y que, por consiguiente, ya estoy abierto al otro. El cierre no es más que una reacción a una primera apertura. Desde este punto de vista, la hospitalidad es primera. Decir que es primera significa que incluso antes de ser yo mismo y quien soy, *ipse*, es preciso que la irrupción del otro haya instaurado esa relación conmigo mismo. Dicho de otro modo, no puedo tener relación conmigo mismo, con mi «estar en casa», más que en la medida en que la irrupción del otro ha precedido a mi propia ipseidad.”

Derrida, Jacques. ¡ PALABRA !. INSTANTÁNEAS FILOSÓFICAS Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. 2001. Sobre la hospitalidad. P. 35.



Pierre Huyghe. *The Host and the Cloud*. (2009-2010), image from February 14, 2010, photo by Ola Rindal. Le Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris.

escultórico negativo del self y su pacto expandido de visión y constructo del mundo–

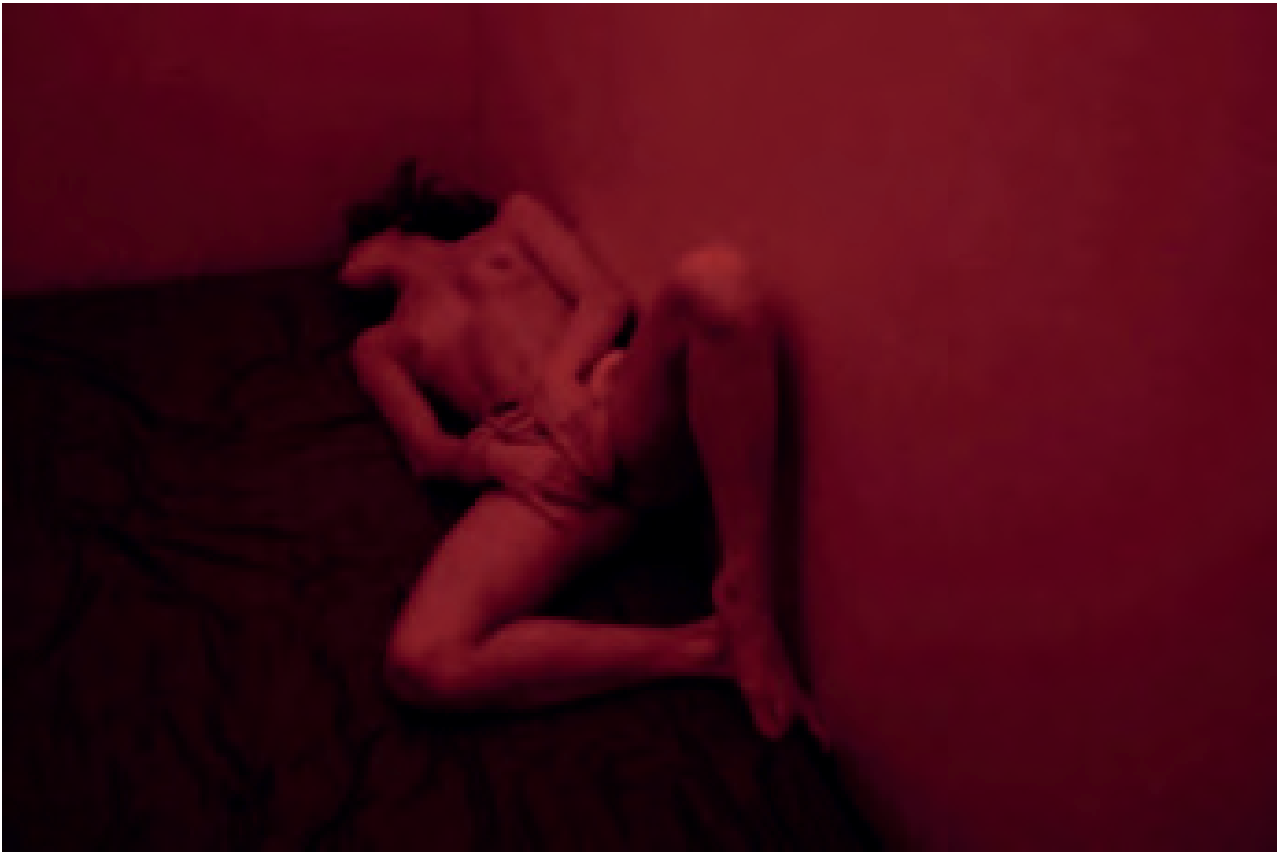
como vemos en el clip de video de Abraham Cruzvillegas:

<http://d13.documenta.de/#/research/research/view/abraham-cruzvillegas>

Minutes: dOCUMENTA (13), 2012.

Se abre como proyecto a un campo escultórico vivo en el que el amor, el deseo y la tercera pulsión no técnica sino generada desde la co-realidad de lo presubjetivo con lo suprasubjetivo y lo objetivo, del Sentido con lo Sin-sentido que a través del corte de la discontinuidad artística irrumpe desde lo natural y su co-agencia liberando a los sujetos de sus objetos de deseo, emancipándolos de su forzada identificación estética.

Concluyendo con Vila-Matas en una de las paradojas de su novela, en la que desde la propia representación literaria del texto (discontinuidad configurativa) nos refiere –alegóricamente– al histórico paso de trascendencia desde el objeto figurado a la imagen-impresión de su efecto: “ *Fue cuando casualmente leí la recomendación que Mallarmé le hizo a Édouard Manet y que para algunos fundó el arte de nuestro tiempo: «No pintes el objeto en sí, sino*



Pierre Huyghe. *The Host and the Cloud*. (2009-2010), image from February 14.

*el efecto que produce»”*<sup>584</sup>

Lo que aquí queremos señalar con la relación de pulsiones (humanas y animales) e impulsos (de la naturaleza, energía, animados e inanimados de las entidades en la *biosphera*); es que no es solamente «*el efecto que producen*», sino lo que la realidad indecidiblemente realiza para producirse, en ésta, nuestra experiencia liberada (Como veremos en *Artists Working: Discontinuity Barinatxe –C. 10.2–*, donde la luz natural en tiempo real incide sobre la pantalla de proyección de la representación, anulando su efecto y toda impresión salvo la de la propia luz en el espacio y tiempo real, a la misma hora en que aquella luz, en otro día, incidió sobre la cámara y el film de S-16 mm. negando la captación y el registro de la imagen configurativa).

Pierre Huyghe, en su obra *The Host and the Cloud* (el anfitrión y la nube, 2009-2010), Trabajó durante dos años con 15 actores en el museo clausurado de Arte y Tradiciones Populares de París, produciendo distintas situaciones –no sometidas a los protocolos de exhibición en cuanto a horarios, preparación y duración– con influencias performáticas y biosemióticas escenificadas para 50 invitados en tres fechas marcadas culturalmente en el calendario –Halloween, San Valentín y el 1 de Mayo– (la muerte, el amor y el trabajo). La jornada del día de San Valentín culminó la interacción libre

---

<sup>584</sup> Vila-Matas, Enrique. Op. Cit. P. 253.

entre los invitados, los actores y la escena en una orgía espontánea:

“ So you are looking to become emerged within the environments you create, let's say become part of the biosemiotics by engaging with the environment.

*“ In a way yes, and I will be very excited to integrate the witnesses within the biosemiotic environment. As I was working on The Host and the Cloud in this old, closed museum, Le Musée des Arts et Traditions Populaires, I start looking closely at the place and find it crowded with lifeanimals everywhere within the space. For the events in the museum, I worked around different protocols of performing, playing, being. We just went from having actors to having actors under certain conditions, then adding some dogs, then putting the actors under uncontrollable mode, hypnosis, taking drugs, alcohol, having sex. These are things you cannot play. You do. You have. Following that line, I ended up with the ants. Who don't play. They just hang around the museum, they are part of it.”* <sup>585</sup>

Las conexiones entre la muerte, el amor y el trabajo, proyectan los distintos pasos de escisión y cortes de discontinuidad del –procedimiento metodológico base– de contacto entre el Sentido y el Sin-sentido; conceptos culturales (de discontinuidad configurativa) dispuestos desde su rango social a una relación biosemiótica con el espacio en *de-función* de un museo (fin del espectáculo y lugar fantasma, *The Host* –el anfitrión/ la hospitalidad yo/otro–, la identidad latente de un escenario cultural que acoge a los agentes, *and the Cloud* –la nube–, entendida como espíritu simbólico o bien como el hiperespacio de información postproductiva, los servidores nube) cuya forma abandonada y tiempo suspendido genera una identidad ausente <sup>586</sup>, un archivo extendido, una memoria de conservación cultural que se presiente y cuyo estado de flujo se abre a los cortes de cada situación), con el trabajo

---

<sup>585</sup> Huyghe, Pierre. En *Pierre Huyghe: the moment of suspension*. Entrevista de Allard van Hoorn, Revista Domus. Octubre, 2011. s/p Publicado en Web: <https://www.domusweb.it/en/art/2011/10/18/pierre-huyghe-the-moment-of-suspension.html>

<sup>586</sup> “ It all happens in a museum that closed five years ago. It was the French folk museum [Musée National des Arts et Traditions Populaires in Paris], which is near an amusement park called Le Jardin d'Acclimatation. I discovered it by coincidence. Obviously I was already thinking about a project like this before I came across the museum. You don't just find an empty museum and say, “I should do something here.” I was looking for another kind of venue or exhibition format. I was trying to find a site where something could happen over a long period of time—something that could slowly transform itself and the place as it went. And I was also trying to stand out of the art-world system. Strangely enough, I stumbled on this vacant museum.

TIRAVANIJA: But isn't a museum still part of the art-world system?

HUYGHE: Not really. But I had the chance to play with a ghost of the museum. The function and the institution are gone—it's closed—but there is still the building. There is still a gallery, a theater, a restaurant, an entrance, and storage. Everything is there. (...)In a semi-metaphoric way, the museum is a collective memory, a mind, something that links us to culture and humanity. It is also a portrait of someone who never appears.”

Huyghe, Pierre. En ART. Pierre Huyghe By RIRKRIT TIRAVANIJA. Interview 41.1 (online magazine). (February 2011): p. 46 <http://www.interviewmagazine.com/art/pierre-huyghe/#>

La relación entre el escenario de memoria del Museo y el Jardín de Acclimatación (el parque donde se encontraba) o Umwelt, ecosistema biosemiótico en el que el lugar físico sigue produciendo en su espacialidad activa –más allá del espacio negativo y la negatividad estética del Sentido aplazado, su espíritu simbólico–, una aclimatación a cada situación entre el lugar y los huéspedes, en el que, como veremos a continuación, todo el proyecto es como un jardín donde cada organismo y entidad generan situaciones en discontinuo movimiento y procesos. (N. del A.)

liberado de actores e invitados desplegando sus roles a una tercera realidad imprevista, tiempos abiertos (Open present) a partir de la co-agencia entre el espacio (y su de-función negativa reactivándose, en una temporalidad neutral, discontinua en fechas, fuera del evento público y de los protocolos de exhibición), los elementos, entidades (con multiplicidad de conexión en variables exponenciales) y los agentes y marcas; una tercera realidad generada en el contacto entre el Sentido –ausente y escenificado– y el Sin-sentido –de lo Real, de lo biosemiótico, de lo imprevisible, indecible e improgramable, y de lo no visible o perceptible pero existente (realidad cuántica)–:

*“ I used the same methodology for Untilled, using personally important markers and dropping them within that place. You don’t display things. You don’t make a mise-en-scène, you don’t design things, you just drop them...”*

–Puesta en situación neutralizada y co-agencial, en la que se siguen todos los pasos del PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO BASE –De la discontinuidad configurativa del objeto de Sentido a la discontinuidad artística por lo Sin-sentido:

- **Paso 1. Intención del objeto y formalización:** El museo como objeto situacional y archivo extendido (en AW #1 la costa: mar, playa, cielo / y la instalación sonora), los agentes y fenómenos –naturales, técnicos y culturales–.
- **Paso 2. Visión del Artificio.** El objeto-entidad, del protocolo de exhibición y la escenificación al espacio como entidad biosemiótica y las situaciones –entre ficción, improvisación y acontecimientos– como tercera realidad.
- **Paso 3. Movimiento del objeto,** al proyecto: a diferentes tiempos y en distintas sincronías y diacronías de los agentes, espacio heterotópico y tiempo heterocrónico.
- **Paso 4. La discontinuidad del Yo (singular y social).** Presubjetividad: de la intersubjetividad (proyección del yo y del self social) a la fuerza presubjetiva de cada sujeto, neutralización en un entorno suprasubjetivo.
- **Paso 5. La discontinuidad entre lo simbólico y lo sensible.** Copresencia: las marcas simbólicas de cada agente y del escenario, dispuestas al contacto sensible con los fenómenos de una biosfera.
- **Paso 6. La discontinuidad entre función y no-función:** Del lugar, de los agentes (Museo, tiempo, actores e invitados, situaciones orquestadas y no orquestadas en Huyghe / agentes, seres, entidades y público espontáneo en AW #1, el Umwelt, la función y no-función, el fallo en la instalación *Crossover*, del objeto como referente al espacio vivo liberado por cada agente).

- **Paso 7. Desconfiguración de la discontinuidad configurativa. Neutralización:** La muerte, la negatividad simbólica y estética; el amor, la amistad y el sexo como figuras del deseo; el trabajo como producción –de objeto de deseo e *in-formación*– y el trabajo liberado. Neutralización de ordenes y rangos culturales, de interpretación (discontinuidad configurativa 1) y de las estrategias (discontinuidad configurativa 2).
- **Paso 8. Discontinuidad entre: entidad, esencia, materia, espacio, energía, vida y tiempo. Fuerza y Coparticipación:** De la coparticipación entre agentes y su agenciamiento a la discontinuidad producida por lo natural en su copresencia, dispuestos los agentes no a la emisión sino a la interacción imprevista e inconsciente con lo fenoménico Sin-sentido, en cada uno de los cortes que estos produzcan en el Sentido y marcas de los agentes.
- **Paso 9. Proyecto artístico: Sentido y Sin-sentido, (co)–tacto–. Suprasubjetividad.**
- **Paso 10. Discontinuidad artística. Intervalo en el Sentido y reactivación.**
  - Este último *paso-intervalo* del procedimiento: ha de revisar la secuencia desde la formulación simbólica a la posibilidad y dinámicas de expansión de realizaciones coparticipativas observando su no-causalidad, y proseguir el proyecto reactivo volviendo a neutralizar las diferentes discontinuidades estratégicas que se infieran al proyecto artístico.
  - Reactivación y extensión. Cuando la discontinuidad artística se ha dado y está dispuesta a su corte sucesivo con el no-sentido y a la reactivación alternativa del Sentido, se han de observar los formatos y dispositivos a través de los que esta discontinuidad se extiende y se distribuye, cómo se *re-produce*, transporta y transmite, haciendo activa la presencia de su intervalo sin ser nuevamente proyectada, reflejada o representada, sino realizando activa y directamente, en cada medio y canal, el corte oportuno que cada situación facilite en sus respectivas formas de contacto con lo Sin-sentido. Esta extensión, como aplicación en un medio, al ser insertada en los soportes de la representación / información, se activará vinculada a las discontinuidades configurativas (de modo lineal).

El proyecto de situación viva de Huyghe con invitados exclusivos (fuera de los protocolos de exhibición –los invitados al proyecto no son espectadores sino agentes abiertos a la co-agencia, intérpretes activos todos ellos en el trabajo que se formula desde sus propias situaciones– como en AW #1) finalmente se editó en un film: *The Host and the Cloud*, insertando en la estructura documental escenas de animación virtual con un conejo-avata (Alter-ego beuysiano de Huyghe, figura recurrente en sus obras) que observa a los agentes en su anterior escenario y situaciones); para que pueda ser objeto público [estrenado en el cine Gloria de Kassel el día de San Valentín, 14 de febrero de 2011, previo a la intervención de P. Huyghe en 2012 en dOCUMENTA (13)].





Pierre Huyghe – *The Host and The Cloud*, film , 122 min , digital. 2009-10.

Esta edición fílmica, sigue este último paso # 10 del procedimiento metodológico base alterando de nuevo el objeto de extensión documental –de los cortes producidos en una situación anterior, mediante el añadido de una nueva discontinuidad (insertada linealmente) en su configuración formal y narrativa (una ficción en un documento, invirtiendo su cualidad sígnica como memoria (del dato objetivo a la ficción subjetiva), y disponiendo de nuevo a este objeto a otro movimiento temporal en otra situación (el cine de preestreno previamente al proyecto de Huyghe: *Untilled*, en el parque de Karlsaue en Kassel –en la imagen de la siguiente página observamos una nube de vapor rojo emitida en el auditorio del Museo de Artes y Tradiciones populares mientras sobre la pantalla se proyectan sombras de las performances de los actores en *The Host and the Cloud*, siendo el cine como proyección de luz y sombras el espacio negativo de la representación y la nube el espíritu simbólico o agente de información postproductiva –servidor *i-Cloud*–; *espacio negativo que se regenera en Kassel*). Es decir, disponiendo los tiempos diacrónicos de una escena anterior a una temporalidad futura en la que todos los elementos de aquella situación y ese film: el escenario, los agentes, la naturaleza, las figuras, la imagen, lo escópico, los espectadores, los signos y significados, el Umwelt, la relación biosemiótica, la muerte (árbol de Beuys), el amor (polinización de insectos y plantas, metabolización, relación entre los perros y su cuidador, el *compost* orgánico...) y el trabajo (liberado) serían nuevamente abiertos a una discontinuidad artística sin cultura.

[–Artists Working: *Crossover* Atxabiribil–, como hemos visto anteriormente, puede exponerse tanto



junto a la instalación *Crossover*: imbricando audio en directo del espacio y del público en sala procesado por el sistema *Crossover*, con el audio en diferido del video de AW #1 que escenifica los cortes del audio por el sistema tecnológico y su proyección a un espacio de la naturaleza (la playa: cuya diferencia como lugar escénico-ficcional y espacio liberado a la co-agencia biosemiótica veremos a continuación contrastando el proyecto AW #1 con la obra *Collony Collapse* de Huyghe en la exposición *To the moon via the Beach*) en el que el ambiente sonoro natural intercala en el audio artificial reunido en un punto invisible. Pero así mismo, AW # 1 se expondrá con – Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe– y sus cortes de discontinuidad artística en el intervalo que la naturaleza indecible produce en los sistemas de representación y performatividad; disponiéndose en todo caso ambos objetos audiovisuales del proyecto a nuevos fenómenos naturales y reales que en el espacio expositivo produzcan otros cortes de discontinuidad artística].

Siguiendo ese lanzamiento (drop-them) de elementos y marcas sin pre-ju(z)garlos: “ ... *And when someone enters that site, things are in themselves, they don't have a dependence on the person. They are indifferent to the public. You are in a place of indifference. Each thing, a bee, an ant, a plant, a rock, keeps growing or changing. (...) Everything that happened was real. No reactions were faked. There were a lot of moments where even I didn't know the outcome. (...) No one knows what will show up next as they move through the museum. What interests me the most is a specific moment, after the actor or the “employee” has an encounter, let's say with the magician, or seeing a couple having sex, or talking to a child, suddenly they find themselves having nothing to do for a long period of time. At that moment, this person will have no idea that they have dropped out of a script or an improvisation. They are part of something but not playing anything. To me that's the most interesting*



moment. For instance, there is the courtroom trial reenactment ”<sup>587</sup>. A court is a theater. When you go into a

---

<sup>587</sup> Este juicio-ficción (En *reenactment* o reconstrucción de Huyghe) representa los juicios a puerta cerrada contra el grupo francés Acción Directa en los años 80, con el que Huyghe mantuvo cierta relación (guarda conexión con las Brigadas Rojas y la RAF, sus juicios, encarcelamientos y suicidios aún hoy no aclarados, como hemos visto en –Lo inadecuado– de Dora García en su exposición en la Bienal de Venecia y en sus publicaciones sobre el trabajo de Franco Basaglia *Mad Marginal: Deviazione, Radicalità, Outsider, Esclusione, Linguaggio, Censura, Basaglia y Notes in the margin*–.

Un juicio al fin de ‘la sociedad del espectáculo’ tomando como referencia directa al Film de Guy Debord –*In girum imus nocte et consumimur igni*– 1978, en cuya parte final la cámara se detiene en un punto localizado sobre dos fotografías del exterior del Stuttgart-Stammheim, instalación de máxima seguridad, donde la primera generación de la RAF se suicidó, e inserta un flashback hacia los militantes de izquierda Andreas Baader y Gudrun Ensslin durante su juicio en 1968. –‘*La plus belle jeunesse meurt en prison*’ (‘La flor de la juventud muere en prisión’) dice el narrador en *Off* sobre las imágenes de Baader y Ensslin, con quienes por su oposición al fascismo se solidarizaba Franco Basaglia quien “trabajó contra las ideologías, no para crear una nueva ideología” (una transformación post-ideológica), pero los reconocía como integrantes de un movimiento radical, contracultural y voluntariamente marginal que propugnaba otra lectura y articulación histórica del pasado y otra re-construcción simbólica en la estructura social, coincidente con la Asociación del tiempo liberado de Huyghe en cuanto al *Open present* heterocrónico, y con el fin del espectáculo de programación expositiva bajo protocolos y generación de un tipo de audiencia, que en el apartado dedicado al análisis de la obra de Dora García hemos analizado con la exposición *Death of the Audience* (2009) comisariada por Pierre Bal-Blanc (Capt. 9.1.C. La extensión documental, pp 755, 773).

“ OLIVIER ZAHM — *Were you a member of the French Left?*

PIERRE HUYGHE — No, the French Radical Left — and I was flirting with ideas involving direct or armed actions. There were former members of the Red Brigade who sought political asylum in France. We were in contact with members of the Action Directe group. But I saw the limitations of all of that. If you’re that far left you assign yourself a certain role, which is exactly what I didn’t want to do. (...)

I’ve never been a Leftist and I’ve never wanted that kind of role. For my latest project I used the trial of Action Directe,

*theater and sit in your chair, you know that the thing in front of you is scripted. But if you turn and see a woman blowing her nose, or walk out into the street, that's not scripted. In this piece, one room may be scripted and the next room may not be. You never know which. The whole project is like a garden, where each plant is a situation, a fragment of our culture or recent history. You can't follow every growing element."*

La idea de la muerte de un espectáculo (cortes co-agenciales con lo Sin-sentido que generan un intervalo de discontinuidad en la representación, en sus dispositivos y protocolos), del trabajo liberado y del amor planteado como un puente entre el deseo y su manifestación espontánea, un tercer impulso producido a partir de los movimientos mecánicos en un sistema cerrado (de discontinuidad configurativa lineal) y las pulsiones presubjetivas, fuerzas en contacto a lo suprasubjetivo e inesperado, a la situación indecidible que genera una tercera realidad discontinua, fuera de escena y escindido el yo singular y social, como explica Huyghe sobre el lapso temporal y la ausencia de significado en *The Host and the Cloud*, en el que una situación dada deja de ser performativa y se abre, siendo en ese instante perceptible o imperceptiva:

"For example, in the hall a teenager is listening to music on her headphones for three hours and then she takes them off and starts talking about the first time she was in love. If an actor is there at that moment, he will listen to her. Otherwise, no one will experience this unique situation."<sup>588</sup>

Proyecta en esa tercera relación entre el corte escénico, el trabajo liberado (de signo, función y expectación) y el amor (particular y universal, o singular y biosemiótico), lo fugaz de una situación viva con múltiples focos, discontinuos en su heterotopía y heterocronía, pulsiones e intervalos que se celebran en co-agencias cuya discontinuidad solamente es observable y experienciable desde la presencia en una determinada situación intensificada, en el tiempo de la probabilidad y de la transmediación. Este amor no maquínico –como máquina (moral) deseante del objeto (de su

---

which took place behind closed doors. I went to see Helyette Bess, who's the living memory of Action Directe, and she helped me. (...)

OLIVIER ZAHM — How do you maintain a critical post-situationist position in relation to the "society of the spectacle" — by blurring the lines and positions between audience, stage, spectators, and actors, while mixing the genres of performance, theater, cartoon, film, and documentary?

PIERRE HUYGHE — I have nothing against a spectacle or performance being a format or means of expression, whether it's alienating or constructive. Although we must ask ourselves what we're criticizing in the spectacle itself.

OLIVIER ZAHM — *What we criticize in a spectacle is the establishment of a world without quality.*

PIERRE HUYGHE — Yes, we are losing the essence of experience; we can agree on that. I think that we must metabolize the spectacle itself. It's not about accepting the world, nor judging it morally. We can also invent it. We can speak from inside the spectacle, or make its language stammer, as Deleuze said about literature. There are those who think that in trying to make the spectacular language stammer, we continue to feed the master's language, that of domination. It's not only about deconstructing or desecrating its rules, it's about inventing other rhythms, other tunes, and performing roles for each other instead of just playing them."

Huyghe, Pierre entrevista de Zahm, Olivier: *purple INTERVIEW*, en PURPLE FASHION MAGAZINE : S/S 2011, ISSUE 15. Publicado en Web: <http://purple.fr/magazine/s-s-2011-issue-15/116>

<sup>588</sup> Huyghe, Pierre. En ART. Pierre Huyghe By RIRKRIT TIRAVANIJA. Op. Cit. s/p.

autonomía y soberanía –sublimación–), sino deseo abierto y liberado– es el que explica Huyghe a Tiravanija ejemplificando lo inapreciable del deseo y su lugar común en el subconsciente universal:

“ HUYGHE: Have you ever been in love?

TIRAVANIJA: Uh-huh.

HUYGHE: What I’m trying to say is that it is as personal as it is common.

TIRAVANIJA: Well, on one hand, all work comes through an individual artist. But that doesn’t mean it isn’t universal.”

HUYGHE: I think so. I could not say “we” anymore. “We” would be too pretentious. When I look at something, I ask myself more and more, Who speaks? When I know who is speaking, I see that there is a commitment. I need to know there is some commitment. I need to find an author. “I” can also be polyphonic, fictional, inhabited by a multitude of characters, be right or wrong or at fault or corrupted. But that’s more “the self” than “me, me, me.” It’s problematic. There are times to say ‘we’.”<sup>589</sup>

Ese deseo libre de los artistas trabajando hacia un corte de discontinuidad natural en el que lo indecible abra el espacio intersubjetivo de construcción del self (we) social a una co-agencia impredecible, que transforme la realidad reflexiva y lo simbólico en una tercera realidad no programable ni juzgable, en la que lo negativo (inasible) y lo positivo (amor-deseo no productivo) adquieran la neutralidad infinita del Sentido en su **co(n)tacto** con lo Sin-sentido.

---

<sup>589</sup> Ibid.



**Vers la lune en passant par la plage / To the Moon via the Beach** / An exhibition in the Amphitheatre, Arles, 5 - 8 July 2012. Commissioned and produced by the LUMA Foundation for the Parc des Ateliers in Arles <http://www.tothemoonviathebeach.com/> : Uri Aran, Daniel Buren, Elvire Bonduelle, Lili Reynaud-Dewar, Loretta Fahrenholz, Fischli & Weiss, Jef Geys, Dominique Gonzalez-Foerster/Ari Benjamin Meyers/Tristan Bera, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Klara Lidén, Renata Lucas, Benoît Maire, Oscar Murillo, Anri Sala, Pilvi Takala, Rirkrit Tiravanija, Tris Vonna-Michell, Lawrence Weiner.

“ This is an exhibition about work, production and change – ideas in constant motion. A moonscape will be created around which artists will develop new ideas. Everything will be visible – no difference between production, presentation and exchange.” / Conceived by Philippe Parreno and Liam Gillick. / Curated by Tom Eccles, Liam Gillick, Hans Ulrich Obrist, Philippe Parreno, Beatrix Ruf.

En el proyecto expositivo *To the moon via the Beach* –A la luna via la playa– (en el que tomaron parte varios integrantes de la *Asociación de Tiempos Liberados*, ATL: Liam Gillick, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Philippe Parreno y Rirkrit Tiravanija –además de otros autores analizados en esta investigación como Fischli & Weiss o Lawrence Weiner–, comisariada por Gillick y Parreno con otros agentes artísticos); la exhibición “*sin diferencias entre producción, presentación e intercambio*” escenificaba, a través de varios proyectos independientes realizados durante cuatro días sobre la arena del anfiteatro de Arles, el ficcional *viaje a la luna* a través de una playa artificial modelada con la forma del satélite (un punto reflejo escenografiado en un teatro romano observable vía satélite), poniendo en contacto el drama de la tragedia clásica y su dialogicidad con el público, tanto en directo como en este caso a través de la observación tecnológica, pudiendo ser



Pierre Huyghe, *Collony Collapse*. 2012

seguido el proyecto por Internet como el clip de video de la performance de Pierre Huyghe, *Collony Collapse*: <http://vimeo.com/70774988> (Stills en imágenes superiores), colgado en la nube de uno de los principales servidores multimedia. El teatro, con forma de ojo en gran escala, visto en la distancia espacial e hipermedia por otro ojo, el del *–Gran Hermano–*.

La playa (lugar simbólico de libertad –y límites–), la luna (mito de la tragedia, posibilidad y objetivo de la ciencia) y el teatro (contacto en vivo de la narratividad con el público y co-agencia de los agentes-artistas en su confronto en la arena del circo), así como la Representación y la Tecnología; aparecen situados desde sus respectivas discontinuidades configurativas en una temporalidad de contacto real con la Naturaleza. El Sentido aplazado en la diacronía del tiempo histórico (los orígenes de la cultura occidental y mediterránea en la que el ocio y la afectividad se configuran a través del drama y lo simbólico, adaptando el jardín edénico como imagen de un paisaje evocativo, infinito y universal, para que el contacto con los dioses universales y las musas llegue a los particulares), en inter-conexión con la hiper-sincronía de la información-tiempo, el *i-Time* rizomático; dispuestos ambos, Sentido y conectividad (intersubjetividad y agencias), al con-tacto post-representacional y biosemiótico con los agentes naturales en una biosfera, un *Umwelt* escenificado en una imagen satélite, una distancia y discontinuidad a la experiencia de lo Real producida por la expansión y colapso en la i-era del espectáculo:

*‘puedo hacer objetos sin lenguaje, pero todo en la cultura ocurre dentro del lenguaje. Nada ocurre fuera del lenguaje. La narrativa dominante no es estática. Cambia muy deprisa. Requiere de nuevos modos de contestación. Ahora mismo, tenemos una explosión de información, pero una implosión de conocimiento.’*

590

---

<sup>590</sup> González-Torres. Felix Flash Art International, Mayo 1993. Como veíamos en el Estado de la cuestión, –C. 2.2.C : Cinematografía / Lo Cinemático. La discontinuidad del objeto-imagen-tiempo al Itself. En el análisis de la imagen concreta a partir de mi ensayo –Nueva Objetividad–, y en el C. 4.E, en el apartado: Felix González-Torres / Tino Sehgal – Carol Bove. Heterotopía / El movimiento del objeto artístico al proyecto. Objetos específicos sin forma específica; en relación a la distinción entre *–Hard Object–* (objeto duro, fijo o estable, pieza objetual, dispositivo *–hardware–* soporte físico) y *–Manifestation–* (manifestación: empleado en las obras con soporte efímero que son consumidas por el público *–alfombras de caramelos, pilas de pósters no numerados–*); que fue empleada por Carol Bove *–en su performatividad y post-performatividad–* en relación a la diferencia entre lo frágil e imperceptible en unas obras de González-Torres, con la fragmentación de lo rígido en otras, las imágenes culturalmente fijadas que el artista cuestionaba y que replantean la idea de objeto–fuerza de una obra de arte y la fragilidad interpretativa.

Como anticipara ya Felix Gonzalez-Torres a principios de los noventa –todo «*en la cultura*» ocurre dentro del lenguaje–, el corte en los signos e información postproductiva, tal y como veremos a continuación en el apartado de la no-representación, busca contrarrestar la implosión de conocimiento –generada por el colapso de los significados en su virtualizadora expansión sin progresión–, mediante el paso de discontinuidad en la interpretación de roles (discontinuidad configurativa en la interpretación de los signos e información y de la proyección del yo y del *self* a través de estos signos escópicos), hacia una post-performativización de los lenguajes por la que estos trasciendan de su agenciamiento a una posibilidad de co-agencia, un corte realizado por algo natural que irrumpa incluso en la soberanía crítica al resto de discursos, en el retorno reprogramable como otra modalidad del discurso, un cambio de ritmo en la intersubjetividad que libere al objeto escénico de su narratividad diacrónica y de su globalidad sincrónica, que lo mueva, para su plena manifestación con lo Real, a un proyecto que lo abra, en sus respectivos presentes, de cada dominio de espectacularización:

“ PIERRE HUYGHE — I have nothing against a spectacle or performance being a format or means of expression, whether it’s alienating or constructive. Although we must ask ourselves what we’re criticizing in the spectacle itself.

OLIVIER ZAHM — *What we criticize in a spectacle is the establishment of a world without quality.*

PIERRE HUYGHE — Yes, we are losing the essence of experience; we can agree on that. I think that we must metabolize the spectacle itself. It’s not about accepting the world, nor judging it morally. We can also invent it. We can speak from inside the spectacle, or make its language stammer, as Deleuze said about literature. There are those who think that in trying to make the spectacular language stammer, we continue to feed the master’s language, that of domination. It’s not only about deconstructing or desecrating its rules, it’s about inventing other rhythms, other tunes, and performing roles for each other instead of just playing them.”<sup>591</sup>

El corte en el juicio moral (con su dramatización espectacular, indicación e indexación de normativas e identificación legal, juicio y moral instaurados desde las figuras del poder) y corte en la asunción de un mundo narrativo y nominalista, i-(yo) simbolizado, se realiza por lo tanto en la experiencia abierta de co-agencia con la exterioridad de lo otro que no representa ni proyecta al yo-otro, sino que les posibilita ser neutralmente con la realidad para emanciparse, reactivándose cada uno a partir de una performance respectiva con cada proceso de performatividad natural de lo Real.

P. Huyghe escenifica en *Collony Collapse* un contacto co-agencial entre el drama ficcional de público y performance –de actuación e interpretación de un objeto-cuerpo deseado como relato y de un lugar como escenario–, con el enjambre de lo natural Sin-sentido que colapsa la máquina cerebral, el cógito humano –productor de agencia y de información postproductiva–, un colapso rizomático que

---

<sup>591</sup> Huyghe, Pierre entrevista de Zahm, Olivier: *purple INTERVIEW*, en PURPLE FASHION MAGAZINE : S/S 2011, ISSUE 15. Publicado en Web: <http://purple.fr/magazine/s-s-2011-issue-15/116>



enmascara la identidad del sujeto, su voz y su visión, siendo sólo un cuerpo en movimiento dentro de un ritual.<sup>592</sup> Esta colonia que es a la vez símbolo de la hiperesfera y naturaleza en la bioesfera, modifica nuestra asignación subjetiva y representacional, generando, en su contacto y adaptación a la forma figurativa del busto, otra identidad biosemiótica así como el límite de superficies epidérmicas entre Sentido y Sin-sentido, entre pulsión y ontología, entre fuerza presubjetiva e instintos con lo sensible y lo perceptible.

Huyghe, con esta escenificación, introducía ya claramente a la ficción, a la representación y a la cultura de la hipermodernidad dramática (el contacto o agencia del discurso-información en la nube con el público en interconectividad –heterotópica y heterocrónica–); como elementos co-agenciativos con la naturaleza en un paso coetáneo a su paralización y colapso cultural en *Untilled*, situación construida [ del 9/6 al - 16/9 de 2012 en dOCUMENTA (13) ] de todos los elementos: técnicos, ontológicos, figurativos, configurativos, representacionales, discursivos, narrativos, ficcionales, documentales, archivísticos, monumentales, paisajísticos, escénicos, sociales, políticos, performativos, simbólicos, coparticipativos –curatoriales, artísticos–, y marcas subjetivas; previamente a ser dispuestos a la situación viva de lo animado e inanimado, entidades y esencias, con: los fenómenos, temporalidad, correlación, metabolización, pulsiones y fuerzas presubjetivas.

El corte en la escenificación y su espectáculo no consiste simplemente en la salida del escenario, a la

---

<sup>592</sup> Como señalaba Montse Badía con motivo de la exhibición en el Museo MACBA del film *The Host and the Cloud*–: “ El museo vacío se convierte en un ecosistema onírico habitado por personajes reales e imaginarios que se entregan a una serie de rituales (...) La película forma parte de un proceso de investigación más amplio en el que Pierre Huyghe trabaja con biotopos culturales (del acuario al museo) y reflexiona sobre los rituales sociales de producción y representación de la vida. A medio camino entre la farsa, el exorcismo y la política-ficción, entre la acción teatralizada y la improvisación, la película cuestiona nuestros protocolos de producción de significado, descontextualizando y repitiendo las ceremonias sociales que los legitiman. ‘ *El mito se convierte en una imagen para la industria cultural, el museo en una feria en la que se consumen mitos. Como afirma Jean Baudrillard, «la fuerza de la obra de Huyghe surge de haber comprendido... [que] las imágenes se han convertido en máscaras de una forma de ventrilocuismo universal. En última instancia, en un mundo escenificado en el que no somos, según Huyghe, sino meros actores.*’

–En Akel, Joseph. *Pierre Huyghe*. Artforum, November 2010–

(...) “Mantenemos una relación complicada con la realidad. Vivimos un momento de no realidad, en el que prevalecen las retóricas de distracción, los mecanismos de construcción de la realidad, su mediatización, ficcionalización y virtualización. Al mismo tiempo, existe una «pasión por lo real», por lo genuino, por aquello que es creíble. ¿Existe una realidad al margen de nuestra percepción? ¿Implica la afirmación de lo real tanto la vida como la muerte? ¿Puede ser la violencia extrema el precio que hay que pagar por desvelar algunas capas de realidad? ¿Es lo real lo cotidiano? ¿O la realidad son los otros? ¿Puede el arte tener una incidencia en la realidad? Estas son algunas de las preguntas que se plantea *La realidad invocable*.”

Badía, Montse. *La realidad invocable*. MACBA. 28 ABR. - 12 MAYO 2014 Publicado en Webs:

<http://www.macba.cat/es/expo-pierre-huyghe/> / <http://www.macba.cat/es/expo-la-realidad-invocable>

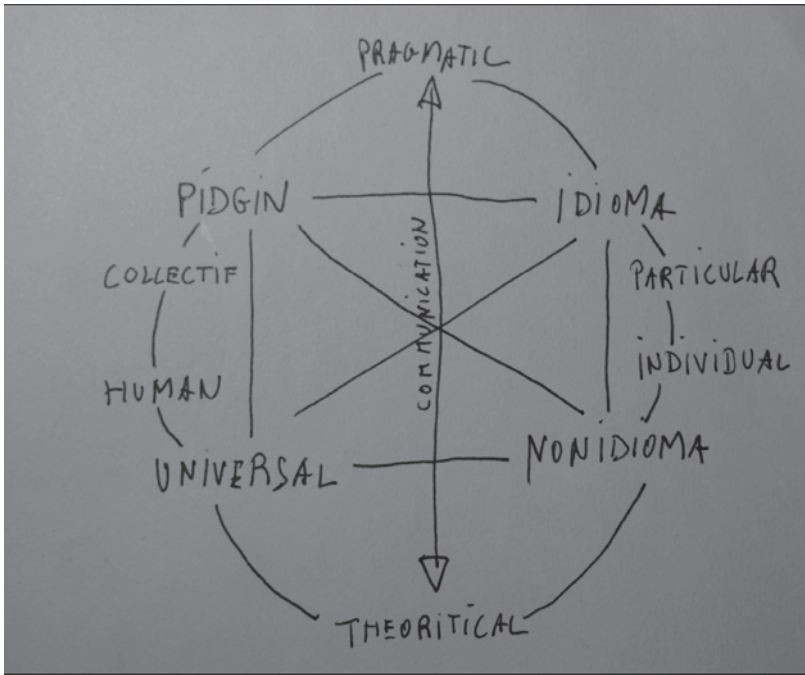
En el texto para el catálogo de la artista Irantzu Sanzo (cuya colaboración en mi proyecto *\_überprojekt* analizaremos en el Cap. 10) «*Una cosa*», con motivo de su exposición en el Centro de arte contemporáneo Huarte, Navarra (2013), escribí: “*todo texto es ventrílocuo*”, asignando a la palabra la diferencia entre signo y significado y el difiriendo entre el sujeto y la imagen de sí en toda transcripción. El signo y la voz como máscaras, el término –*Una cosa*– como écfrasis nominalista y discontinuidad configurativa de la cosicidad, imagen de lo Real e (in)-experiencia lectiva.

multiplicidad de direcciones liberadas que cada sujeto inicie desde un punto de partida, como proponía Huyghe a partir de *A Forest of Lines* –quedando así como objeto-espacio relegado el anterior jardín escénico–. Dado que éste es el objeto que inicialmente se ha de liberar de la proyección antropocéntrica y maquinica del yo (en cuanto a máquina deseante y tecnologías –ontológicas y dispositivas–); consiste entonces en que ya el propio lugar donde se produzca la co-agencia post-performativa entre sujetos, entidades y fenómenos sea un espacio liberado, de desplegar el lugar escénico en una situación viva en espacio libre (ni autónomo ante un sistema de producción, material o inmaterial, ni soberano ante los discursos, un espacio no objetualizado, no nominalista ni sígnico). De transformar la visión cultural y la discontinuidad configurativa de la interpretación de una playa como escenografía del drama y de los límites, en una playa como camino a otra posibilidad ficcional, esto es, que el propio objeto de representación se produzca en abierto. Una interrupción en los protocolos de exhibición, performatividad y agenciamiento que mediante la discontinuidad artística genere, desde la misma naturaleza, fenómenos y tiempos del lugar, un intervalo en la producción de objetos del Sentido, un corte en la instalación del constructo cultural<sup>593</sup> y su discurso. Donde los sujetos, agentes o público, sean espontáneos ante la construcción generada de situaciones, que se eliminen las jerarquías prenormativizadas en el ámbito del self-social y la proyección subjetiva del yo e identificación del sujeto-objeto. La ficción que Huyghe solicita, como posibilidad a partir de un corte inicial –producido biosemióticamente– en el espectáculo cultural de la escenificación, es la reactivación del Sentido tras su intervalo de neutralización con el Sin-sentido, un Sentido en co-agencia cuya posibilidad sea integralmente universal, coherente con la infinitud del Sentido y con la indeci(di)bilidad de lo Sin-sentido.

---

<sup>593</sup> "un ritual de separación. Las relaciones que estructuran un sujeto a su contexto se cortan. Las condiciones de una cultura se vuelven a crear"

Huyghe, Pierre. Publicado en Web del Museo Ludwig de Colonia, Alemania, Abril-Julio 2014: <http://www.museum-ludwig.de/en/exhibitions/pierre-huyghe.html>



*Idioms and Idiots.* Ray Brassier, JeanLuc Guionnet, Seijiro Murayama, Mattin. April 2010.

#### 9.4. ( ) NON-REPRESENTACIÓN

*" Toda la vida mental está regulada por actos o discontinuidades regulares que no percibimos más que excepcionalmente."*

Paul Valéry

" Sartre once described the state of 'being-a-project-in-progress' as the ontological condition of human existence. According to Sartre, each person lives from the perspective of their own, individual future that perforce remains barred from the view of others. In Sartre's terms, this condition results in the radical alienation of each individual, since everyone else can only see him as the finished product of his personal circumstances, but never as a heterogeneous project of these circumstances. Consequently, the heterogeneous parallel time frame of the project remains elusive to any form of representation in the present."<sup>594</sup>

" Baumgartner ha cerrado bruscamente la puerta al salir. Como un diapasón, como el tono del teléfono o la señal de cierre automático de las puertas del metro, ese portazo seco y sordo ha producido un *la* casi perfecto que ha hecho resonar por simpatía las cuerdas del [piano] Bechstein: después de irse Baumgartner, durante diez a veinte segundos, un espectro de acorde mayor ha rondado por el estudio vacío hasta deshilacharse lentamente y desvanecerse."<sup>595</sup>

<sup>594</sup> Groys, Boris. *THE LONELINESS OF THE PROJECT*. Issue II. Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Belgium / New York Magazine of Contemporary Art and Theory. 2009. P. 5.

<sup>595</sup> Echenoz, Jean. *Me voy.* (*Je m'en vais*, 1999). Ed. Anagrama, 2000.

El momento musical que no escucha ni contempla nadie (imaginario en la representación literaria y écfrasis sinestésica de J. Echenoz), –como el tiempo fuera de la escena en *The Host and the Cloud* de P. Huyghe, en el que una adolescente deja de escuchar música de sus auriculares y comienza a narrar la primera vez que estuvo enamorada, dependiendo entonces de si otro actor o agente se encontrara presente que fuese ella misma oída o no, siendo así cada situación imprevisible y única (también desaparectiva); manifestando la posibilidad especulativa del espacio-tiempo de cada suceso ausente y de los fenómenos no registrados, a los que aquí sumaremos la desaparición misma de todo fenómeno tanto de representación como naturales. La –supuesta– total imposibilidad de lo posible – ante la muerte y extinción del cosmos –; nos sitúa ante el proyecto *sin representación* (distinto de la no-representación), ante la invisibilidad, indeci(di)bilidad, heterocronía, heterotopía y nada –muerte, vacío absoluto, grado cero– ontológico–, de aquello exterior que no ocurre ni transcurre ante nosotros sino en una inexistencia (supuestamente) absoluta, en un presente abierto en cuanto a su discontinuidad y fuga infinita de lo contemporáneo, pero presente así mismo intervalar en la discontinuidad propia de su existencia: ante su no existencia anterior y ante su probable futuro de inexistencia. El nihilismo absoluto y no correlativo –del Sinsentido de la propia vida y su representación–, de Ray Brassier y su no-filosofía, que nos conducirá a una de las opciones en el análisis de la discontinuidad artística, superando la observación metafísica, inconsciente o presubjetiva del Sin-sentido natural de la nada y una mera escisión ontológica del mismo con la no filosofía –que en principio nos permitirá observar la neutralidad entre el Sentido y el no-sentido–, para tratar mediante la radical discontinuidad artística de esta investigación un (co)tacto real con lo Sin-sentido y la superación del trauma de la muerte del Ser y de la proyección y representación de su imagen cognitivo-reflexiva del universo.

La *Freely improvised music* –música improvisada no sólo libremente sino liberadamente–, que analizamos aquí (desde la introducción en el Capítulo 2.2.a.2–La discontinuidad del hecho sonoro al Sentido del arte contemporáneo: Iñaki Garmendia / Cevdet Ereğ. / Diego Chamy, Jean Luc Guionnet & Seijiro Murayama.–) en base a la obra de los músicos de improvisación liberada: Jean-Luc Guionnet, Seijiro Murayama y el artista vasco Mattin, en el concierto de música improvisada liberadamente en directo en el NPAI (*Nouvelles Pistes Artistiques Inclassables*) festival Niort –Francia, 2008–, interpretado con el filósofo del realismo nihilista y uno de los principales autores de la no-filosofía (a la guitarra eléctrica en este concierto sin saber tocarla), Ray Brassier<sup>596</sup> y su texto *Idioms and Idiots*<sup>597</sup>

---

<sup>596</sup> Crítico con el movimiento del –realismo especulativo– de la filosofía en el que es encasillado, autor de *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, traductor y experto en la obra de Alain Badiou, de Quentin Meillassoux (correlativismo), de Jean-Luc Nancy y de François Laruelle, este último el autor de la *ciencia de la filosofía* que el mismo denomina *non-philosophy*: Si toda filosofía, incluyendo la deconstructiva, esta formulada desde una –decisión– apriorística, La "decisión" según Laruelle, es la división dialéctica del mundo con el fin de captar el mundo filosóficamente. Laruelle afirma que la estructura de toma de decisiones de la filosofía sólo puede ser captada no filosóficamente. En este sentido, la no-filosofía es una ciencia de la filosofía).

(al que corresponde el esquema de la imagen en la primera página de este apartado de la no-representación) sobre cuyo proceso de: *Eleven ways of saying nothing* (once formas de decir nada), contrastaremos los 10 pasos del procedimiento metodológico “base”, y el sub-paso 11 de la extensión de la discontinuidad artística en formatos y archivos de la representación, previamente a la contrargumentación y corrección de esta propuesta de no-música y al análisis de *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction* [Nada correlativo –ni consolidable–: *Ilustración y Extinción* (Ray Brassier)], desde cuya concepción científica y no-filosófica de la *extinción* [basada en la actual estimación científica de la expansión del cosmos hacia su destrucción completa estimada dentro de un trillón de trillones de trillones ( $10^{1.728}$ ) de años<sup>598</sup>] argumentaremos la discontinuidad artística y su porqué práctico, dando paso en la Parte III de esta investigación al análisis de los proyectos artísticos experimentales realizados para observar la discontinuidad artística de la representación y

---

Dice Brassier: “*Nihilism is not an existential quandary but a speculative opportunity.*” –El nihilismo no es un dilema existencial, sino una oportunidad especulativa–.

Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, PALGRAVE MACMILLAN, New York, N.Y. 2007, p. xi

El propio Brassier corta en su texto con toda *especulación posible* radicalizando el nihilismo en un puro nada –una imposibilidad de expectativas– ante el Sinsentido exterior y universal. Este nihilismo no-filosófico y la ciencia de la filosofía, nos conectan con la investigación artística del Sinsentido, en una práctica experimental (discontinuidad artística) que va más allá del pensamiento antropocéntrico –y con *The Maybe* como posibilidad u oportunidad especulativa de trascender los paradigmas del conocimiento y la reduplicación y representación del pensamiento–, mediante un contacto material con el no-sentido, contacto en el que la proyección del yo y del self son –*supuestamente*– neutralizadas. (N. del A.)

<sup>597</sup> Brassier, Ray. Guionnet, JeanLuc. Murayama, Seijiro. Mattin. *Idioms and Idiots*. s/p. Publicado en el sello discográfico: **w.m.o.r.e.c.o.r.d.l.a.b.e.l** (Mayo 2010) y descargable en la página Web: [http://www.mattin.org/recordings/IDIOMS\\_AND\\_IDIOTS.html](http://www.mattin.org/recordings/IDIOMS_AND_IDIOTS.html) (archivos de audio: Ray Brassier, Jean-Luc Guionnet, Seijiro Murayama, Mattin IDIOMS AND IDIOTS 01- 02 – 03 en DVD anexo # 3)

<sup>598</sup> “ ambas la vida y la mente tendrá que contar con la desintegración del último horizonte, cuando, más o menos en un trillón de trillones de trillones ( $10^{1.728}$ ) de años a partir de ahora, la expansión acelerada del universo habrá desintegrado la entidad de la materia misma, terminando la posibilidad de la corporalidad.

Cada estrella en el universo se habrá quemado –consumido–, sumiendo el cosmos en un estado de absoluta oscuridad y dejando tras de sí nada más que materia colapsada. Toda la materia libre, ya sea en la superficie planetaria o en el espacio interestelar, se habrá desintegrado, erradicando cualquier resto de vida basada en protones y química, y borrando todos los vestigios de sensibilidad –independientemente de su fundamento físico. Por último, en un estado que los cosmólogos denominan ‘Asymptopia’, los cadáveres estelares que contaminan el universo vacío se evaporarán en una breve lluvia de partículas primarias. Los átomos mismos dejarán de existir. Sólo la implacable expansión gravitacional continuará, guiada por la actualmente inexplicable fuerza llamada “energía oscura”, que mantendrá el extinguido universo empujándolo cada vez más hacia una eterna e insondable negrura.”

Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, (C. 7 *The Truth of the Extinction*. Apto. 7.3 *Solar Catastrophe: Lyotard*) PALGRAVE MACMILLAN, New York, N.Y. 2007, p. 228 En cita a: Cf. S. Odenwald, *Patterns in the Void: Why Nothing is Important*, S. F. Odenwald, Boulder, Colorado: Westview Press, 2002, p. 163; and L. Krauss and G. Starkman, ‘Life, The Universe, and Nothing: Life and Death in an Ever Expanding Universe’ in *The Astrophysical Journal* Vol. 531, No. 1 (2000), pp. 22–30.

Dada esta estimación científica actual –contando con el desconocimiento del funcionamiento exacto de la materia y de la energía oscura en el universo (95%), así como con el desconocimiento de la realidad cuántica y sin la confirmación de la teoría de cuerdas y de otras dimensiones, multiversos, etc. (que garanticen otra posibilidad alternativa a la desintegración del universo en expansión)–, hemos de contemplar esta teoría científica como probabilidad plausible. N. del A.

sus opciones de articulación con lo Real Sin-sentido.

En primer lugar, según el esquema de la primera imagen en este apartado (extraída de *Idioms and Idiots*), la *Freely improvised music* no es (supuestamente) idiomática, la improvisación de lo sonoro (idealmente no repetitiva), toma el lugar y el tiempo, el espacio y la ocasión, en lugar de las herramientas culturales de la (free improvised) libre-improvisación técnica y sus lenguajes y acentos (el *pidgin* o interlingua que conforma un grupo con idiomas diferentes creando un código de comunicación azaroso y basado en convenciones sociales).

“ *The task of the nonidiomatic musician would be to escape from the representation of music in music*”<sup>599</sup> , o escape del –conocimiento sobre el conocimiento–, la representación y re-doble del *conocimiento* – que ya es una imagen en sí–, al que se intenta observar objetivamente cual objeto o entidad pensamental [ De acuerdo a los pasos propuestos en nuestro *Procedimiento metodológico base* (PMB). **Paso 1:** Intención del objeto y formalización] a través del mismo acto del conocimiento cognitivo –presubjetivo– escindido por la improvisación. Sin embargo –en coherencia a la hipótesis de esta investigación y los argumentos que expondremos–, sólo el corte exterior –Sin-sentido: no-logocéntrico y no-antropocéntrico– genera la posibilidad de escisión real de la proyección ontológica (subjetiva y trans-subjetiva) del *yo* y del *self* en la imagen reflexiva de la realidad. Este corte no es el espacio vacío o la negatividad estética que se encuentra en medio o inmerso en el lenguaje [como en el paréntesis en blanco en el título de este apartado ( ) ]

NO-REPRESENTACIÓN –“ *By putting philosophy and music in parenthesis, by separating our profession from ourselves, we simply felt ourselves to be human beings who feel, react, and reflect: the experience of not feeling ‘ourselves’ anymore* ” –]; el corte-intervalo del Sin-sentido exterior ha de salir –estar fuera– del paréntesis<sup>600</sup> lingüístico –que es uno de los cortes inherentes del no-sentido en el Sentido, siendo entonces siempre el mismo Sentido en su construcción de discontinuidad configurativa y aplazamiento infinito–; mediante una exterioridad que corte completamente lo idiomático, incluyendo la representación por doblaje (imagen, signo o pensamiento) del conocimiento sobre lo no-representado, y el doblaje de la imagen cognitiva del sujeto, aún cuando esta sea presubjetiva. Ha de haber un contacto improvisado con lo exterior –*ex-pontáneo*–, no planificado o determinado por el pensamiento consciente o inconsciente. Un exterior que suspende en sí la interioridad y particularidad

---

<sup>599</sup> Brassier, Ray. Guionnet, JeanLuc. Murayama, Seijiro. Mattin. Op. Cit.

<sup>600</sup> Como veremos posteriormente, Chus Martínez retoma la imagen del *Rainforest* (la selva) empleada por Raphael Montañez Ortiz –fundador del Museo del Barrio en NY– como espacio exterior abierto, objetivo de una nueva post-institución en la que el no-sentido de lo salvaje abra las dimensiones performativas del lenguaje cultural y su paréntesis de Sentido aplazado en el objeto de representación: “*The rainforest marks one of the multiple ends of the era of critical philosophy. Critical philosophy seeks necessary conditions or general foundations in order to determine possible relations. Instead of casting solid architecture, it casts doubt—an enormous parenthesis that allows us to avoid entering into the details of things.*”

Martínez, Chus. *The Octopus in Love*. e-flux journal 2014. <http://www.e-flux.com/journal/the-octopus-in-love/>

del yo subjetivo y presubjetivo –y su proyección ontológica o pulsional a ese exterior–; ocupando la realidad inmanente de lo exterior, indeci(di)blemente, el vacío ideal de la negatividad estética del Sentido aplazado –con sus intrínsecos cortes del no-sentido humano–, siendo la realidad existente y los fenómenos que en ella sucedan, lo natural e indecible del Sin-sentido –Como veremos en la siguiente parte, en el proyecto experimental de esta investigación: –Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe– (AW #2), cuando en el momento del rodaje nocturno de la proyección instalada en la playa del video –*Lothar Baumgarten: Discontinuity*–, la luz rebotada por la pantalla de proyección de video no fue suficiente para ser captada por la sensibilidad del film empleado durante todo el rodaje del proyecto –desde el amanecer a la noche–, momento en el que indiqué al artista - técnico de cámara de S16 mm. que siguiera filmando, respetando lo que la naturaleza procurase en el material – incluyendo su probable negación–, y tiempo después, al editar todo el material de video y film conjuntamente y proyectarlo sobre la pared del fondo de un pabellón cerrado (pero abierto a la luz natural con ventanales en el tejado), aguardando a que los instantes filmados en negro se anulasen sobre el muro-pantalla blanco al ser proyectados, descubrí que solamente en la misma franja horaria en que anteriormente fue filmado ese fragmento en negro, con la misma intensidad de luz nocturna de verano, la proyección en el pabellón quedaba efectivamente anulada (pudiéndose visionar previamente las otras partes del film), viéndose únicamente el muro blanco mientras el proyector de video continuaba emitiendo. Una improvisación forzada por lo natural durante el instante de filmación, que regresa para suspender la proyección de la representación en otro tiempo similar –heterocrónico y heterotópico (como la luz solar: partícula y onda, referencia de distancia en el cosmos, velocidad y espacio universal visible)–.

En segundo lugar, el corte en el espectáculo y simulacro de la *postproducción* del capitalismo cultural hipermoderno<sup>601</sup> requiere de la ruptura de la jerarquía entre autores y audiencia (así como de la disociación reflexiva de otra imagen post-cognitiva y la proyección del yo y del self en cualquier

---

<sup>601</sup> “ THE POLITICS OF ESTRANGEMENT. Why does society need free improvisers?

We are little *entrepreneuriats*; very good at managing ourselves and acting as our own little bosses and workers, producers and consumers. There is a sense in which the improvised music context provides a little laboratory prefiguring capitalism’s future development, since being an improviser requires many of the characteristics prized by the capitalist economy: selfmotivation; strong individuality; hyper flexibility and adaptability; the ability to adapt quickly to different circumstances; the ability to perform in public (for customers); constant selfpromotion (look at my individual qualities, my particular way of playing my instrument: what I provide is something that you cannot get elsewhere). For all these reasons, we think it important to try to reconnect free improvisation to the politically engaged atmosphere in which it emerged in the 1960s. This is necessary in order to understand the connection between the development of capitalism and the ideological shifts from the historical moment of free improvisation’s original inception to its current status in contemporary capitalist culture. We need to grasp why previous leftist perspectives on improvisation failed to recognise the problems that this practice harboured (such as the fact that the free improviser provides a model of the ultimate capitalist); we need to expose the Romantic idealisations that generated this political myopia; and we need to understand why improvisers often promulgated such excessively crude and oversimplificatory accounts of the political potential of improvisation as a form of praxis (assuming of course that free improvisation does in fact harbour a progressive aspect, which we think it does). Let us consider the political subtext implicit in the concert setup in relation to the theatrical machinery of representation. Brecht’s *Verfremdungseffekt* (poorly translated as ‘estrangement effect’) tries to eliminate the fourth wall in the theatre by distancing and disrupting the illusion separating the audience from the stage and performer, rendering evident the

emisión de signos e información, incluyendo la postproducción 2.0 de datos generados por el usuario), retirando la cuarta pared del teatro que constituye el espectador mediante una neutralidad cruda entre Sentido y Sin-sentido que emplace al autor y al observador en un mismo plano realmente exterior y por lo tanto de igualdad natural y universal, no meramente intersubjetivo o co-productivo, sino siendo ambos escindidos de toda proyección; quedar en co-presencia, neutral desde cualquier punto de enfoque del sujeto, a la improvisación indecible del Sin-sentido.

Para superar el estado de una situación construida que produzca otro nuevo escenario de condiciones (por esto el procedimiento metodológico se denomina *-base-*, siendo los respectivos pasos independientes a su orden y quedando abierto todo el procedimiento a sus discontinuos cortes), es necesario el corte en el agenciamiento antropocéntrico mediante la co-agencia fenoménica de lo biosemiótico [ (PMB) **Paso 2. Visión del Artificio**. El objeto-entidad, del protocolo de exhibición y la escenificación al espacio como entidad biosemiótica y las situaciones –entre ficción, improvisación y acontecimientos– como tercera realidad.], una situación viva y extraña –ajena– universalmente al Sentido, que genera lo Sin-sentido exterior indecible, para no reproducir una deconstrucción que reautorice el conocimiento como primera y doble representación (una discontinuidad re-configurativa):

“ The point of triggering a dense atmosphere in improvisation is to reveal the conservative construction of the situation (one that involves the audience, the performance, the manager, the curator) and to produce the desire for a new set of conditions. There are no prescriptions for improvisation. The goal is to create an unprecedented situation; one that is strange for everybody; without a didactic or prefabricated agenda. In his text 'The Emancipated Spectator', Jacques Rancière uses the example of Joseph Jacotot, a 19<sup>th</sup> Century French professor who tried to teach his students what he himself did not know. In doing so, Jacotot took as his starting point the equality of intelligence, negating claims to epistemic mastery. In Rancière's words, Jacotot was “calling for intellectual emancipation against the standard idea of the instruction of the people”. Performing the authority of knowledge (like Debord's criticism or Brecht's didactics) reproduces the logic of mastery, even as its deconstruction is intended.”

El corte ha generar, mediante la investigación de la discontinuidad artística por el Sin-sentido, requiere por lo tanto de un intervalo experiencial –en la praxis del arte– que suspenda la propia epistemología estética –a través de la cual, lógica y paradójicamente, hemos accedido a la comprensión del deseo de ser y realizarnos, particular y universalmente, en la naturaleza, comprendiéndola y asumiéndola–. Este intervalo real –no-lingüístico ni idiomático-técnico–,

---

audience's 'passive' and 'alienated' condition. This in turn is supposed to make the audience understand how artificial the situation actually is. In improvisation, the estrangement effect is doubled, for the condition of the performer is also disrupted. Since both the performer and audience find themselves in a condition that they could not have previously anticipated, the separation between them is no longer so clear.”

Brassier, Ray. Guionnet, JeanLuc. Murayama, Seijiro. Mattin. Op. Cit.



posibilita la experiencia (presubjetiva y exteriormente objetiva) de lo inmanente Sin-sentido, siendo para ello necesaria una práctica de la no-representación (exhaustiva, suprimiendo instrumentos y acciones humanas, a excepción de la propia imagen-cognitiva del sujeto sobre el mundo –como veremos después–, y objetivando ésta) y de la **no**-filosofía (**NON**-Philosophy):

–**NON** [ no-noemático (pensamiento ontológico) / no-noesis configurativa (percepción cognitiva-imaginación-recuerdo, configurados), no-sentido <sup>602</sup> ]

“ We think there is a particular relationship between the NON of Derek Bailey’s ‘NONidiomatic’ and the NON of François Laruelle’s ‘NONphilosophy’. NONphilosophy is the theory or science of philosophy, treating philosophy as a material. NONidiomatic playing is supposed to be able to treat all music as a material.”

Una ciencia de la filosofía en concordancia con el concepto de investigación artística (Chus Martínez) del no-sentido y del Sin-sentido en el proyecto artístico, que introduce el *Maybe* <sup>603</sup> como posibilidad especulativa fuera del orden de las prácticas estéticas paradigmáticas, donde la investigación artística <sup>604</sup> –“reconsiderando las formas de presentación y producción de conocimientos en el contexto del

---

<sup>602</sup> El no-sentido (al igual que la no-representación o la no-filosofía), implica una relación inherente con el Sentido (la producción o generación humana del no-sentido, o bien su percepción reflexiva o presubjetiva). El Sinsentido, por el contrario es la ausencia absoluta del Sentido, dada la exterioridad natural e indiferencia del primero a la gestación de éste último por el sujeto.

<sup>603</sup> «“Maybe” reflects the fact that knowledges are difficult to express and hard to pin down, and that art and artistic research often avoid any form of stable meaning. “Maybe” refers, in positive terms, to the lack of certainty, and of any general statement presenting the whole. It is rather a marker for an active reconsideration of ways of presenting knowledge in the context of art. Pointing to the challenge that art poses to the desire for coherence, and questioning our addiction to words, this program aims to inspire ways of acting inside different ideas and logics. It indicates the impossibility of reducing art—and any other complex form of knowledge—to a single explanation, question, subject matter, or paradigm.»

Martínez, Chus. Página Web de dOCUMENTA (13). Programs: <http://d13.documenta.de/#programs/> (2012)

En este sentido The Maybe podría asimilarse al Materialismo especulativo: “EM (*speculative materialism*) does not deny the reality of the phenomena subsumed under the heading of ‘meaning’ (or ‘consciousness’), but rather a specific way of explaining their characteristic features.”; sin embargo considera el fenómeno real del pensamiento y los fenómenos de la realidad corporal y exenta como entidades a partir de las cuales se puede generar un contacto entre el Sentido y el Sinsentido sin tener este contacto que obedecer a explicación alguna más que a la propia discontinuidad de nuestra naturaleza –la negación de formulación de paradigmas del materialismo especulativo– (N. del A.)

“The diachronic disjunction between thinking and being is not the only speculative implication harboured by modern science; the development of a science of cognition implies that we, unlike Descartes and Kant, can no longer presume to exempt thought from the reality to which it provides access, or continue to attribute an exceptional status to it. If thought can no longer be presumed to exempt itself from the reality which it thinks, and if the real can no longer be directly mapped onto being, or the ideal directly mapped onto thought, then thinking itself must be reintegrated into any speculative enquiry into the nature of reality.”

–Citas en: Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, PALGRAVE MACMILLAN, New York, N.Y. 2007, p. 17 / p. 89.

<sup>604</sup> Sin embargo, como define Brassier, esta investigación artística no articula la filosofía científica y su materialismo como imagen de la ciencia o en acordancia a la pretensión científica de identificar al hombre con la visión empiri(co)alista del universo, sino que: «‘*Destroying the Manifest Image*’, by considering Wilfrid Sellars’s distinction

arte”– y la experimentación práctica, son liberadas en el proyecto de con-tacto a lo real immanente de las entidades Sin-sentido:

“ ‘Philosophy is always at least philosophy of philosophy’; ‘nonphilosophy is the science of philosophy’ (François Laruelle). Why is nonphilosophy as the science of philosophy not a metaphilosophy? Laruelle claims that philosophy is constitutively reflexive: every philosophical claim about X (whether X is an artwork, a scientific theory, or a historical event) is always at the same time a reflection on philosophy’s relation to X. In other words, the philosopher is never just talking about *this object*, but also about how every other philosophy mediates her relationship to this object. Nonphilosophy represents an attempt to ascend *beyond* this level of reflexive mediation while simultaneously descending *beneath* the level of irreflexive immediacy. It does this by operating in the medium of what Laruelle calls ‘real immanence’: this is an immediacy that is radically irreflexive, but one that generates a kind of pure practical transcendence (mediation through practice rather than theory).”<sup>605</sup>

Esta *práctica experiencial* y presubjetiva del *NON* con la *realidad immanente* genera lo que anteriormente hemos denominado como una –*tercera* (dimensión) de la *realidad*– (One in One), surgida de la co-presencia y co-realidad del Sentido con lo Sin-sentido (a partir de la discontinuidad artística del Sinsentido en el Sentido) [ (PMB) **Paso 9. Proyecto artístico: Sentido y Sin-sentido, – (co)tacto–. Suprasubjetividad.**], un tercer layer, –capa-nivel– entre lo Real en sí y la realidad de su imagen cognitiva–, que neutraliza tanto la negatividad del Sentido como la positividad previsible del yo reflexivo (de su imagen trascendental) en su contacto con la neutralidad de las entidades Sin-sentido, una escisión del Yo subjetivo-ontológico que genera un (*apriorístico*) tercer estado en lo Real entre lo universal y lo particular:

“‘NON’ as a prefix means that you are not part of something but dealing with it from some kind of exteriority yet one which involves the immanence of practice rather than the transcendence of reflection. As a negative prefix, ‘NON’ also means that you are supposed to have some kind of immanent general point of view: not from above but from within the practice of music [*arte*] itself, the most immanent point of view possible. It entails that you add a layer of representation such that it either subtracts the previous layer or even unifies all the layers. (...)

‘Real’ as opposed to wholly idealised or conceptualised immanence boils down to the question of the *use* of theory: the real immanence evoked by Laruelle entails a strictly disciplined *practice* of philosophy. Instead of exacerbating reflexivity by ascending to a metametalevel, nonphilosophy adds a third layer of

---

*between the ‘manifest’ and ‘scientific’ images of ‘man-in-the-world’ (...) goes on to examine the standoff between the normative pretensions of folkpsychological discourse, and an emerging science of cognition which would eliminate belief in ‘belief’ altogether in order to reintegrate mind into the scientific image.»*

Brassier, Ray. Op. Cit. p. xii

<sup>605</sup> Brassier, Ray. Guionnet, JeanLuc. Murayama, Seijiro. Mattin. *Idioms and Idiots*. s/p. Publicado en el sello discográfico: **w.m.o/r e c o r d l a b e l**, Mayo 2010. (y siguientes)

autoreflexivity that is also a minus (an a + that is a -) – a subtraction (subtracts a layer of selfconsciousness from reflection) [Paso 7. Desconfiguración de la discontinuidad configurativa. Neutralización]: that allows us to view all philosophy from a vantage point that is at once singular and universal. Mediating abstraction is concretized and unified through a practice that, as Laruelle puts it, allows it to be ‘seen inOne’.”

Brassier y los artistas con quién colabora, proyectan así una práctica de contacto no lingüístico, no-idiomático, no-filosófico y no-representacional con la música como fenómeno material e inmaterial: “ *Nonidiomatic music exemplifies a similar agenda: it is informed by knowledge of music and musics, but adds a layer of nonknowledge that would allow the music to be taken ‘inOne’ (something like a phenomenological epoché applied to the whole of music) (...) NON supposes the impossibility of any second order discourse ‘on’ music; it indexes the impossibility of interpretation [el corte en la discontinuidad configurativa]: one may view all the music of the moment through the filter of electroacoustic music; one may also view the viewing through the window of improvisation.*”

Esto es, la escisión de las lentes culturales –o ‘*Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees*’ (Ver es olvidar el nombre de la cosa que uno ve –como observábamos con la obra de Robert Irwing – que retomaremos después con su trabajo ante el vacío– en el C. 8.5 dedicado a Olafur Eliasson y el *Third Project: Discontinuidad fenomenotecnológica y Naturaleza*), por medio de la improvisación efectivamente liberada en la que su práctica se ha de producir a través de la *Fuerza* presubjetiva (Menke) como pulsión, no relativa a la capacidad sino a la no-función y al corte en la discontinuidad configurativa mediante la escisión del consciente para la pulsión del ser-deseo pre-singular e inconsciente [ (PMB) **Paso 4. La discontinuidad del Yo (singular y social).**

Presubjetividad: de la intersubjetividad (proyección del yo y del self social) a la fuerza presubjetiva de cada sujeto, neutralización en un entorno suprasubjetivo.] :

“ We postulate an equivalence between NON (‘nonphilosophy’/‘nonidiomatic’) and UN (‘unconscious’/‘uncraft’). Both are about releasing the potency proper to impotence, the capacity proper to incapacity. The practice of uncrafting does not just imply the negation of technique, but the unleashing of a generic potency proper to incapacity, of which technical/practical capacity would be merely a restrictive instance.”

En *Idioms and Idiots*, la experiencia del concierto grabado en directo en Agosto de 2008 en el festival NPAI de Niort en Francia por Brassier, Guionnet, Murayama y Mattin, indagaron una posibilidad improvisatoria que ineludiblemente pusiera en crisis al propio distanciamiento de la soberanía crítica y la autonomía estética <sup>606</sup>, abriendo el objeto artístico de la performance y la performatividad al corte

---

<sup>606</sup> “ We are all interested in philosophy. One of us is a professional philosopher interested in music. The others invited him to collaborate on a project. The precise nature of this collaboration is to be determined: he is not a musician and has never participated in any sort of musical performance. He agrees to collaborate but neither he nor the others have any idea what form the collaboration will take.

de una exterioridad liberada:

“ Our performance in Niort pitted uncrafting against the aestheticisation of improvisatory technique. The latter results from the tendency to abstract the sonic or auditory dimension of performance from its nonaesthetic envelope, exemplified by the social framework and the concert setup, and to grant pride of place to sound according to the aestheticism of the ‘pure’ listening experience. In doing so, free improvisation risks degenerating into an aestheticism of technique in which the skill exhibited by the free improvisation virtuoso is fetishised just like that of the idiomatic virtuoso. The immanent critique of aestheticism will not be accomplished by collapsing music into ideology or injecting it with an extra layer of selfconsciousness. It is rather a question of levelling the hierarchical difference between immanent practice and transcendent theory by reimplicating theory into practice but in such a way as to precipitate a crisis wherein convulsive conception interrupts complacent sensation. The goal would be to effectuate a critique that no would longer depend on the security of critical distance; a critique that would remain inside. This would no longer really be a critique but rather the discovery of an outside *through* the inside.”

Este acceso a la exterioridad a través del movimiento del objeto arte [pensamiento estético y Sentido (con los cortes internos de no-sentido) / praxis, técnicas y dispositivos ( y el desplazamiento y escisión del yo reflexivo-trascendental): “*theoretical-cognitive reflection and practical-aesthetic production*”] – Objeto (y sujeto) que es cortado en su interior, dado que es la interioridad y particularidad del objeto (y del sujeto) artístico la que genera la reflexividad y proyección del yo a través de ese *objeto de deseo*–, en un proyecto de corte liberador por medio de una posición crítica (de puesta en crisis) postconceptual<sup>607</sup> que no derive en otra imagen de sí, una posición crítica no adoptada, como imagen retro-filosófica o práctica por sí liberadora, sino una crisis natural y discontinua que desde lo exterior

---

There is something interesting about the sound of words in a musical context – even though most of the time the results are terrible. The soughtafter emotion often results from the contrast between 2, 3, or more simultaneous levels of logic, or levels of thought. Thus for example, the commentary which actors provide about their own acting within a film can be powerfully moving: consider Bergman’s *A Passion*, or the way in which Chris Marker provides a commentary upon his own film in *Level 5*, or the way in which Sarahang, the Afghan singer, commentates upon his own song within the song (even if one doesn’t understand a word he is saying).

<sup>607</sup> “ The first difficulty arises over the role of words. Although unsure about how to proceed, the philosopher is sure about what he does *not* want to do: he does not want to perform the role of academic theoretician commentating on a musical performance by the others. And he fears that if his participation takes the form of him speaking about the music in his capacity as a philosopher, the result will only be a banal and stilted academic exercise that remains beholden to certain dubious assumptions about the relation between sounds and concepts. Principal among these is the notion that the thinking embodied in music is some form of *subconceptual* content that must be given explicit conceptual expression through an act of theoretical reflection on the music. This schema is unacceptable on three counts: first, the resort to speech threatens to reenvelop sound in signifying tropes that cannot but attenuate the latter’s material opacity; second, it assumes that music *means* in a way amenable to subsumption by readymade conceptual forms and theoretical categories; third, it implies a division of labour between verbal conceptualization and sonic production that seems to reiterate the ideological distinction between theoretical-cognitive reflection and practical-aesthetic production. Improvising musicians who really *think* about what they are doing are far better qualified theoreticians of their own musical artistic practice than any philosopher could ever be.”

[en esta práctica reside la soberanía del arte (Menke) y su puesta en crisis al resto de discursos, incluyendo los estéticos. Soberanía estética que es cortada a su vez, como imagen de sí, por la contingencia libre al ‘mismo’ sujeto]. N. del A.

(no-lineal) ocupa el corte interior (lineal: de discontinuidad configurativa) producido en el objeto de representación, intensificando realmente desde lo exterior la realidad ya existente en el objeto y en el sujeto –el yo y lo otro–.

“ Is it possible to have a nonrepresentational relationship to reality in the context of art? If so, this would surely be achieved by acknowledging all the specificities of the room. One should try to activate the room as much as possible [ Como veremos en el Proyecto –Artists Working: Discontinuity *Barinatxe*– (AW #2) situado en el pabellón industrial activando: el espacio arquitectónico, la luz artificial y la luz natural, el tiempo de representación y el cronológico, las escalas de proyección (de la imagen artificial y de la imagen natural del yo cognitivo), los dispositivos, etc.] and disrupt previous habits and behaviours in order to create different ones. In other words, one should strive to work against the normalization process. We have found improvisation to be a practice that requires taking into account everything happening in the room. It is not just the creation of something new that could be used later elsewhere, but a way of intensifying the moment [Huyghe] by changing social relations. Improvisation can be an extreme form of sitespecificity as well as a radical, intimate and immanent selfcriticality. Since there is no need to defend or construct a position for future situations, improvisation always tends towards selfdestruction.”

La atención a la prevalencia de los fenómenos naturales sobre los factos –incluyendo los sociales, afectivos y relacionales– que acontecen en un espacio (como veremos–AW #2– en el C. 10.2.) en el que todo código es discontinuado por la naturaleza exterior (e interior del sujeto) y todo facto se somete al movimiento de corte impredecible de la improvisación liberada –de acuerdo a su misma discontinuidad de autodestrucción–regeneración–autodestrucción...–; genera un extrañamiento y dislocación, natural en el lugar, por el cual asistimos a la heterotopía y a la heterocronía [ (PMB) **Paso 3. Movimiento del objeto**, al proyecto: a diferentes tiempos y en distintas sincronías y diacronías de los agentes, espacio heterotópico y tiempo heterocrónico] :

“ Thus, we could see improvisation as pure mediality with no outside; as a pure means with no end, countering every form of separation, fragmentation, or even individuality. When does this activation of the space take effect? When one has succeeded in generating a dense atmosphere capable of engendering the awareness that something important is at stake. Since there are no predetermined categories or words to describe this experience, what is at stake is very difficult to articulate. Because of the difficulties of assimilating it or immediately understanding it, this strangeness counters the normalization process. When this dense atmosphere is produced, the people involved become painfully aware of their social position and standardized behaviours. When the density of the atmosphere reaches a certain threshold, it can become physical, disturbing our senses and producing unfamiliar sensations in our bodies. Through a disruption in the appearance of neutrality, one gets the sense of being in a strange place – not really knowing where to stand. Every movement or word becomes significant. What is created is not a unified sense of

space or time, but a *heterotopia*<sup>608</sup> where one's location contains different spaces and temporalities.”<sup>609</sup>

Una vez más no nos referimos aquí a las estéticas relacionales<sup>610</sup>, sino precisamente a la disrupción del sistema estructural de *saje* y del espectáculo, de los protocolos de categorización y división entre audiencia, autores, intérpretes y escenario:

“ The traditional time of the performance and distribution of attention (the audience's respectful behaviour towards the performers, etc.) are left behind. If one goes far enough, these hierarchies could be diffused, not to give a false sense of equality, but to produce alternative social relations of time and space. We do not want to be misunderstood. We are not talking about any variant of ‘relational aesthetics’ where a little injection of audience interactivity adds cultural capital (...) Rather, we want to interrogate the limitations of performing on stage: To what extent is it possible to use the parameters that define the spectacle (i.e. the divisions between audience, performer, stage, expectations) as material for improvisation? ”<sup>604</sup>

---

<sup>608</sup> Mladen Dolar en su artículo *The Burrow of Sound* utiliza el cuento póstumo de Kafka –The burrow– (*la madriguera*) donde un tejón (*badger* también significa atormentado y acosado), escucha un sonido exterior en el interior de su madriguera, cuyo origen y localización no puede identificar; para realizar un análisis filosófico del sonido en sus distintos niveles de discontinuidad configurativa y natural, entre ellos la relación de lo exterior (la fuente de emisión así como lo exterior Sin sentido) con lo interior (The Burrow, la madriguera que *res-guarda* de la amenaza exterior así como metáfora de la interioridad e interiorización de la representación y del Sentido). “*The burrow is a retreat, the secret hideaway most carefully protected against all outer threats. It is the inside which should be clearly separated from the outside, it presents the problem of a clear division of space, a line of demarcation. Obviously, the biggest and the most immediate problem is that of the entry/exit, the neuralgic spot of transition between the inside and the outside of the burrow which is its most vulnerable point. (...) The point of transition between the inside and the outside is the point of incalculable risk, the moment of the unforeseeable and the uncontrollable.*”

Dolar identifica la metáfora de la madriguera con la imagen del Bunker, “*bunkers estéticos*” que simbolizan la defensa y atrincheramiento de las instituciones –arte, estética, cultura, ciencias del conocimiento, producción, sociedad...– ante lo exterior, así como espacio discontinuo (no cosmológico o euclidiano sino espacio de representación y paralaje) y heterotópico (en el sentido foucaultiano de confluencia de escenarios y de poder, amenaza, castigo y negación–. Mladen Dolar narra su amistad con el artista fundador del *Bunker Research Group*, Huseyin Alptekin –con quién asistió siendo jóvenes a las *lectures* de Foucault en París durante los años 80–, justo antes de que Alptekin muriera, proyectando Dolar la muerte real de su amigo, la muerte histórica de Kafka y la muerte del animal en el cuento. La muerte, aspecto central de la paradoja del cuento (que Kafka dejó inacabado justo antes de fallecer), de la relación de lo inanimado y lo inexistente con lo vivo y lo representacional, muerte y extinción (de Ray Brassier) con la que concluiremos este análisis de la no-representación y la discontinuidad artística. “*The bunker is like a heterotopia, this paradoxical space outside the space, cutting the continuity of space and presenting a parallel space.*” Un paralelismo de lo simbólico y de la muerte, del Sentido infinito y del Sin sentido absoluto en la exterioridad de sus realidades. (N. del A.) Citas de Dolar, Mladen. En *The Burrow of Sound*. Publicado en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 22, No. 2-3. Pp. 112-139. Bloomington: Indiana University Press, USA. 2011. P. 114.

<sup>609</sup> Brassier, Ray. Guionnet, JeanLuc. Murayama, Seijiro. Mattin. Op. Cit.

<sup>610</sup> Como observábamos en el –Estado de la cuestión–, C. 4.6. Malas Formas, nueva estética de la negatividad (aquí observada desde su inversión por la neutralización de la discontinuidad configurativa de la representación mediante el empleo de otro layer de representación discontinuo, de un *a-* en un *a+*): Del movimiento del objeto artístico al proyecto. pp. 362-368; con la consulta realizada a Manuel Cirauqui acerca de una antigua entrevista suya a R. Tiravanija y en concreto a propósito del *-ismo* de ‘estéticas relacionales’ acuñado autorialmente por N. Borriaud, sobre el que hoy reflexiona Cirauqui como: “*un oportunismo de entrar al hueco y marcar; pero el hueco dejado ¿por qué exactamente?*”. Así como con las propias declaraciones de P. Huyghe en su entrevista con G. Baker en *October* donde se desmarca de esa asignación: “*I don't accept it as a term to describe a set of practices including my own*” .

Una audiencia liberada –no a partir de la intersubjetividad social expuesta, sino de la presubjetividad común y de las fuerzas singulares liberadas en el espacio-tiempo de la naturaleza–, que parte en primer lugar de la coparticipación [ (PMB) **Paso 8. Discontinuidad entre: entidad, esencia, materia, espacio, energía, vida y tiempo. Fuerza y Coparticipación:** De la coparticipación entre agentes y su agenciamiento a la discontinuidad producida por lo natural en su copresencia, dispuestos los agentes no a la emisión sino a la co-agencia imprevista e inconsciente con lo fenoménico Sin-sentido.], una coparticipación en la que entran en juego lo activo –directo e indirecto– y lo pasivo, un corte en la expectatividad y en el discurso por contenidos, donde los asistentes –intencionales u ocasionales– salgan desde el corte en el objeto de representación, proyección y agenciamiento del sujeto, hacia una imprevista posibilidad de co-agencia.

“ If one is performing or has made the commitment to perform a concert, it means that s/he has a proposition, something to offer. But if one’s proposition consists of *being the audience*, then the risk is that such a proposition will just become an everyday, casual situation. (...)

The most interesting concerts any of us have played were those where this position and these accepted roles, which both audience and performer inherit from the conventions of the concert situation, become twisted or developed into something else as a result of the audience assuming a more responsible and active role so that they come to believe that they could do anything.”

La no acción –o la no-reacción posible del público–, que cuando se performa muestra la no imitación, y un tipo de no-reacción natural que no es pasiva ni lingüística sino que desde su no-representacionalidad es presencia del sujeto y de su corte en la discontinuidad configurativa, un no-sentido (humano) generado en el lapso (intervalo) entre las músicas improvisadas como discontinuidades configurativas en sí mismas, Sentido con los re-cortes inherentes del no-sentido:

“ our goal is to try to problematise what ‘reacting to one another’ might mean by exploring different ways of almost *not reacting* as a way of reacting. But the point is not to substitute a 'nonreaction' for a 'reaction'; it is to seek out a mode of reaction or non reaction that would overtake any kind of latent or 'hidden' imitation; precisely the kind of imitation that doesn’t reveal itself as an imitation – the latter applies to most of what gets called 'reacting' in music, whether composed or improvised.”

Sin embargo –avanzando a lo que queremos constatar aquí con la discontinuidad artística ‘radical’ (no-ontológica) del Sin-sentido en el Sentido–, si el layer de representación (–) se intenta producir instrumentalmente por medios, dispositivos técnicos y acción humana –aún siendo ésta de pulsión presubjetiva– inevitablemente incurrirá en algún grado de representación (+) por la propia condición ontológica asociada a los instrumentos (decisión, elección, función, actuación, causalidad y cualidad de lo sonoro, etc.), y será antropológica –imagen cognitiva y transcendental del sujeto–, y así mismo proyectiva, condicionando la realidad no-sentido (del sonido tecno-humano) y el Sin-sentido exterior a una nueva percepción relacionada con el lenguaje y el significado.



Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla, *Raptor's Rapture*, 2012, Single-channel video projection with sound, 23.30 min.

El sonido natural no-humano (con la excepción de la sonoridad interna de los organismos y funciones –latidos, respiración, ingestión salival, secreciones– propias del cuerpo biológico), ni de ser vivo, es el único completamente no-intencional ni ligado a conducta, al acto reflejo o a la conciencia.

Como podemos observar en la obra en dOCUMENTA (13) de Allora & Calzadilla, *Raptor's Rapture*, expuesta en el Weinberg Bunker de Kassel (que albergó a más de 10.000 civiles durante los bombardeos de la II Guerra Mundial, y que representa un paralelismo con el Bunker y la madriguera tratados por Mladen Dolar en *The Burrow of Sound*).

En el *Rapto del raptor*, una experta en instrumentos prehistóricos intenta arrebatarse musicalmente a un buitre leonado (rapaz – raptor), tocando el instrumento musical más antiguo conocido, la flauta de 35.000 años de edad tallada en un hueso de ala de un ancestro prehistórico de esta especie de ave, flauta de la Edad de Hielo hallada en 2009 en una cueva en Baden-Württemberg en el sur de Alemania, junto a tres de los fósiles artísticos más tempranos de la historia: la talla sobre cuerno de mamut del torso de un hombre con cabeza de un león y las figuras de una cabeza de caballo y un ave acuática [ introducidas en el Estado de la cuestión, C. 1.1.C. Cultura visual y Estética de la Negatividad en el tiempo de la discontinuidad de la postproducción tecnológica (Tercer umbral) ]. El arte y el instrumento artístico que datan el nacimiento de la *conciencia de sí* en el homo sapiens (coetáneo en la Edad de Hielo al neandertal), más allá de su supervivencia animal instaurando una ‘necesidad’ simbólica a través del lenguaje, la conexión de la muerte y los símbolos, su interdependencia en la *cadena* biológica y la relación fabril con otras especies, que inician una historia cultural y agencial. Los dos descendientes de sus ancestros primitivos: la intérprete alemana vecina de aquellas cuevas prehistóricas donde un humano predecesor tocó la misma



flauta y el buitre leonado cuyo ancestro ya emitía su propio lenguaje animal; escenifican la continuidad diacrónica de un lenguaje musical que nos llega hasta hoy desde la prehistoria del hombre, o el lenguaje animal que se mantiene, y la discontinuidad en la evolución del homo sapiens frente a la evolución de otras especies, reflejada tanto el progreso del lenguaje como en el de las tecno-logías. La majestuosidad del ave salvaje (no doméstica), su cualidad ancestral de vestigio vivo (y rapaz de lo muerto) y la posibilidad de una comunicación agencial que se recupera desde la gestación prehistórica del Sentido y el contacto con una especie no antropológica, donde el no-sentido de lo musical o del gruñido animal.<sup>611</sup> (¿qué escucha el buitre leonado en el sonido producido con el hueso de un pariente?) colidan con el Sin-sentido prelingüístico antecesor a ambas especies, la relación del fósil como archeo-signo de la cultura humana (y animal) con el arche-fossil –anterior a las formas de comunicación biológica–. Un desplazamiento desde la agencia del Sentido y desde los no-sentidos inherentes al lenguaje fisiológico, hacia la co-agencia con un Sin-sentido sin historia o tiempo humanos, sin ancestros ni huellas de cronoespecies. Un paso del sonido animal o artificial, ligados al lenguaje y al Sentido –o sus no-sentidos inherentes–, a una sonoridad Sinsentido, no memorística ni mnemotécnica, no pulsional ni memética ni genética, el sonido (o el silencio donde no hay oxígeno) de una naturaleza universal sin signos.

Así mismo se introduce aquí otra noción relativa al sonido y su percepción con el no-sentido, como retoma Mladen Dólar desde la narración de los mitos del refugio (la cueva, el bunker, la autoprotección y conservación del Ser en lo eidético-reflexivo y lo subjetivo frente a las sombras y lo imperceptible del Sin-sentido), mitología de la belleza (la verdad, la música, la atracción de lo animal, el deseo y la agencia) y de la bestia (la muerte, el miedo, el trauma; otra forma de distanciamiento de la ley, en este caso de la ley biológica –y semiobiológica–, distinta a la capacidad soberana<sup>612</sup> de suspender derechos y Sentido de otros ámbitos del pensamiento –simbólicos, empíricos o cognitivos):

“ If there is to be a common denominator to this intriguing multiple sound, then it must have a single cause, one should be able to account for it by a single big creature as its unitary origin. The sound is the sound of

---

<sup>611</sup> Debido a su falta de siringe, el buitre tiene poca capacidad de vocalización –no emite graznidos–. Generalmente es silencioso, pero puede producir gruñidos y siseos.

Feduccia, J. Alan. *The Origin and Evolution of Birds*. Yale University Press. 1999 p. 116.

<sup>612</sup> Como veíamos en la introducción de esta investigación (Parte 0, p. 4). donde Derrida contraponía la noción de Soberanía y la de Bestia: “ the concept of *sovereignty* (Bodin, Hobbes, Rousseau, Schmitt, etc.) what tends to associate and dissociate the figure of the sovereign and the beast (which is not exactly the *animal*). Both indeed seem to stand above or at a distance from the law. Both are, in different ways, of course, but in common, outlaws. What then is law? And right? The sovereign, says Schmitt, is the one who has the right to suspend right.”

Derrida, Jacques. *The Beast and the Sovereign, Volumen 2*. The University of Chicago Press, London. Editorial note s/p. Originally published as *Séminaire: La bête et le souverain, Volume II* (2002 – 2003) Éditions Galilée.

“Este libro demuestra que la cuestión del *ser* ha sido siempre la cuestión de *quién* o *qué*, la soberanía o la bestia, se encuentra en el origen impensable de la existencia humana.

Lukacher, Ned. Universidad de Illinois, Chicago. Publicado en Choice Magazine. the American Library Association. 2010-05-01

a beast. It is a beastly sound. There is something in its nature, or its counter-nature, its super-nature and un-nature, that implies a beast. The beast not as a part of natural animal kingdom, but its excrescence, an excess of animality, the animality turned monstrous, the specter of Animal as such. If there is a search for cause and spatial location necessarily called for by every sound, then this is the next stage, seemingly impossible to avoid: imputing the cause to a ghost [la aparición, en *Crossover* –Cap. 9.1.A–, del sonido fatasmático <sup>613</sup> reunido en un punto suspendido en el espacio]. The impossibility to pin down the cause to a locus and to figure out its source, offers a crack where fantasy comes in. If the sound cannot be quite counted for one, then fantasy can take the relay of oneness and give it a spectral existence. There is a beast in the machine. And the beast is encircling me – despite its being One, pulling the multiple strings of sound, it is also all around, everywhere, unplaceable, encompassing. Being is a beast. It is a creature of assumption and imagination (Kafka's swords). [...]"

Lo inapreciable en un sonido no reconocible ni asignable a ningún significado ni posición desde su no-sentido, produce una identificación entre la imposibilidad óptica y una generación de posibilidad ontológica que le atribuye un predicamento en ausencia de una causalidad, la fantasía o la ficción que especula una *bestialidad* insalvable en el Sin-sentido, que condiciona todo el propio Sentido y su infinito aplazamiento:

" Fantasy equally intervenes in the impossibility to reduce sound to one, and it proposes an assumed specter of One as the solution of this predicament. One is One of the beast [ que se corresponde a la «determinación –y agencia– en la última instancia» (no-filosofía de Laruelle) que identifica la realidad del pensamiento y la realidad en sí (One-in-One)<sup>614</sup>, y a la Nonidiomatic music interpretada por Brassier: *it is informed by knowledge of music and musics, but adds a layer of nonknowledge that would allow the music to be taken 'inOne'*]. There is something ghostly and beastly in making sense of sound, that is, in making sense at all. In the pursuit of sense there is always a beastly moment, the elusive beast intervenes and it doesn't quite vanish in sense, but rather conditions it. (...)

The world is not big enough for 'the badger' and the beast, there is no room for a friendly coexistence

---

<sup>613</sup> El procesamiento de sonidos registrados en vivo y distribuidos en unidades fonemáticas por 4 canales independientes en la instalación sonora *Crossover* (C. 9.1.A) genera: "*The phonemes lack substance, they are completely reducible to form (...) they are senseless atoms that in their combination 'make sense'.*" Dolar, Mladen. *The Object Voice*. P.8 *Gaze an voice as love objects*. Renata Salecl & Slavoj Zizek editors. Duke University Press. Durham and London 1996.

<sup>614</sup> The real qua being-nothing is not an object but that which manifests the inconsistent or unobjectifiable essence of the object = X. Thus 'objectivity' can be redefined to index the reality which subsists independently of conditions of objectification tethered to transcendental subjectivity, whether the latter be called 'Dasein' or 'Life'. What is truly original in Laruelle's work resides not in 'non-philosophy' understood as an aggravation of deconstruction compounded by an overdose of phenomenological solipsism – which is precisely what his obsession with fixing the essence of philosophy threatens to reduce it to – but rather in defining conditions under which thinking does not intend, reflect, or represent its object but rather mimes its unobjectifiable opacity insofar as the latter is identical-in-the-last-instance with a real which is 'foreclosed' to objectification. This is what Laruelle calls 'determination-in-the-last-instance' – thought's effectuation of the object's unobjectifiable essence in its non-synthetic identity with the real. Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, PALGRAVE MACMILLAN, New York, N.Y. 2007, p. 138. Por esto Jean-Luc Nancy se refiere a un con-tacto con el Sin-sentido "incluso si no es bajo la modalidad del Dasein". (N. del A.)

[como veremos más adelante con la afirmación de Ray Brassier en relación al nihilismo no correlativo: “La naturaleza no es nuestra ni ‘casa’ [como término o concepto]<sup>615</sup> de nadie, ni un progenitor particularmente benéfico”], for a division of space and goods, it’s an either-or, a life and death struggle. (...) The beast of being, a mere creature of sound, the slightest and the most immaterial of substances, is nevertheless endowed with claws and teeth, it can rip one apart should it appear in flesh, yet despite its unbearable closeness, the unbearable closeness of being, it pertains to its nature that it keeps in retreat, a retreat within the retreat, never stepping into the full brightness of noon, in line with the nature of the sound which immediately imposes itself, piercing all protection, but at the same time never quite discloses its source and location. It dwells in the dislocation. The sound is an advent of presence, compellingly inflicting itself, but simultaneously a truncated presence, resisting to be revealed, posing an enigma, a retreat in its very disclosure. (...) The sound is an entity of the edge. (...) the blurred line between sleep and wakefulness, the edge of awakening.”<sup>616</sup>

El borde entre el despertar (la metamorfosis del yo subconsciente a lo Real) y el sueño (del pensamiento y la imaginación, del consciente y del inconsciente), la línea que separa el corte entre el Sin-sentido y el Sentido, entre lo óptico y lo ontológico, el sonido (o silencio –la muerte–) de lo natural Sin-sentido y la discontinuidad del sonido figurado y con-figurado (incluyendo sus no-sentidos)<sup>617</sup> :

---

<sup>615</sup> El sonido exterior (en el análisis del cuento *La madriguera*, por M. Dolar), inidentificable, genera una amenaza a la ‘calma’ (aplazamiento infinito) del interior (Sentido), pero esa exterioridad lleva a producir un deseo (de conocimiento) sobre ella convirtiéndose la amenaza exterior en parte indisoluble del *hogar* interior, siendo lo natural exterior una realidad que no produce amenaza sino que es, en contraposición a la alerta constante y el enigma (no saber) que se vive en la interioridad frente a la exterioridad: “*The home, this tentative safe-haven achieved by so much effort, has been de-homed (ifl can venture this expression) by the mere presence of the sound, embodying all threats, condensing them under a single heading, so the external space of constant threats can now turn into the refuge from the refuge, the asylum from the contaminated asylum, the outer threat offering a relief from the inner peril.*” En Dolar, Mladen. *The Burrow of Sound*. Publicado en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 22, No. 2-3. Pp. 112-139. Bloomington: Indiana University Press, USA. 2011. pp. 118

Lo exterior alivia la interiorización de la representación. El concepto de hogar es des-hogarizado, –desinstalado, desinscripto–, se diluye el refugio como concepto exponiéndose el ser a la naturaleza. (N. del A.)

<sup>616</sup> Dolar, Mladen. Op.Cit. pp. 120 – 121 – 122.

La locación e ilocación del sonido –en este caso de la Voz como fenómeno corporal y extracorporal– la describe Zizek en su introducción a la obra de Dolar citando a su vez a Lacan: “No es de extrañar, entonces, que Jacques Lacan haya añadido la voz, junto con la mirada, a la serie acostumbrada de los “objetos parciales” freudianos. La hiancia que separa la voz del cuerpo es la misma que separa lo Real de la realidad.” Zizek, Slavoj. Introducción. En *Una voz y nada más*. Dolar, Mladen. Manantial, Buenos Aires 2012. P. 12 . Ed original: *A voice and nothing more*. The MIT press. 2006.

O como dice Brassier: “*It is the real as zero degree of immanence which determines its ideal nomination as void.*” En Brassier, Ray. *Nihil Unbound*. Op. Cit. P. 148.

<sup>617</sup> “ Freud maintains, throughout his book on the dreams, that one crucial function of the dream is to be the guardian of sleep. Any external disturbance which might wake us up is integrated into the dream in order to keep us asleep. The dream protects the sleeper from the intrusion of reality. One eventually wakes up when the external disturbance becomes too intrusive for the dream to tackle, but on the other hand the dream itself has the capacity of producing a real which is more overpowering than any external disturbance from which one tries to escape by taking refuge in the

“ The sound displays its nature, in a particularly telling way, precisely on this line of demarcation, and this paradoxically blurred line is exemplified, in a most telling way, by the nature of the sound. The sound belongs to two worlds, it embodies the break between the two, and in that break something comes up for a moment that doesn’t belong to either of the two and which only flickers for a moment, and it takes a supreme alertness and mastery to hold on to it, to prolong it, to make a literature out of it, to make sound art of it, to turn it into an object of theoretical pursuit. The historical advent of modernism is profoundly linked to it, so this tiny sound in Kafka’s burrow can be seen as its wake-up call.” <sup>618</sup>

Una llamada a despertar, por lo tanto, a lo Real Sin-sentido.

La música de los *–autores–* Brassier, Guionnet, Murayama y Mattin, es una forma abstracta – *cismática*– de sonoridad-ruidismo, dispuesta desde su sub-presencia a la aleatoriedad, la accidentalidad y la pulsión, pero representación *musical* (“*Thus every sound, if listened to long enough, becomes a voice. The sounds speak.*” <sup>619</sup>), antropocéntrica [antropo(i)lógica] y tecno(lógico)céntrica. No-representación significa, de acuerdo a los términos de Brassier, una doble representación que derivaría al ‘no’ sentido, en tanto presumiblemente neutralizada, **–un nivel o capa**

---

awake reality. Dream’s own logic of wish-fulfillment tends to run amok, producing something more traumatic than reality can be, so one is forced to wake up in order to escape it. So we wake up in order to be able to continue to sleep; we wake up in order to escape the excess produced by the dream in its endeavor to protect our sleep. There is a threshold in the awakening, an edge between the real of the dream and the reality into which one wakes, an ‘interface’ where, for a moment, the one infringes upon the other. (...) this is what happens to ‘the badger’ waking up to hear the sound – the sound of this edge which will turn everything into a nightmare. There is like an ‘ontological opening’ at this edge where the usual assumptions are shaken for just a moment, and this ‘ontological opening’, this would be my proposal, is something that largely conditioned both the advent of a vast strand of modern literature and of psychoanalysis. There was a historical turn that one could describe as ‘the moment of awakening’, though not to reality, but to something that gets lost in the reality once constituted and made ontologically consistent. There is a real that emerges on the very verge, and holding on to it has largely been a red thread for both theory and artistic practices pertaining to modernity.”

Dolar, Mladen. Op. Cit. P. 124.

El despertar de la pulsión de muerte freudiana no reinscribiéndola ni sumblimándola sino asumiéndola como realidad exterior a todo deseo y comprensión: “a speculative re-inscription of Freud’s theory of the death-drive, wherein the sublimation of the latter is seen as the key to grasping the intimate link between the will to know and the will to nothingness.”

En Brassier, Ray. *Nihil Unbound*. Op. Cit. 2007, p. xii

<sup>618</sup> Dolar, Mladen. Op. Cit. P. 125.

<sup>619</sup> Mladen Dolar [En cita a Michel Chion ( *Le son*, p. 71): “is every voice potentially a sound? For after all the voice, such as Lacan singled it out as one of the paramount ‘embodiments’ of object a in psychoanalysis, occupies this position precisely insofar as it doesn’t ‘speak’, its status of the object depends on its being entirely divorced from its sense making capacity. It is rather its sound value in the midst of sense making that makes it an object, and a problem. And if the voice always implies an orifice – the mouth, the ear, a bodily aperture [los orificios que hemos atendido en *7 Sounds 7 Circles* de Lothar Baumgarten en el C. 9.1.A]– then one could say that the sound invokes something that one could call ‘the orifice of being’, a bodily opening of the world at large that overlaps with our own body as an opening, the short cut between the sound and the voice, body and being.”

Dolar, Mladen. Op. Cit. P. 128

Un corte entre el sonido y la voz, el cuerpo y el ser, que para eludir la representación y la integración lingüística en significante-significado, ha de ser generado desde lo exterior Sin-sentido, el puro fenómeno sonoro independiente a percepción e interpretación. (N. del A.)

## de representación (-):

imprevisible en su conjunto y (posiblemente) pulsional –no deliberativa– e incluso (posiblemente) post-cultural –no *acultural* sino posterior a culturas predefinidas– (aunque sus actuaciones siguen siendo calibrativas, produciendo la discontinuidad configurativa “*completa*” que desean –tanto por su *post-composición* (incluyendo sonidos pregrabados y re-producidos (discont. Config. de tipo 1) – como por la estrategia con que se produce (discont. Config. de tipo 2) – generando otro tipo de (des)estructura: anodina, interrogante, violenta, suspendida...pero interpretable)

**-que se ‘super(o)pone’ –en– la representación (+).** Pero sin embargo, contrariamente al postulado de Brassier –basado en la «determinación en la última instancia» de Laruelle–, habremos de asumir que los no-sentidos que genera esta ‘*no-música*’ corresponderían en todo caso a los no-sentido inherentes a la producción de Sentido<sup>620</sup> –a su dinámica de cortes inherentes en lo que el Sentido tiene a su vez de realidad inmanente, así como esa representación –*compensada* –contrarrestada (pero no colapsada) mediante la contraposición de una capa (-) sobre una nivel (+) de representación, correspondería a su vez al propio grado neutro del Sentido, dado que “*supuestamente*” no simboliza (salvo negatividad <sup>621</sup>) ni significa, pero continúa siendo una –*producción*– de imagen o voz [sonido

---

<sup>620</sup> Transcendental access to the sense of being is internalized within experience through the transcendent exercise of the faculties that generates Ideas as the *intensional* correlates of larval thought (albeit a ‘sense’ which is indissociable from non-sense).

Brassier, Ray. Op. Cit. p. 201.

<sup>621</sup> En este caso la negatividad de un sonido carente de significado e ininterpretable (que no es el caso de los sonidos compuestos e instrumentalizados por los no-músicos ya que esos sonidos reproducen en su artificiosidad el signo del no-sentido, es decir, lo representan. En esa no-música y en el nivel negativo de representación que indica Brassier (la proyección de un sonido sin significado –aún cuando al proyectarse ya significa al hombre–), pretenden una «non-dialectical logic of negation» siguiendo a Laruelle, es decir, una negación de la negación estética, una supuesta neutralización de lo inaprehensible en el significado, al contemplar ese layer o nivel de representación negativa (el sonido no-significado) como material-entidad pura –en este caso un no-significado de cualidad inmaterial, similar al pensamiento–. Observar esa figura o fonema no como signo sino cual forma en sí, de modo que sea advertible tanto en su condición ontológica como en su esencia óptica, para observar desde esa materialidad (in)específica del sonido y su no-sentido la propia materialidad de todo el orden de representación del pensamiento y su reflexión sobre lo Real, así como la entidad de todo lo exterior Sinsentido (la realidad del pensamiento, la realidad de la filosofía (no negativa, non-filosofía, y la realidad de lo Real como entidades en sí:

“Laruelle has not achieved a non-philosophical suspension of philosophy but rather uncovered a non-dialectical logic of philosophical negation: viz., ‘unilateralization’. (...) where Derrida proposed *différance* as one of many names for the non-conceptual transcendence which simultaneously conditions and subverts metaphysics, (...) in which the negative characterization of philosophy provides the precondition for the positive creation of ‘nonphilosophical’ concepts–

[Aquí podríamos decir que la producción de los sonidos no-sentido generan una versión positiva –manejable– de la inmanente cualidad negativa –no-significado–, no-significante, no-signo– de lo sonoro Sinsentido, es decir, una expresión virtual de lo negativo en el sinsentido inmanente, por lo que la no-música parte de una contradicción al considerar un layer negativo de representación lo que en realidad es un nivel positivo que representa a un nivel negativo, un Si que suena *No(n)*]

Laruelle proposes *l’Un* (‘the One’) as one among a series of names for the non-conceptual immanence which simultaneously determines and suspends philosophy. (...) According to Laruelle, ‘non-philosophy’ is not a negation of

---

philosophy but rather an autonomous theoretical practice (or 'science', as Laruelle once liked to call it) which seeks not to supplant or eliminate philosophy but rather to *use* it as a material and object of study. (...)

[o lo que es ver la "*representation and its un-representable condition*" como una sola naturaleza, un objeto inobjetivable que se observa como entidad en sí (aunque lógicamente seguirá siendo un objeto-representación, esto es, tanto sea positivo o negativo será una proyección humana] N. del A. entre corchetes.

philosophy's essence, Laruelle can lay claim to the perspective of his own non-philosophical 'absolute' (a term he explicitly disavows because of its philosophical connotations), which is the viewpoint of what he calls 'radical immanence'

[esta radical inmanencia del pensamiento –o del sonido también– es la que no puede ser observada desde el propio pensamiento o emisión del sujeto, aún sabiendo su realidad y su existencia, observada desde el yo siempre sera reflexiva, una imagen especular de la naturaleza de la representación. Sólo desde la exterioridad del Sinsentido, de su discontinuidad radical al sujeto de representación, lo Real es en sí y no visión de su inmanencia].

(...) For Laruelle, a philosophical decision is a dyad of immanence and transcendence (...) synthesis of ideal and real, *logos* and *physis*, at the heart of every philosophical decision. It is this indivisible synthesis operated through the offices of the transcendental a priori in deduction; this an-objective, pre-subjective and thereby superior (which is to say, transcendental) reality proper to the unity-in-difference of real and ideal, which Laruelle identifies as the consummating moment of philosophical decision. It constitutes the transcendental indivision (=One) which is simultaneously intrinsic and extrinsic, immanent and transcendent to the fundamental dyadic scission between metaphysical factum and empirical datum, condition and conditioned.

[insistimos, esta indiferencia entre lo ideal y lo real –ambos realidades, neuronal cognitiva y física exterior–, solo pueden ser observadas desde un exterior al sujeto, por ejemplo una máquina que detecta la sinápsis neuronal y puede mostrar la electricidad de su proceso físico-químico (no representarla en código o señales), pero producirá una imagen real y no la realidad en sí del pensamiento que es inmaterial e invisualizable en sí, un fenómeno imperceptible al que siempre representaremos o traduciremos]

(...) The telos of the transcendental is fulfilled by deduction and this constitutes the real: not in any empirical or contingent sense, but in the superior or specifically philosophical sense which is that of the concrete synthetic unity of the empirically real and of a priori or ideal possibility.

[es decir, esta unidad es una imagen de lo Real para el sujeto, la unidad exacta entre pensamiento y lo Real, la descripción de ese real observable, pero sólo en cuanto Real para un sujeto cognitivo no real en sí e independiente al sujeto observador]

(...) a project whose realization, according to Laruelle, necessitates the shift from philosophy to non-philosophy and the suspension of decisional thinking altogether.

[de acuerdo a esto la no-filosofía solamente podría aplicarse en cuanto fuera sin-filosofía y sin-pensamiento, es decir, no sólo no-filosofía como unidad del pensamiento humano y su realidad óptica, sino suspensión real del pensamiento para una evidencia de lo Real en sí, el Sinsentido exterior, de modo que la influencia de esa exterioridad en la interioridad ideal sea objetivable en sí, un corte en la reflexión cognitiva y empírica pues no tratamos de demostrar lo Real sino de atender su cualidad natural cuando se presente a co-agencia con los fenómenos del pensamiento y del Sentido].

(...) that subject-object dualism has been left behind, the unobjectifiable immanence of Laruelle's 'One' seems to be situated squarely on the side of the subject rather than on the side of the object.

[la discontinuidad artística no busca reposicionar el dualismo objeto-sujeto, si entendemos desde al arte que tanto el sujeto –el pensamiento-Sentido– como el objeto, son realidades (no completas en sí, dado que el Sentido parte del sujeto) diferentes, pero observamos ambas –el qué y el quién– como naturalezas en un espacio co-agencial, la discontinuidad artística trata de distinguir lo Real del sujeto perceptivo y cognitivo para observar la co-agencia desde el objeto al sujeto –una real: no-representación–, no la agencia desde el sujeto a los objetos (incluyendo el objeto Sentido o pensamiento)].

(...) Yet at the same time, this real of the last-instance is not simply material, for 'materiality', whether ontico-empirical or ontological-metaphysical, continues to be posited and presupposed within the ambit of decision. Thus the real as last-instance cannot be ontologically specified: [R]adical immanence cannot assume an ontological form which

antropo(i)lógico – tecno(i)lógico] que aún siendo abstracta (o sonido-música concreta –acusmática–) es relativa al Sentido–, Sentido de producción humana: por simbolizar artificialmente la no-representación en lo sonoro, la no-musicalidad, y transmitirla –con señales y registros instrumentales, por los propios movimientos de negatividad, positividad y (aparente) neutralidad de la representación, y por su expresión, sensibilidad y escenificación trans-subjetiva.

Por el contrario, el corte real y no artificial en la representación –que planteamos en esta investigación con la discontinuidad artística– ha de suspender los dispositivos de la representación <sup>622</sup> [y los de la *non-representation*] –naturales (corporales y cognitivos), discursivos e interpretativos, técnicos y tecnológicos–. Corte completo (no solamente interrupción o inversión, ni puesta en crisis soberana) en los instrumentos y hechos antropológicos [lógicos e ilógicos –antropocéntricos–]; para que nuestra imagen reflejo de lo real pueda ser neutral (no potencialmente presubjetiva –ligada al deseo y proyectándolo–, sino imagen cognitiva del hombre no deliberativa <sup>623</sup> [ni desiderativa] y sin significado

---

would be specifying, restrictive and transcendent as matter continues to be. It is by right inalienable, unequal to its most distant effects – it is the ‘last instance’, universal by right (through which all forms of ontic and ontological causation must ‘pass’), but only in the last instance (it maintains the relative autonomy of these secondary forms of causation). Accordingly, the agency of the last-instance can only be effectuated if thinking adopts a posture in which the ultimate synthesizing instance is neither posited nor presupposed as binding for the purposes of transcendental synthesis, but already-given as the undivided real which is the precondition for transcendental binding.

[ Para que esa agencia del pensamiento se dé, sin ser ontológica ni reflexiva o transcendental, no basta con observar al pensamiento como realidad inmanente sino escindirlo realmente de su condición de quién, del ser sujeto, y advertir prácticamente la co-agencia desde lo Sinsentido –material fenoménico–, en todos los objetos, fenómenos y dispositivos del Sentido, atender los fenómenos indecibles y su agencia indecisa y observar la transformación del Sentido a partir de aquello indecible e ininterpretable, suspender realmente toda discontinuidad configurativa].

(...) the unbinding of transcendental synthesis effected by radical immanence amounts to a non-dialectical logic of negation, rather than to a neutralization of philosophy per se.

[ Efectivamente, la discontinuidad artística no es una simple neutralización del Sentido y la performatividad sino una no-dialéctica lógica de la negación –negación de la negación– para su posterior observación. Del mismo modo que la no-filosofía o el no-arte se contradicen así mismos ideándose como objetos fuera de su trascendencia y generando otra imagen especular de sí mismos o de su naturaleza dada su condición antropocéntrica, la discontinuidad artística sin embargo propone un corte en la hegemonía del pensamiento reflexivo no para neutralizar el arte en sí, sino para reactivar el Sentido que desea producir tras observar la posibilidad de una realidad inmanente, exterior e indecible al hombre]

(...) The real is not the negation of being, since this would be to re-constitute it in opposition to something, but rather its degree-zero. What is given ‘without-giveness’, or *Being Nothing*.”

Citas en: Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, PALGRAVE MACMILLAN, New York, N.Y. 2007, pp.119-138.

<sup>622</sup> A model of representation cannot be at once a representation of the world and what establishes the possibility of that representation. It cannot represent the world and represent that representation. (...) the brain constitutes the physical world without it being possible to explain either how the brain comes to be part of the world, or indeed even how the world could have originally produced the brain.  
Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, PALGRAVE MACMILLAN, New York, N.Y. 2007, P. 25.

<sup>623</sup> Correspondiente a los procesos cognitivos individuales, “cuando los individuos realizan inferencias espontáneas, configurando *procesos cognitivos automáticos*, en los cuales no existe esfuerzo de deliberación”.  
Morales, J.F., Psicología Social y Educación En A. Gómez, E. Gaviria e I. Fernández Psicología Social, Madrid, Sanz y Torres 2006. P. 32.

en su reflejo ante lo Sin-sentido, en su realidad *ekstásica*<sup>624</sup>)– pudiendo darse entonces la co-realidad de esa imagen cognitiva –en sí misma– (en su exterioridad inmediata al sujeto observador) con lo Real en sí, posibilitando de este modo, *posteriormente*, una co-agencia: del Sentido – desplegado a su aplazamiento infinito así como a su realidad de entidad inmaterial de producción simbólica– con el Sin-sentido exterior –absoluto, indecible– al no estar este último ideado por el hombre ni manipulado por sus medios.

A este respecto, conviene recordar que los objetos de representación humanos evidentemente han de producirse –en todo orden expresivo y sensible–, así como la propia imagen cognitiva del hombre es ineludible; pero precisamente para mover esos objetos –con el análisis de sus discontinuidades configurativas– y esa imagen transcendental del yo, hacia un corte que no produzca a su vez el ser humano, sino corte –discontinuo– de los fenómenos exteriores, ajeno al ser, cuya indecidibilidad nos permita disponer de la realidad en sí ante nuestra realidad objetiva, ante la imagen real que somos- producimos y ante la imagen que construye nuestro deseo.<sup>625</sup>

Es debido a todo lo anterior por lo que Brassier matiza:

“determination-in-the-last-instance remains a universally necessary but non-sufficient condition. It does not assume a determining role unless objectifying transcendence occasions its own determination, and this necessitates the intervention of thought – albeit a thought which undoes objectification by turning itself into a thing. (...) This is the merely negative positivity of ‘non-’ as allowing the synthesis of given and givenness to be given ‘without-givenness’. Yet at the same time, this negative positivity continues to retain a more emphatically negative sense as annulment: for the ‘non-’ not only suspends the autonomy of synthesis but

---

<sup>624</sup> **Ecstasy** (or *ekstasis*; from the Ancient Greek ἔκστασις, "to be or stand outside oneself, a removal to elsewhere" from *ek-* "out," and *stasis* "a stand, or a standoff of forces") is a term used in Ancient Greek, Christian and Existential philosophy. The different traditions using the concept have radically different perspectives. The term is currently used in philosophy usually to mean "outside-of-itself". One's consciousness, for example, is not self-enclosed, one can be conscious of an Other person, who falls well outside of one's own self. In a sense, consciousness is usually, "outside of itself," in that its object (what it thinks about, or perceives) is not itself. This is in contrast to the term **enstasis** which means from "standing-within-onself" which relates to contemplation from the perspective of a speculator.

J. Glenn Friesen: "Enstasy, Ecstasy and Religious Self-Reflection: A history of Dooyeweerd's Ideas of pre-theoretical experience," at <http://www.members.shaw.ca/aevum/Enstasy.pdf>

- the object becomes the subject which determines its own objective manifestation; it is taken up *in* and as the agent of thinking which unilaterally its own transcendent objectification. Determination-in-the-last-instance thus converts the object qua agent of the occasional cause into a subject qua patient of the real cause.

Citas en: Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, PALGRAVE MACMILLAN, New York, N.Y. 2007, p. 141.

De este modo el objeto pasivo de lo Real –exterior Sin-sentido– y su causalidad indecible, ocupa el lugar del sujeto siendo la agencia de lo Real la co-agente (no manipulada, no antropocéntrica, y no *In One* –similar en su realidad sujeto (no reflexivo) / objeto (no mediado), pero manteniendo la originalidad de cada entidad, sus distintas formas de realidad objetiva) a la producción reflexiva (presubjetiva) y agenciamiento del Sentido (subjetivo) de un sujeto que previamente escindido de sí, observa ahora al objeto real desde una posición presubjetiva –mediante el proceso cognitivo automático natural del sujeto–, a partir de la cual: la realidad que somos (objetiva), la imagen reflexiva del sujeto (presubjetiva) y su agencia (subjetiva) pueden contactar con la realidad del Sin-sentido y rearticular desde él las posibilidades de un Sentido desplegado y liberado. (N. del A.)



also dismembers it through unilateralization, eliminating the reciprocity, correlation, and correspondence associated with reflexivity. (...) Once the dichotomy between philosophy and non-philosophy has been recast as a contrast between correlationalist and non-correlationalist thinking (...)

But it is necessary to insist, against Laruelle himself, that it is precisely the positive negativity of the 'non-' which expresses the real's non-dialectical negativity. It is the non-contradictory coincidence of the real's positivity and negativity which sustains unilateralization's capacity for non-dialectical negation, insofar as it simultaneously suspends and incises, rather than cancels and preserves, every form of synthetic unity."

Efectivamente la discontinuidad configurativa del *NON-* –que lo expresa realizativamente (positividad) como término negativo (que se añade a la negatividad de la filosofía, el pensamiento o la representación, suspendiéndolos –aparentemente–); la que define claramente la dualidad de lo Real (neutro), positivo en sí (y por sí) y negativo al pensamiento-imagen, siendo este *non-* una herramienta lógica, signo '*no-dialéctico*' de la objetividad de lo Real y de la nada [∅]<sup>626</sup>, pero signo al fin y al cabo. Por lo tanto, hemos de sobrepasar toda figura del lenguaje o marca del pensamiento y despejar el *non* antropo(i)lógico (y sus no-sentidos) a cambio de un SIN en el que su misma enunciación o pronunciación desaparezcan, una discontinuidad artística que suspenda al objeto eidético y a toda forma del hombre para que emerja realmente el **Sin**-sentido desde su plena exterioridad. Es la realidad práctica y experiencial (no pensamental) de la discontinuidad artística [generada desde los fenómenos exteriores Sin-sentido, que ocupan el lugar de acción del sujeto interviniendo desde su 'alteridad' en las entidades y objetos de representación de éste –que siempre están *presentes*–], la que presenta objetivamente, por su completa indecidibilidad, un corte y suspensión del lenguaje, donde no se pronuncian, ni se asignan ni se traducen ni el *non-* ni el *sin* que le son propios, sino que entra en co-agencia la realidad *presente* de lo ( ) –sin aparecer siquiera tal paréntesis-sígnico o su especular ausencia–:

\* 627

---

<sup>626</sup> Ultimately, only an insignificant letter, ∅, indexes the originary fissure whereby presentation deposes presence and binds itself to the mark of the unrepresentable. ∅ is the initial incision that marks the hinge between consistency and inconsistency, non-being and being-nothing. Brassier, Ray. Op. Cit. p. 107

<sup>627</sup> Como utiliza recurrentemente Brassier en la maquetación de su texto en *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*: "***This page intentionally left blank***" [Esta página (aquí espacio)– se deja (permanence) intencionalmente en blanco], siguiendo la dinámica desaparectiva del proyecto *The This Page Intentionately Left Blank Project* : <http://www.this-page-intentionally-left-blank.org/whythat.html>, vinculado a la página Web del Institute of artificial art amsterdam, department of art history. radical art. an analytical anthology of anti-art and meta-art: en la que definen: *In former times printed manuals had some blank pages, usually with the remark "this page intentionally left blank". In most cases there had been technical reasons for that. Today almost all blank pages disappeared and if some still exist here and there, they present flatterly comments like "for your notes" instead of the real truth: This page intentionally left blank!* Nowadays the "This Page Intentionally Left Blank"-Project (TPILB-Project) tries to introduce these blank pages to the Web again. One reason is to keep alive the remembrance of these famous historical blank pages. But it is the primary reason to offer internet wanderers a place of quietness and simplicity on the overcrowded World Wide Web—a



Terike Haapoja's "Community", a 5-channel video installation from 2007 at the Nordic Pavilion (55. Venice Biennale, 2013) shows the cooling down of an animal's body after it dies. "Closed Circuit, Open Duration" saddles several potted trees with electronic equipment that is apparently measuring CO2, changes in light, and sound waves.

La relación [no-correlativa: no de equivalencia sino de diferencia absoluta al Ser (being) y a su pensamiento] entre la extinción y la muerte (como –nada– real del pensamiento, nada del tiempo antropomórfico y nada de la existencia) con el Sin-sentido total e indecible del  $\emptyset$ , la real eliminación de todo lo Real incluyendo cualquier fenómeno natural sin-sentido (a excepción de la energía oscura y el propio falso vacío cósmico energético), el vacío final universal y absoluto, demuestra el grado más extremo de lo in-esencial del Sinsentido, la realidad de la im-presencia, la no-existencia o *presencia* de la ausencia absoluta (Heidegger) sin expresión ninguna, la nada del Sinsentido que define la in-expresión completa y definitiva del sin-significado, que el Sin-sentido extiende a las entidades y fenómenos existenciales siendo la neutralidad indecible de lo existente y de lo inexistente, de lo positivo y de lo negativo (en contraposición a la negatividad simbólica del Sentido –y sus no-sentidos– y a su positividad y expresión sensible); es lo que distingue al Sin-sentido –en cuanto existencial y no-idea de la muerte– del Sentido –correspondiente a la vida cognitiva–.

En la instalación de Terike Haapoja en el pabellón de los países nórdicos en la Bienal de Venecia de 2013, se exhiben imágenes tomadas con una cámara térmica a distintas especies de animales muertos recientemente, ilustrando la presencia del calor corporal post-mortem y su paulatino enfriamiento. La diferencia entre la discontinuidad configurativa de la imagen científico-empírica y de la imagen metafísico-ontológica (que investigan cognoscitivamente la existencia del ser y sus grados de presencia o bien la dimensión corporal del Sentido y su extensión hacia una concepción de la

---

*blank page for relaxing the restless mind.*

/ Sabiendo que toda página en blanco es un efecto suprematístico e intencional de *realidad* vacía, aquí dejamos únicamente este espacio –pausa, suspensión– (imagen en blanco) acompañado de texto superior y esta nota al pie, que definen claramente el artilugio de toda discontinuidad configurativa y representacional. La misma imagen en blanco imaginada por el lector, bien entre el parentesis de lo Real dejado en ( ) o bien en este espacio superior, es una imagen-ilusión, un color o luz especular de la nada. Como sabemos sólo la realidad–exterior– puede, efectivamente, generar tal ‘nada’ sin imagen reflexiva, écfrasis (sínica o ideal) o eco artificial (resonancia) de ello.

nada, el aplazamiento infinito y su negatividad en relación a un Sin-sentido inaprehensible desde el ser y su imagen cognitiva), la discontinuidad configurativa entre el cógito y el ser y su diferencia con la discontinuidad natural, o la no-correlación entre la doble naturaleza real del pensamiento y la existencia (*cogito ergo sum* –por lo tanto el pensamiento es existencial) y la existencia o inexistencia más allá del pensamiento humano. Esta obra nos permite cuestionar (la posibilidad tecnológica del pensamiento sin cuerpo, planteamiento de Jean-François Lyotard –que analizaremos en el siguiente apartado– que Brassier contradice argumentando que cualquier sistema de soporte alternativo o hardware energético se verá abocado así mismo a la negentropía de la extinción universal) el pensamiento *techno-utópico* de la imagen científica, en este caso el estudio de las sinapsis neuronales a través de sistemas tecnológicos que reproducen las señales energéticas cerebrales en datos, con los que la ciencia cognitiva procesa imágenes empíricas de la actividad física del pensamiento.

La discontinuidad configurativa de la ciencia neurocognitiva, basada en la codificación y representación de sistemas tecnológicos, que proyecta en otro soporte la actividad cognitiva –esto es, la escinde del sujeto, deriva el pensamiento a otro objeto–, consiste en su intención y estrategia –funcional- de observar el objeto pensamiento como una entidad autónoma –independiente al Sentido que produce–, entidad empírica analizada desde la *objetividad* de los datos ‘percibibles’, ‘traducibles’ e ‘interpretables’. Aparte de su condición de semántica neuro-técnica y de sus logros en la medición, cuantificación y tratamiento de los procesos generativos y degenerativos de la actividad neuronal, la primera premisa en su deriva del objeto científico mental –al contrario que la psicología y la psiquiatría–, es aislar al objeto de análisis de su cualidad productora de Sentido, lo que induce una consideración del objeto pensamiento como entidad físico-química, energía no-sentido, dejando al margen la implicación en su desarrollo de la iteración (la condición *sine qua non* del Sentido como función-reiteración en el ser-individuo) e interacción sensible –del yo y el *self* con el otro y lo otro, pero también en el proceso de consciencia y presubjetividad del ser en la realidad perceptivo-cognitiva, cognoscitiva y funcional de su propio cuerpo–.

La zona crepuscular que la artista finlandesa Terike Haapoja <sup>628</sup> propone en ‘*Community*’ procesando

---

<sup>628</sup> Throughout the 20th century, our view of nature has been fixed on the reductive materialism of dominant natural sciences. In this view nature, in essence, is something external to consciousness, something that can be reduced to mere matter, particles and electro-magnetic forces, interiority and mind being just shadows of the real. Nature scientific technologies, the media through which our knowledge of nature is produced, carries in itself these ideologies: based on calculations and modelling these technologies can only access the materiality of the world, not its mind. Still, the same science has forced us to question the principles of this basis. As seen through the recent discoveries of animal studies, microbiology, ecology or multiple other fields of research the world seems more a complex process in which body can not be distinguished from mind, or human living from that of other species. As this is what we have always intuitively known, here is a new possibility for the lived, bodily experience to re-claim its significance in understanding the world. In the core of Closed Circuit – Open Duration -exhibition is a concept of a world not structured by subjective human minds surrounded by unconscious objects, but of a world of relations and of meanings. In this view, “scientific” technologies are not somewhere outside this world but imbedded in it, the same way the technologies of trees or of other species are imbedded in our shared reality. They are interfaces, through which we gain knowledge and interact with the world, but never simply boundaries between mind and matter.



los límites fronterizos entre vida orgánica (especie) y muerte, y lo inmaterial de la consciencia cognitiva en sus umbrales de Sentido (deseo de vida y producción) y no-sentido [pulsión vital (presubjetiva) – pulsión de muerte freudiana] , siendo los instrumentos tecnológicos los que, permitiendo ir más allá de nuestros sentidos (físicos-sensoriales e inmatrimales-simbólicos) y de una representación de objetualidad exenta al ser, faciliten una visibilidad de la imagen transcendental independientemente a su fenomenología; nos sitúa ante la escisión entre el proceso ontológico del sujeto y su estado óptico –dos formas de presentación (y representación)– y el corte de este ser presente y presentado con el vacío cuya naturaleza Sin-sentido desaloja toda presentación (*Badiou's subtractive conception of the void* –la concepción sustractiva del vacío de Badiou, por la que el vacío de la nada, que no asigna cuerpos ni lenguaje sino su verdad absoluta en sí, es la característica *esencial* de una filosofía que trata esa in-esencialidad sobrecogedora<sup>629</sup> ).

En primer lugar Haapoja transforma el espacio expositivo original del pabellón de los países nórdicos (1958-1962) diseñado por el arquitecto finlandés Sverre Fehn, quién siguiendo la tradición romántica de Alvaar Aalto (en su pabellón finlandés de la exposición universal de París en 1937 en el que

---

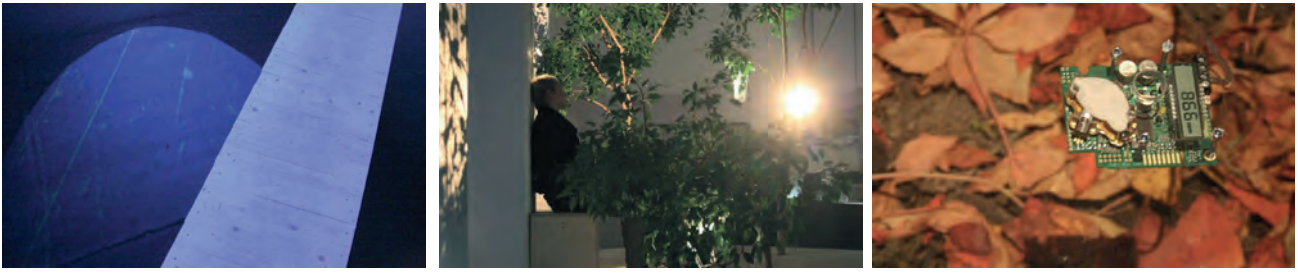
Haapoja, Terike. Venice Biennale Nordic Pavilion. <http://www.terikehaapoja.net/closed-circuit-open-duration-exhibition-venice-biennale-nordic-pavilion/>

<sup>629</sup> “la universalidad de las verdades se sostiene en formas subjetivas que no pueden ser ni individuales ni comunitarias” . Badiou postula entonces una vida a distancia del Estado, y defiende un pensamiento inmortal, una filosofía que no renuncie a la eternidad -y siga siendo atea-, y que no dependa de la enunciación finita de los discursos [tal y como apuntaba Huyghe entre sus objetivos: “*Ahora me interesa más lo absoluto, una verdad, una literalidad. Estoy tratando de pensar acerca de algo que no pueda ser agotado por los discursos.*”] La defensa de la filosofía (de Badiou), que también comparte Deleuze, afirma que las verdades son exteriores a ésta, por eso “la filosofía es ese lugar de pensamiento donde las verdades (no filosóficas) son capturadas como tales, y nos sobrecogen”. Dado que para Badiou la categoría central de la filosofía es el vacío, “la filosofía es la operación de una categoría sustraída a la presentación”, interrumpiendo el régimen del sentido. Inundada por “la intensidad de un amor sin objeto, compone una estrategia persuasiva sin apuesta de poder”, y una apuesta sin finalidad: el vacío entonces -no la nada o la plenitud-, es el nombre propio del ser.

Al contrario, en el momento en que la filosofía como tal se presenta como un procedimiento de verdad, se da el paso de las aporías del vacío de la Verdad al terror, al “desastre”. En efecto, como lo sostiene en *Condiciones*, una serie de conferencias previas a la publicación de *Lógicas*, “todo desastre tiene, en su raíz, una sustancialización de la Verdad, o sea el pasaje 'ilegal' de la Verdad como operación vacía a la verdad como llegada o advenimiento en presencia del vacío mismo”

Sánchez Lopera, Alejandro. **La verdad no es impronunciable**. *Lógicas de los Mundos*. El Ser y el Acontecimiento 2 Alain Badiou Buenos Aires: Ediciones Manantial – 2008. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* • Vol. IX - Nos. 18 y 19 • 2008. p. 169.

[http://www.academia.edu/330437/Logicas\\_de\\_Mundos\\_Alain\\_Badiou\\_La\\_verdad\\_no\\_es\\_impronunciable](http://www.academia.edu/330437/Logicas_de_Mundos_Alain_Badiou_La_verdad_no_es_impronunciable)



introduce árboles –y estanques de lluvia– en el interior arquitectónico) de humanizar los espacios adaptando la noción platónica de *Khôra*<sup>630</sup> y el espacio Zen japonés a un diálogo con los árboles y el paisaje que, creando tensión entre la naturaleza y su arquitectura, aunase lo exterior permaneciendo vivo dentro de lo interior – *Khôra* como el espacio coral de observación de las imágenes humanas–, que Haapoja clausura para la representación expositiva –cueva de luces y sombras– protegiendo previamente las tres acacias (el pabellón se sitúa en uno de los pocos parques con árboles de la ciudad de Venecia, los Giardini de la Biennale, por lo que el proyecto arquitectónico original de Sverre Fehn trata de preservar las preexistencias), cuyos troncos traspasan el interior del pabellón como pilares naturales. Cuando aísla la cubierta de la luz natural para la instalación visible de las pantallas circulares con imágenes térmicas corporales de ‘*Community*’ y la construcción escenográfica de un estanque de agua para la pieza WAVES (Live water installation, 2008 –donde unos micrófonos de contacto instalados en una pasarela sobre el estanque detectan los pasos del visitante y los proyectan como ondas visibles a una pantalla instalada encima del estanque –que se refleja sobre el agua– en la que se observa la vida microscópica del estanque a través de microscopio, alterando cada paso del espectador la percepción visible de esa imagen de vida normalmente imperceptible), o trasplantando árboles de menores dimensiones al interior expositivo para “*Closed Circuit, Open Duration*” –DIALOGUE (2008. se invita al visitante a silbar o respirar cercano a un sensor de CO<sub>2</sub>. El CO<sub>2</sub> exhalado por el visitante activa circuitos de luz y pequeñas cámaras de medición conectadas a las ramas de los árboles. La disminución del nivel de CO<sub>2</sub> en el interior de las cámaras de medición,

---

<sup>630</sup> **Khôra** (Griego: χώρα) es un término filosófico descrito por Platón como un receptáculo o un espacio. No es ni ser ni no-ser, sino el espacio o sede de todo lo que deviene. **Khôra** nos sucede, como el nombre. Y cuando un nombre llega, dice inmediatamente más que el nombre, lo otro del nombre y lo otro sin más, de lo cual anuncia justamente la irrupción. (...) Permanece todavía extraño a la persona, nombrando sólo la inminencia –e incluso una inminencia extraña al mito–, Lo sabemos bien: lo que Platón designa bajo el nombre de **khôra** parece desafiar, esa “lógica de no-contradicción de los filósofos” de la que habla Vernant, esa “lógica de la binaridad, del sí o no”. Pondría de manifiesto pues, quizás, esa “lógica distinta de la lógica del **logos**”. La **khôra** no es ni “sensible”, ni “inteligible”, pertenece a un “tercer género”. Tampoco podemos decir de ella que no es ni esto ni aquello, o que es **a la vez** esto y aquello. No basta recordar que no nombra ni esto ni aquello o que dice tanto esto como aquello. La ambigüedad declarada por Timeo se manifiesta de otro modo: unas veces la **khôra** parece no ser ni esto ni aquello, otras veces a la vez esto y aquello. Pero esta alternativa entre la lógica de la exclusión y la de la participación (...) como aproximación preliminar: el discurso sobre la **khôra**, tal como **se presenta**, no procede del logos natural o legítimo sino más bien de un razonamiento híbrido, bastardo (**logismô nothô**), es decir corrompido. Se anuncia “como en un sueño” (52b), lo que puede tanto privarlo de lucidez como conferirle un poder de adivinación. Derrida, Jacques. *Kôra*. Derrida en castellano. En: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/kora.htm>

causada por la fotosíntesis, es audible como un silbido. Luces, sonido, CO2, digitales y de tecnología analógica forman un circuito que permite al espectador percibir la interacción con el medio ambiente no humano no sólo como un proceso físico, sino también como flujo de información), o suelo de tierra natural y hojas muertas en INHALE-EXHALE (2008. 3 vitrinas en formato de ataúd se llenan de hojas muertas sobre suelo de tierra. El CO2, producido por descomposición, se mide con sensores y es traducido por un ordenador en frecuencias de sonido. Unos ventiladores automáticos a ambos lados del féretro, abren y cierran en intervalos de 20s el flujo de aire. Los ventiladores funcionan como branquias de regulación del nivel de CO2 en el interior. Como resultado, el ataúd parece inhalar y exhalar lentamente ya que el nivel de CO2 aumenta y disminuye.)<sup>631</sup>

Estas tecnologías, empleadas habitualmente en ciencias ecológicas para la preservación de los bosques o bien en biología para mediciones de la transpiración y respiración del suelo terrestre. Conectan el Sentido y la representación del yo humano y su imagen transcendental con la exterioridad viva de lo no-humano. Una comunidad orgánica en la que la representación trasciende al grado de realidad escénica (proyección-conexión-cadena biológica) del ser-sujeto, estableciendo su discontinuidad configurativa de imagen-espacio (mundo)-tiempo (antropomórfico) en relación a la realidad de la vida-muerte y su discontinuidad natural. El lugar o *Khôra*, como entorno físico-químico, no sólo espacio geométrico-temporal sino escenario de energía cuya transformación va más allá de la imagen de lo vivo y el Sentido. Traspasa su propia condición disruptiva y binaria del no-sentido incluido en su misma esencia para interrogarse sobre el Sin-sentido que, desde la exterioridad conectada de otros organismos, no ha de conducir a un progreso de las mediciones tecnológicas que disponga elásticamente a ese Sin-sentido sólo en cuanto a su vínculo con el hombre, sino que en esa vasta dimensión de lo Sin-sentido los mecanismos humanos no dividan lo natural consciente de lo material –exaltando los instrumentos de comunicación cognitivo-tecnológica, una conciencia virtualizadora sobre lo inconsciente o una imagen transcendental pseudo-objetiva, asociada la ideología económica del mundo como *Big data* objetivo–. Al contrario, la no división entre cuerpo y mente, en cuanto a su correlatividad en las instancias reales y en cuanto a su proceso de vida-muerte y (supuestamente) previsible extinción universal. Nos aproxima a otro orden de la intuitividad en el que la consciencia de la muerte y el conocimiento de la extinción suprimen la condición binaria de cuerpo y mente (en tanto no comprendamos el origen biológico físico de la formación de consciencia e inteligencia, su germen), y elimina preliminarmente la relación exclusiva del Sentido con la intensidad (discontinuidad configurativa), en tanto éste guarda a su vez conexión con la extensividad (y discontinuidad natural –Sin-sentido–) de lo cosmológico. O como señala Ray Brassier:

“ The death-instinct is not a function of inorganic compulsion but of the act of thinking which ‘makes the difference’ between repetition in intensity and repetition in extensity. [...] the reality of the time of death implies the inexistence of the temporality in which it is

---

<sup>631</sup> En Hapooja Terike, Web: <http://www.terikehaapaja.net/closed-circuit-open-duration-exhibition-venice-biennale-nordic-pavilion/>

anticipated. [esto es, representada]”<sup>632</sup>

En el estudio de esta correlación del tiempo cosmológico y de la extinción (que a continuación analizaremos en base a la figura del arche-fossil) con la muerte y el vacío universal en cuanto a su *being-nothing* –ser (siendo) nada–, o concepción de lo Real como existencia y forma/no-forma del Sin-sentido, el acceso de lo consciente a lo inconsciente a través de un realismo trascendental en el que el corte en lo ontológico posibilite una visión de lo inmanente; hemos de observar en primer lugar las contradicciones latentes en esa trascendencia realista a un objeto vacío, a una entidad no-sentido articulada desde el pensamiento humano (equiparable al corte no-sentido en la interpretación de la *freely improvised music*).

Dice Brassier:

“ The singular virtue of François Laruelle’s work consists in showing how the resources of transcendental philosophy can be turned against idealism in order to render transcendental realism thinkable. (...) a de-phenomenologized conception of the real as ‘being-nothing’.”<sup>633</sup>

Esta concepción de lo Real ‘*qua siendo nada*’ será siempre una imagen de esa nada, que corresponde tanto a la inmaterialidad (y discontinuidad configurativa) del propio pensamiento como a la imposibilidad de percibir realmente ese vacío existencial, por lo tanto la evidencia de la supuesta *nadidad* solamente vendría dada al individuo desde la exterioridad a él, desde la discontinuidad –de la realidad inmanente– a su pensamiento ontológico.

“*philosophy sutures itself to nothing in order to effectuate a void* [pero será así una imagen filosófica de ese vacío, = a la negatividad del Sentido.

La discontinuidad artística se vincula a la nada como no-entidad absolutamente indecible, exterior a todo ser, fenómeno o forma –la realidad (o irrealidad física) de aquello que dejó de existir –o nunca existió–, lo que demuestra al corte absoluto que no origina Sentido ni su negación interna sino su total Sin-sentido externo (colapso)–; y a su vez la discontinuidad artística va también vinculada en su corte al resto de realidades indecibles que existen al margen de (o con) la concepción humana] . *This ‘voiding’ is another way of describing the unilateralizing potency of determination-in-the-last-instance. (...) Non-dialectical negation is this ‘voiding’ and the logic of its effectuation is that of the unilateral duality, the irreversible cut.*”<sup>634</sup> Corte irreversible que realmente, no desde la imagen ontológica, se ha de producir desde la indiferencia de lo exterior absoluto a ser visto y pensado (la muerte –en su caso más extremo–, o bien la indiferencia de las entidades Sin-sentido al efecto de ser pensadas). El corte real de la discontinuidad artística en toda forma de pensamiento y articulación desde la experiencia con lo vivo, las entidades existenciales o lo fenoménico.

---

<sup>632</sup> Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, PALGRAVE MACMILLAN, New York, N.Y. 2007, p. 186.

<sup>633</sup> Brassier, Ray. Op. Cit. p. 118.

<sup>634</sup> Brassier, Ray. Op. Cit. p. 148.

“What we have tried to suggest in the foregoing is that absolute or non-correlational objectivity is better understood in terms of an asymmetrical structure which the discontinuity of the object imposes upon thinking. Metaphysics conceived of the autonomy of the object in terms of the model of substance. But successive critiques of the hypostatization of substance from Kant to Heidegger have undermined the plausibility of metaphysical (substance based) realism, thereby securing the triumph of correlationism. Laruelle’s work challenges this correlationist consensus by proposing a version of transcendental realism wherein the object is no longer conceived of as a substance but rather as a discontinuous cut in the fabric of ontological synthesis.”

[He aquí, una vez más, el porqué manifestamos que: La discontinuidad no está en la distancia (espacio-tiempo-pensamiento) hacia el objeto, reside en éste. El objeto exterior al Ser es naturalmente continuo-discontinuo a éste ser y a su imagen de discontinuidad configurativa sobre dicho objeto]. *It is no longer thought that determines the object, whether through representation or intuition, but rather the object that seizes thought and forces it to think it, or better, according to it. As we have seen, this objective determination takes the form of a unilateral duality whereby the object thinks through the subject. (...) Where correlationism ontologizes temporal synthesis at the expense of space – whether as ekstasis or durée – diachronicity expresses the identity of space-time; but a discontinuous or unilateralizing identity proper to the autonomous object [la discontinuidad configurativa propia del sujeto y su imagen transcendental, así como la misma discontinuidad configurativa que el sujeto establece en su concepción de espacio y tiempo, sincronía o diacronía –siendo estas figuras temporales concebidas por la experiencia vital y reflexiva del sujeto] . The discontinuity of space-time unilateralizes thought and expresses the nihilating force of being-nothing as that which unravels the correlationist synthesis of space and time. (...) speculative (post-metaphysical) realism [the maybe] must uphold the autonomy of a space-time [cosmológico] that is independent of the correlation of thinking and being. ”* <sup>635</sup>

“ However, if knowing undercuts the difference between life and death, it is not by reducing the former to the latter, or by privileging entropy over negentropy – a metaphysical gesture as arbitrary as its vitalist antithesis – but by identifying difference and indifference, life and death, without synthesizing them ontologically (...) death is not the cancellation of vital difference, but rather its expressive intensification.” <sup>636</sup>

La muerte como postulado de la intensidad de lo vivo, cual extensividad de lo diferente a lo indiferente (y corte de las discontinuidades configurativas del Ser, abiertas desde su condición de imagen transcendental viva hacia una no-imagen o corte absoluto), neutralidad del Ser y de su no-imagen, neutralización del Sentido, para el co(n)-tacto (como señalara Nancy) de la vida con lo no-vivo

---

<sup>635</sup> Brassier, Ray. Op. Cit. p. 149.

<sup>636</sup> Brassier, Ray. Op. Cit. p. 222.



–lo animado con lo inanimado<sup>637</sup> – en la realidad de lo presubjetivo y lo indecible.

La construcción del Sentido (con cortes inconscientes no-sentido, con pulsiones presubjetivas indiferentes y generadoras de diferencia en sí, subjetividad, yo singular y social, etc.) en su realidad vital, para su contacto real con el Sin-sentido mediado por la lógica o la ilógica del Ser.

Pese a todo, la naturaleza real del cuerpo (material) y el pensamiento (inmaterial) no obliga a una escisión de los objetos de representación del ser y su esencia, siendo aquellas realidades inmanentes al mismo ser –son la expresión real de nuestra esencia viva y necesarios para su constatación y contraste -en y -con la realidad externa–.

La cualidad de formulación real del Sentido requiere de su discontinuidad artística para tratar con la condición indecible de lo Real y el Sin-sentido, atender los grados de realidad del pensamiento y lo sensible sin la intervención ontológica, posición en la que solamente lo real exterior puede situarnos para advertir una posibilidad extensiva de co-agencia –sin ser tal exterioridad preconcebida por la mente–, la realidad desplegada del Sentido de su inmanencia al Ser (Sosein), nuestra dimensión con un vacío real (en el que existe energía) –sin ser descrito– y no identificado con la trascendencia de un no-sentido virtual o un Sentido concitado en su discontinuidad configurativa [la representación no ha de representarse así misma, representación duplicada o una imagen de la representación como acto trascendental (o de realidad trascendente) del sujeto, donde la representación es tautología de sí y exacerbación de lo simbólico como demostración multiplicativa, exponencial e inaprehensible de una realidad incompleta.] Aquello real del Sentido sólo es observable desde su discontinuidad exterior y desde su corte, exacto a lo incondicional de la muerte.

---

<sup>637</sup> Lo muerto (el roble de J. Beuys) y lo inanimado en P. Huyghe, precisamente intensifica –lo que ya está ahí y lo que deja de estar– y expresa su diferencia con lo vital y animado en un intervalo de tiempo discontinuo que es que es representacional (evéntico) en el plano biológico, y a su vez entitario y heterocrónico, dimensión ajena al ser y a su imagen-tiempo de todo ello en el plano cosmológico.

“ Vitalism pits the ineradicable difference of creative time against the physical erasure of annihilating space, which is perceived as a threat to the life of the mind.” Brassier Ray. Ibid.

*La imposibilidad física del muerte en la mente de un ser vivo* (D. Hirst), la diferencia entre la imagen cognitiva de la muerte ‘objetiva’ (Huyghe) y la muerte en sí. Esto es lo que distingue la vida y nuestra imagen cognitiva –viva–, de la muerte y la imposible imagen real de ella, por esto que la imagen-cognitiva que percibimos presubjetivamente de la nada no es la ausencia real de imagen sino la presencia objetiva de nuestra imagen-cognitiva –la proyección del pensamiento inmaterial a una ausencia figurada–. La no presencia de la muerte es completamente invisible. La invisibilidad de una imagen –el corte que la hace impresente (que veremos en el proyecto artístico experimental *Artists Working: Discontinuity* Barinatxe)– es la realidad de ese vacío –presentando su ausencia en la propia existencia–, o el ‘retrato’ invisible de la muerte en su no-tiempo. Un *retrato* invisible que ha de seguir proyectándose, es decir, la imagen invisible de la muerte mientras se sigue proyectando (funcionando) lo animado, los dispositivos de representación universales, activos mientras lo particular se ha hecho ausente, ambos, particular y universal indecibles –lo ausente concreto y la imagen cognitiva objetiva–, al menos hasta la muerte final o extinción absoluta (?) del universo.



Guillermo Faivovich / Nicolás Goldberg, The Campo del Cielo Meteorites – Vol.1: El Taco. 2006 -en proceso.  
DOCUMENTA (13) 2012.

#### **9. 4. A. La Extinción y la discontinuidad artística. Co-realidad no-correlativa.**

*Out of my mind  
And I just can't take it anymore  
Left behind  
By myself and what I'm living for  
Buffalo Springfield. –Neil Young–*

*El universo es algo que sólo podemos imaginar y el arte rivaliza con nuestra percepción del universo.*

Roman Ondák

El pasado es sólo una historia que nos contamos a nosotros mismos.

*Her.* Sipke Jonze

“*Time is on my side, yes, it is*” dice la canción de The Rolling Stones, que expresa tanto que la noción del tiempo cronomórfico es una concepción humana cuanto que su : “*yes, it is*”, no corresponde al Ser, sino a aquello que cosmológicamente [ lo universal –(Dios)-existencia– o su negatividad la muerte y la extinción–(el demonio)–] es una realidad indecible, ajena al espíritu del Sentido y a la positividad empírica ontológica.

“ Hace 4.568 millones de años, poco después del nacimiento de nuestro sistema solar, la fuerza gravitacional de Júpiter impidió que entre éste y Marte se formara un planeta. Sus componentes se enfriaron y, fragmentados, fueron sentenciados a orbitar eternamente, convirtiéndose en lo que hoy se conoce como el planeta invisible o Cinturón de Asteroides. 4.503 millones de años después, un posible choque de cuerpos provocó que un fragmento se desprenda de uno de esos asteroides, salga de órbita y, luego de viajar 15 millones de años, se encuentre con la Tierra hace 4.000. La fricción con la atmósfera hizo que el bólido se rompa en mil pedazos, cayendo como una lluvia de meteoritos sobre el Chaco Austral.

La región fue nombrada Pigüem Nonraltá por sus habitantes originarios: Campo del Cielo, en lengua guaycurú. 3.600 años más tarde, los españoles enviaron expediciones para investigar ese extraño territorio árido, minado de hierro casi puro. Cavaron hoyos buscando vetas subterráneas hasta que, en 1803, se confirmara científicamente el rumor de que habían caído del cielo. En 1962, un campesino descubre El Taco (1.988 kg.), meteorito que será recolectado por una expedición binacional argentino-estadounidense. Un año después se lo traslada a los Estados Unidos, imperio científico en medio de la carrera espacial. En 1965, El Taco es enviado a Alemania para ser seccionado con propósitos científicos. Luego, las mitades serán repartidas y, por más de 40 años, vivirán separadas bajo hábitats de conservación desiguales.

[...] En 2010, Faivovich & Goldberg realizan la exhibición *Meteorit „El Taco”*, en Portikus, Frankfurt, donde logran reunir entre el 24 de septiembre y el 14 de noviembre, las dos masas principales de El Taco luego de haber sido separadas por casi 45 años. En ocasión de la exhibición, se publicó el libro *The Campo del Cielo Meteorites*. [...] Guillermo Faivovich (Buenos Aires, 1977) y Nicolás Goldberg, (París, 1978) desarrollan, desde 2006, el proyecto *Una Guía a Campo del Cielo*, una investigación sobre el impacto cultural de los meteoritos de Campo del Cielo –El Chaco de 37 toneladas, segundo meteorito más grande encontrado en la tierra–, a través del estudio, reconstrucción y reinterpretación de su historia visual y escrita, identificando las problemáticas históricas y contemporáneas. [...] se puede abordar el proyecto que Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg emprendieron hace cinco años, ubicándolo dentro del género de la investigación artística (artistic research). Los pasos de análisis podrían tomarse, con cierta naturalidad, de la ciencia: 1. Definir el objeto, 2. Comprender la metodología, 3. Analizar los resultados.”<sup>638</sup>

---

<sup>638</sup> Villa, Javier. COSMOCOSA. Publicado en Web: <http://www.cosmocosa.com/faivovich-golberg-meteorite-el-taco/93/>



Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg, El Chaco en Kassel, 2012. dOCUMENTA (13)

La imagen recortada sobre el perfil del meteorito –El Chaco– en su original postal turística [impresa en The Guidebook, Catalog 1/3, pág. 61. dOCUMENTA (13)], muestra el hueco o paréntesis, similar a la inversión simbólica que Ibon Aranberri realizó opacando la entrada a una cueva ancestral en (IR. T. N° 513) ZULOA, mediante un perfil de hierro adaptado a su silueta en el límite de lo interior y lo exterior, con un orificio superior por el que sólo transitan las especies de la zona, el flujo de la naturaleza. En este caso, la ausencia y negatividad que se representa sobre la imagen de El Chaco tiene tres focos: Por una parte plantea la ausencia simbólica del meteorito en su desplazamiento proyectual desde El Chaco –Parque Provincial chaqueño Pigüen N'Onaxá (Campo del Cielo) Argentina– a Kassel, el viaje del sur continental al norte que reproduciría las expediciones científicas y los saqueos culturales con los que una civilización dominante –Primer mundo– construye una historia antropológico-colonialista en base a la expoliación de los vestigios simbólicos (y los recursos naturales y materiales) de otra cultura minoritaria del –Tercer mundo–; la ausencia representa aquí el desarraigo de un elemento ancestral que identifica a un pueblo, el monolito simbólico y su espacio de negatividad estética. Por otra parte esta imagen recortada e impresa en catálogo representa al proyecto que no llegó a culminarse (equivalente también al proceso de trabajo de investigación artística de I. Aranberri en cuanto al proyecto artístico y su no-función, o la no conclusión específica y material de un

*ongoing project –Open work–, así como a su extensión documental), dado que tras varios años de gestiones políticas e institucionales entre Argentina y Alemania y tras largos debates en la Cámara de Diputados de la Provincia, el Gobierno del Chaco aprobó un proyecto de ley provincial que autorizaba el préstamo de un bien patrimonial, sin embargo: “ un antropólogo argentino estudioso de la cultura mocoví alentó una campaña de protesta entre los científicos locales e instó a dOCUMENTA a suspender un traslado que «vulneraría los derechos de los aborígenes chaqueños», ya que los meteoritos eran «hitos de su territorio» y «parte fundamental de su historia y su cultura». Y aunque en sus propios trabajos de campo el mismo antropólogo había concluido que las relaciones entre los meteoritos y la cultura indígena eran altamente especulativas, y la Asamblea Mocoví consultada por el Gobierno aprobó el traslado por mayoría con una pequeña minoría disidente, dOCUMENTA decidió que el proyecto no podía continuar sin el «respaldo total de los “pueblos originarios”» y «toda la comunidad local».*

*Informados a finales de enero de los resultados de la votación de los moqoit, pero también de las proporciones que había alcanzado la polémica (algunos opositores amenazaron con encadenarse al meteorito), Faivovich y Goldberg decidieron retirar la propuesta.” [...]*

A pesar de que el Concejo Moqoit envió a Faivovich y Goldberg una carta oficial (redactada con la colaboración del gobernador de El Chaco que suplía las carencias lingüístico-burocráticas de esa comunidad aborígena) en la que “ratificaba la decisión «unánime» de los representantes legítimos de la comunidad de apoyar el traslado, manifestaba «pena y tristeza» por la decisión de cancelar el proyecto y lamentaba «saber que todo fue por un grupo que no tienen [sic] la representatividad institucional dentro de el [sic] pueblo», «que una vez [sic] más nos han **usurpado nuestra identidad** escribiendo carta a las autoridades de dOCUMENTA diciendo que el pueblo originario no aceptan [sic] que el meteorito sea trasladado temporalmente A [sic] la muestra»<sup>639</sup> ; la imposibilidad de presencia real de una entidad inmanente –not-made– (en tanto no creada por el hombre y en cuanto obra no concluida o realizada) en Documenta, la que iba ser la ‘pieza’ de arte (proyecto) más antigua de la muestra, el “*alreadymade*”, ready-made cósmico que denominó Daniel Birnbaum<sup>640</sup> , no solamente ya-hecho sino hecho en sí, un hecho ya sucedido, pre-fenómeno, pre-histórico –fuera de nuestra concepción temporal–, un pre-readymade, o –*readynatural*– que hemos denominado en esta investigación, o un –*arche-readymade*– cuyo impacto en Documenta –totalmente legitimado por su final ausencia, correspondiendo a su realidad de entidad anacronística y no antropológica sino extraterrestre-cósmica (no cosmo-lógica), como una impactita (roca terrestre modificada por el impacto de un meteorito) cuya discontinuidad impacta sobre la configuratividad del mundo humano, el Sin-sentido en con-tacto y transformando con su impacto de lo ajeno al *Umwelt* que comprende el Sentido–, (el

---

<sup>639</sup> Speranza, Gabriela. *Ficciones de lo Real*. Errata. Revista de Artes Visuales, Bogotá 2014. Publicado en Web: <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-8-intertransdisciplinariidad/ficciones-de-lo-real/>

<sup>640</sup> Birnbaum, Daniel - Christov-Bakargiev, Carolyn. Prólogo: The Campo del Cielo Meteorites - Vol. 1: El Taco. Hatje Cantz Verlag, 2010. Exposición en Portikus, Frankfurt am Main, 2010.

aerolito *El Chaco* iba a ser exhibido entre *The Vertical Hearth Kilometer*<sup>641</sup>, de Walter Di Maria, y el primero y el último de los 7000 robles acompañados por una piedra basáltica que Joseph Beuys plantó en la ciudad entre 1982 y 1987), representa, en el hueco que deja este objeto-arqueo-fósil inexistente: “*A remnant from the birth of our solar system. A sheer embodiment of mass and gravity, it coexist anachronistically in our current dematerialized and digitalized world.*”<sup>642</sup>; lo que nos conduce a su último foco y parte central de esta obra en cuanto a su dimensión heterocrónica, en la co-existencia de su tiempo ex-humano en la temporalidad antropométrica, y en cuanto al vacío, no sólo primigenio (Big-Bang) sino también (posible) final (Big-Rip), la nada (ontológica) previa a todo nacimiento y creación y la extinción posterior (supuesta) de toda existencia, el Sin-sentido universal y nuestra discontinuidad particular en el mismo, la co-existencia de dos realidades no mesurables bajo la condición centrípeta de una sola de ellas (la humana), y su no-correlatividad en cuanto discontinuidad entre la realidad del pensamiento cognitivo o antropo-ontológico y la realidad indecible, ajena a la trascendencia del Ser.

Recordando nuevamente a Jean-Luc Nancy: “... 'la piedra es sin mundo', 'el animal es pobre en mundo', 'el hombre es configurador de mundo'. Estos enunciados no hacen justicia, al menos, a la constatación de que el mundo fuera del hombre, bestias, plantas y piedras, océanos, atmósferas, espacios y cuerpos siderales- es mucho más que el correlato fenomenal [más que la correlatividad entre lo fenomenológico y lo externo-fenoménico] de un poner a disposición, de un tomar en cuenta o bajo cuidado por parte del hombre: el mundo fuera del hombre es la exterioridad efectiva sin la cual la disposición misma del sentido, o en el sentido, no tendría... sentido. Se podría decir que él -el mundo fuera del hombre- es la exterioridad efectiva *del hombre mismo*, si la fórmula debiera ser comprendida sin restituir, desde el hombre al mundo, una relación de sujeto a objeto. Pues de esto es de lo que se trata: de comprender el mundo no en cuanto el objeto o en tanto el campo de acción del hombre, sino como la totalidad de espacio de sentido de la existencia, totalidad ella misma *existente*, incluso si no es bajo la modalidad del *Dasein*.”

Efectivamente el arche-fossil El Chaco, ‘*piedra sin mundo*’ que no formó mundo (Cinturón de asteroides) y no pertenece a este mundo del *Da-sein* humano –de lo que es *ahí* en función del Ser–, piedra (a la) que según Nancy: “¿*No sería preciso que hubiese no-acceso, impenetrabilidad [...]*?”

---

<sup>641</sup> *Kilometro vertical de tierra*. Consiste en una varilla de bronce pulido de un kilómetro de largo y de cinco centímetros de diámetro que se sumerge en el subsuelo del Friedrichsplatz Park, delante del Kunsthalle Fridericianum, en Kassel. Todos los caminos del parque confluyen en el lugar donde se encuentra esta obra, que permanece prácticamente oculta a los ojos del espectador a excepción de la parte superior circular de la varilla que asoma a la superficie asemejándose a una gran moneda sin inscripción alguna. La obra pretendía ser una representación del tiempo en una dimensión vertical y hacer patente el concepto teórico de distancia invisible. En Art Now...; Web: <http://contemporaryartnow.wordpress.com/2012/10/27/vertical-earth-kilometer-walter-de-maria/>

<sup>642</sup> *Un remanente del nacimiento de nuestro sistema solar. Una gran forma de realización de la masa y la gravedad, que coexisten anacrónicamente en nuestro actual mundo desmaterializado y digitalizado*. The Guidebook, Catalog 1/3, pág. 60. DOCUMENTA (13) Hatje Cantz Verlag, 2012.

¿Que entonces haya no-sentido o, sobre todo, **fuera-de-sentido** [el Sinsentido exterior al Ser y a su configuración discontinua del mundo y lo universal] *para que hubiera sentido?*”<sup>643</sup>.

La piedra seccionada de *El Taco* –una mitad representante de la investigación científica y la conservación museológica y la otra mitad representante de la experiencia en el Umwelt terrestre y su asignación simbólica en la cultura antropológica de un pueblo–, el arche-fossil de *El Chaco* –piedra fuera del mundo y de la representación, ausencia incluso de la negatividad estética y de su corte no-sentido en la imagen humana y su trascendencia o cognitividad completa, Sin-sentido exo-Sentido–; la roca semi-sumergida de *Pierre Huyghe* –isla flotante y no flotante de lo ya aislado–, *untitled (mini floating & non floating rock)*<sup>644</sup> / 2013 –que establece la frontera entre el Umwelt (co-realidad del Sentido y el Sinsentido en un ecosistema) y la imagen escénica como representación de las dos mitades, discontinuas configurativamente, entre realidad física e imagen cognitiva, el límite de contacto [el Sentido o el tacto según Nancy “*Tener el sentido o el tacto: la misma cosa. Exactamente el desvío de un tacto* (la discontinuidad en el con-tacto entre Sentido y Sin-sentido). *Con el sentido*

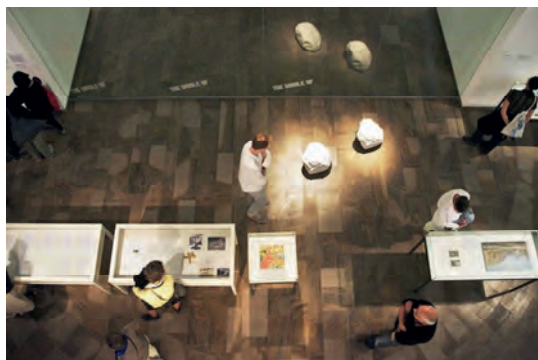
<sup>643</sup> Nancy, Jean-Luc. Nancy, Jean-Luc. El Sentido del mundo. Le sens du monde, Paris, Editions Galilée, 1993. la marca editora [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com) 2003. p. 53.

– Como veíamos en los capítulos: 3. El sentido. Positividad, negatividad y sentido neutro –(Nancy) y 9.3 Representación y co-realidad; relativos a la salida del Dasein en relación a la roca archeo-fósil –*sin mundo*– (en tanto el mundo como palabra o imagen humana), Sinsentido; y la co-realidad del Umwelt (entorno ambiental humano y no-humano) de Huyghe con una realidad física ajena a la dimensión de lo vital y de la representación, relacionándose la visión humana en un prisma de cristal –acuario– de la roca semihundida de Huyghe, con las dos rocas de G. Penone reflejadas en el muro-pantalla de cristal de L. Weiner que divide el escenario central de documenta 13 –separa lo documental de lo real, el pensamiento de la realidad y su imagen, el signo de la cosa y la no-cosa. Como señalábamos en el C. 9.3: – señala por ultimo la relación de mediación entre realidad, agenciamiento y performatividad, o el espacio intermedial y de contacto entre lenguaje (texto: lectura, significado, símbolo), imagen (reflejo, pantalla, escenario, sujeto) y producción del Sentido (máquina de producción del deseo en la línea de encuentro, en este caso representado visualmente por la línea divisoria transparente y reflexiva del vidrio), con lo no-sentido; mediante el desplazamiento real y figurativo de dos rocas blancas cuya presencia y reflejo en el cristal-pantalla (producción simbólica de las 4 dimensiones de espacio y tiempo por la multiplicación visual de las rocas como entidades e imágenes separadas) instalan la copresencialidad entre realidad y simulacro y en medio de ellas al vector de movimiento que va desde la concentricidad del Sentido a la exterioridad del Sin-sentido.



644

P. Huyghe, *untitled (mini floating & non floating rock)* 2013.



Giuseppe Penone, *Essere fiume 6*, 1998, L. Weiner, *THE MIDDLE OF, THE MIDDLE OF, THE MIDDLE OF*. 2012



G. Faivovich & N. Goldberg Meteorit “El Taco”, 2010

hay que tener el tacto de no tocarlo demasiado.” Es decir, que el *toque* o con-tacto sea externo a la decisión de nuestro Ser-Dasein ] entre discontinuidad natural y discontinuidad configurativa, el corte de la discontinuidad artística entre ambas realidades–; las dos rocas de Giuseppe Penone exhibidas en DOCUMENTA (13), instaladas en la *manifestación* (no-acontecimiento) de un umbral <sup>645</sup> y reflexivas (doblemente: la replicación entre mimesis y ontogénesis, y la reflexión en el vidrio de L. Weiner: dos obras autónomas que en su co-participación expositiva y discursiva configuran –teórica, formal y estratégicamente–, un tercer proyecto o tercera realidad artístico-performativa) «*Essere fiume*» (Ser – esencia– río –devenir / flujo–. Roca de río y copia en mármol de Carrara) –blancas, (con y sin) color propios (lavada y pulida por los fenómenos del agua y del tiempo / tono de mármol seleccionado en semejanza y pulido por la mano de un autor), de experiencia natural –*natura naturans*– y de proceso humano, extracción y tallado –*natura naturata*–, con (de) y sin (post) naturaleza original, un blanco de presencia –entitaria– y ausencia –identitaria– del Sin-sentido de una roca fluvial y del Sentido representacional de la talla, la discontinuidad configurativa de lo **simil(ars)** o lo **fac(to)-simil** [de la roca y la copia, y del título en verbo *Essere* que puede significar en Italiano y traducirse bien como -Ser o

---

<sup>645</sup> “Manifiestamente, Giuseppe Penone es un escultor de umbrales - cuestiones de *lugar* y cuestiones de *ser* planteadas y esculpidas *simultáneamente*, al mismo tiempo. Es decir que de sus manos no surgen ni objetos ni lugares. Surgen más bien *lugares* producidos en sus «estados naciotes», en sus estados de **umbrales visuales y táctiles**. Pero, ¿qué hay que entender por «estado naciente» cuando se trata de obras que han sido llevadas a cabo, y que son expuestas delante nuestro, «finalizadas» terminadas, fijas? Al hacer esta pregunta se toca la diferencia entre una escultura que fabrica objetos en el espacio - *objetos de espacio* se podría decir - y una escultura que transforma los objetos en actos sutiles del lugar, en *lugares que aparecen*. En el primer caso, el objeto terminado exhibe su cerramiento afirmándose como resultado, confinando el agente y la acción (el proceso donde tomó forma) al pasado, según una especie de olvido de su propio nacimiento. En el segundo caso la escultura tiende a permanecer abierta y afirma que quiere situarse entre agente, acción y resultado [in the middle of], y que estos son inseparables. Cada tiempo de la obra persistiendo en los otros, siendo envuelta y envolviéndolos, nutriéndose y nutriéndolos. Es significativo que Penone, en su forma de escribir y de hablar de la escultura, prefiera siempre las formas verbales a las formas sustantivas. Una escultura de Penone puede tener un verbo por título - verbo al infinitivo, luego infinitamente conjugado, expresando tal vez un **deseo continuo** [discontinuidad entre lo configurativo y lo presubjetivo] si no un imperativo categórico. Así con el verbo «ser»: la obra titulada *Essere fiume* («Ser río») se da a contemplar como una escultura que, justamente, despliega con todo rigor la diferencia del objeto y del ser, del espacio y del *umbral*. De un lado - pero no se sabrá del cual - una piedra (situada y marcada) en un lugar preciso de la montaña ha sido esculpida de la manera más tradicional, y modestamente mimética que era posible. Del otro - pero será imposible situar la jerarquía exigida por la noción usual de *mimesis* - se encuentra el «modelo» de este objeto: es una piedra grande situada en la quebrada, en la base de la misma montaña, masa «naturalmente» **formada en un muy largo tiempo geológico** donde «las piedras golpean, estallan», y donde el agua lava, traslada los *granitos*, pule el material...»[Como citábamos en *Erosion* de O. Eliasson –C. 8.5– ] Ese es, en efecto, según Penone, el «proceso que tiende a crear las formas», y este proceso no es una *mimesis*, sino más bien una ontogénesis material de la forma, una *dynamis* del mismo río. [...] a los ojos de Penone, *hacerse en* la dinámica intrínseca de los procesos de formación, de las morfogénesis físicas donde algunas polaridades seculares del pensamiento estético - arte y naturaleza, técnica y emoción, orgánico y geométrico - se encuentran comprimidas, o más bien sutilmente soldadas, devueltas a su unidad original. Como en la práctica de Leonardo, cuya pasión por los flujos y los remolinos creadores de formas es bien conocida, no es la *natura naturata* (las criaturas naturales en tanto resultados de un proceso), sino la *natura naturans* (la creación natural como un proceso en sí) [Sinsentido] lo que constituye la apuesta esencial de la intención artística. De ahí el tono anacrónico - bastante poco «moderno», todavía menos «postmoderno» - que se descubre en la forma casi presocrática que Penone tiene para mirar al río como escultura y a la escultura como un río en plena actividad.” Didi-Huberman, Georges. *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Las ediciones de medianoche. CUATRO EDICIONES, Valladolid, 2009. P. 12 [entre corchetes N. del A.]



como *-esencia*, el lenguaje que construye al sujeto –y al objeto– y asigna su acción, y su realidad natural de *Homo sapiens* en el flujo de la naturaleza –*Fiume* es tanto *-rio* como *-flujo*–] ante el límite (*border-line* <sup>646</sup> no-sentido) del reflejo en la obra de L. Weiner [de lo natural (roca fluvial de Penone) y lo artificial (luz y material-manipulado: mármol, cristal, vinilo) y de la representación (espacio, arquitectura, forma, textos, imagen especular: de las piedras, del mobiliario museológico, del público y de objetos y obras de arte en situación de extensión holística –simbólico-documental –entre ellas los bodegones de G. Morandi <sup>647</sup> con motivos objetuales no-sentido, las naturalezas muertas (en algún caso) Sin-sentido –o *Still life*– lo inanimado y lo inactivo re-presentados en el acto configurativo, pictórico-material, de la imagen fija y su reproducción trascendental] – *THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF* (2012) – el con-tacto entre el logos, la dualidad, el origen y la recreación, el Sentido y el Sin-sentido en medio –en el centro de– el escenario de representación, historiografía, historicismo e historicidad, de la pantalla transparente (invisible según que luz incida o imperceptible con la masiva afluencia de público –el espectáculo–) de la imagen reflexivo-especular [con la repetición deleuziana <sup>648</sup> –imagen-pensamiento– de los términos *THE MIDDLE OF* inscri(p)tos, a la

---

<sup>646</sup> Borderline: línea limítrofe, y también: El **trastorno límite de la personalidad** o **borderline** (abreviado como **TLP**), también llamado limítrofe o fronterizo, es definido por el *DSM-IV* (*DSM-IV 301.83*) como «un trastorno de la personalidad que se caracteriza primariamente por inestabilidad emocional, pensamiento extremadamente polarizado y dicotómico y relaciones interpersonales caóticas». El perfil global del trastorno también incluye típicamente una **inestabilidad** generalizada del estado de ánimo, **de la autoimagen** y de la conducta, así como del sentido de identidad, que puede llevar a periodos de **disociación**. Se incluye dentro del grupo B de trastornos de la personalidad, los llamados «dramático-emocionales». Es, con mucho, el más común de los trastornos de la personalidad. [...] «actualmente este trastorno se divide en dos clasificaciones: trastorno de inestabilidad emocional de la personalidad» con dos variantes según el síntoma predominante, llamadas de «tipo impulsivo» [presubjetivo] y de «tipo borderline»[caótico].

“301.83 Borderline Personality Disorder” in *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 4th ed. 2000. Web: DOI: 10.1176/appi.books.9780890423349.3831 <http://allpsych.com/disorders/dsm.html>

– lo *borderline* analizado en la obra de Dora García, capítulo 9.1.C–, en este caso una disociación del no-sentido en el sentido (común): En *Mad Marginal, The Deviant Majority*: El término del film –*deviant*– (majority) puede ser traducido en relación a esa “*mayoría*” como ‘desviada, pervertida, desequilibrada’, dado que García toma la cualidad de lo marginal (borderline) refiriéndose en este caso a las personas en tratamiento psiquiátrico que pertenecen un grupo social no integrado, analizando sus capacidades de expresión, circulación y transmisión no codificada ni sectorizada.

<sup>647</sup> “esa naturaleza muerta que Giorgio Morandi transfiguró obsesivamente en elemento único de su universo pictórico. Al rechazar los *apriori* académicos de un género considerado como el escalón más bajo en la jerarquía social de las bellas artes, Morandi se concentró en la representación sin estridencias cromáticas de utensilios humildes, insignificantes, como vía de acceso al arte en cuanto exploración sistemática de un arte que, precisamente, ofrece la oportunidad de comprender aquello que distingue el mundo y el arte.”

Lebovici, Elisabeth. (E)moción lenta. El arte del reflejo según Tacita Dean. Publicado en el catálogo: Tacita Dean. El garabato del fraile. Museo Reina Sofía, 2010. p. 44

<sup>648</sup> Citando a *Difference and Repetition* de Deleuze, aclara Brassier en lo relativo a la repetición y la diferencia: “ la diferencia y la repetición, cada una implica y envuelve a la otra: el tema de la repetición se reitera a lo largo de las discusiones de la diferencia y el tema de la diferencia surge a lo largo de la discusión de la repetición. La crítica extendida de la imagen representacional del pensamiento filosófico (“La imagen pensamiento”) es a la vez su punto de equilibrio y su fulcro metodológico, grapando juntas sus dos mitades y asegurando su comunicación mediante el reflejo (mirroring) de cada una en la otra.

En consecuencia, tanto la “diferencia” y la “repetición” albergan un doble aspecto, dependiendo de si se ven desde

altura superior de las piedras de Penone en su posición ordinaria de suelo, sobre la luna de cristal – *Glass, crystal display, window display*, en el Inglés original de L. Weiner (pantalla-ventana-expositor) – *Schaufenster* – escaparate en el alemán de DOCUMENTA (*Schau* – mirar, exponer, mostrar. *Fenster* – ventana, pantalla) / o *Auslage* – vidriera, vitrina (*Aus* – de/desde, –fuera. *Lage* – sitio, posición, estrato / ‘fuera de ubicación o de estrato’ – este gran vidrio escinde el espacio de transcendencia separando en el anverso y el reverso de la representación la realidad físico-cognitiva –zonas de tránsito en el recinto y de acceso a *The Brain*– y el escenario inmaterial de lo simbólico y del Sentido donde las obras proyectan su discurso) ]. No hay continuidad sino discontinuidad entre cada corte-intervalo, THE MIDDLE OF, en el inter-medio entre el pensamiento conceptual (*The Rotunda in the Friedericianum THE BRAIN. Is an associative space of research where a number of artworks, objects, and documents are brought together in lieu of a concept* –C. 2.2.c.–) y la imagen reflexivo-cognitiva-trascendental –y el estadio del espejo lacaniano–, THE MIDDLE OF, en el medio de lo interpersonal e intersubjetivo, de la agencia y performatividad del ser humano, y la co-agencia post-performativa desde otras entidades inmanentes; en definitiva, en el medio –o borde– como división, disociación o corte en la co-relatividad del *contacto* (o conexión y cohesión de co-realidades a las que apela el correlativismo filosófico) entre lo ontológico y lo óntico, la frontera entre el Sentido y el Sin-sentido –que, particularmente cada uno y recíprocamente en ambos casos (como diría Nancy), no se han de *tocar* en demasía (incidencia del observador)–, no se han de pervertir inconscientemente sus realidades ni contaminar arbitraria, degradativa, sumisa o falsativamente sus naturalezas (infinitas, universales o extintivas), no hacer de su posibilidad o vacío una imagen múltiple, que transforma lo ideal en artificio y no accede a la realidad del universo y de lo indecible, ni siquiera así a lo indecible del Ser-representación o a su decisión abierta, desplegada y liberada –del trauma de la nada y de su negación, y de las equivocaciones de ciertos no-sentidos que coartan (o acotan dogmática o *empirialista-mente*) el Sentido al que deseamos acceder en todo lo Real y sensible de la vida que nos corresponda.

De los conceptos de repetición y diferencia en Deleuze..–repetición del hombre-animal en su pensamiento-imagen-reflexiva y diferencia óntica (realidad humana y realidad del pensamiento cognitivo) y ontológica (el ser-sujeto o el self y la imagen trascendental) o *diferancia* entre la imagen cognitiva (percibida) y la imagen trascendente (aprehendida, ya ideada y diferida de su realidad inmanente):

---

el lado de la representación o comprendido en y para sí mismos. Las características de representación de diferencia es la identidad en el concepto, la oposición en el predicado, semejanza en la percepción, y la analogía en el juicio. Pero diferencia en sí, como expuso en la Idea “Deleuze’s (i.e. the Idea as virtual multiplicity), es simulacral, dialéctica, intensiva y unívoca. Del mismo modo, desde el punto de vista de la representación, la repetición es desnuda, material, extrínseca y reproductiva. Pero visto por sí misma, es vestida, espiritual, intrínseca, y productiva. La diferencia en el concepto marca el límite de la identidad conceptual; la repetición fuera del concepto marca la obstrucción de la diferencia conceptual - sólo cuando el concepto de diferencia en sí mismo se repite por sí mismo se deshace la representación. Así y, fundamentalmente, la repetición de Deleuze es una condición para la acción antes de ser un concepto de reflexión».”

Brassier, Ray. Op. Cit. p. 165

“ Deleuze goes on to distinguish between death as a bare objective repetition and death as an ‘intensive’ form of subjective individuation: ‘Death does not appear in the objective model of an indifferent, inanimate matter to which what is living would “return”; it is present in the living as a differentiated subjective experience endowed with a prototype. It does not pertain to a state of matter; on the contrary, it corresponds to a pure form that has abjured all matter – the empty form of time’ (Deleuze 1968: 148, 1994: 112 tm).”<sup>649</sup>

La individuada subjetivación de la muerte –que establece la diferencia entre la repetición de la muerte orgánica y la repetición de la concepción de la muerte cual ‘the *empty form of time*’ [además del debate filosófico sobre qué se repite en el eterno retorno de la imagen de muerte al sujeto perceptivo-subjetivo, si la identificación del mundo como representación o si la diferencia que cada sujeto aporta a la imagen percibida del mundo –adentrándonos en la distinción de esta diferencia entre Deleuze y Nietzsche sobre el eterno retorno, siendo para el primero una diferencia de intensidad pre-individual (o pre-subjetiva) y para el segundo una individuación del self que suprime esa imagen deleuziana en que la aprehensión de la muerte no puede ser confinada ni en el yo ni en la esencia orgánica del ser.<sup>650</sup>]. Lo que nos interesa aquí desde la discontinuidad natural de la muerte a la concepción del sujeto es la relación de esta con la ‘forma vacía del tiempo’, siendo cierto que toda aprehensión de la muerte (en la mente de un ser vivo –D. Hirst–) será siempre una imagen, la imagen de ese vacío representa así mismo la propia condición de imagen de lo temporal, el concepto humano de la dimensión tiempo.

---

<sup>649</sup> Brassier, Ray. Op. Cit. p. 163 .

<sup>650</sup> Deleuze’s famous (not to say notorious) interpretation of eternal recurrence in this book insists that it is not identity – the world as yoked beneath the iron collar of representation – that returns, but rather difference – the world as dynamic flux of pre-individual singularities and impersonal individuations. The trouble with this audacious proposal is that it flies in the face of Nietzsche’s own understanding of the nature of eternal recurrence. Nietzsche insists that it is precisely the moment as apprehended from the perspective of the individuated self that will be eternally repeated, not the world as experienced by Deleuze’s anonymous, intensive individual, who cannot be confined by the form of the I or the matter of the self.”

Brassier, Ray. Op. Cit.



On Kawara. One of three large gray date paintings made in July 1969, during the Apollo 11 space mission.  
David Zwirner, New York / London.

El reciente fallecimiento de On Kawara nos sitúa perfectamente, como instante final de su obra, ante la discontinuidad configurativa del tiempo (date–data)–representación humana, que evidencia el historicismo y el factor simbólico de toda datación antropomórfica, el lenguaje del tiempo en contraposición al tiempo físico-cosmológico, y en este caso final al no tiempo de la muerte, la diferencia entre existencia e inexistencia, donde la primera queda establecida como una discontinuidad experiencial frente a la eternidad inaprehensible de la segunda.

*Late June 2014* (anuncio oficial de su fallecimiento, su familia mantiene la fecha exacta en secreto, por voluntad del artista) es la última no-fecha que deja para el público existente On Kawara, inscrita en el significado de su obra –fecha inmaterial –y desmaterializada, descodificada y desasignada– realizada sin representación por el autor –la ausencia de una fecha exacta corta la representación de aquello que no pertenece al mundo e impide la temporalización subjetiva de la muerte–, su mayor “*despersonalización emotiva para llegar a una información o idea pura*” –, dado que para su realidad física no existe tal configuración de tiempo, testamentó un último gesto de coherencia, mostrando su fallecimiento en una dimensión temporal sin signos, una realidad ajena a todo código.

Su muerte, 'cierra' su reconocida obra: "*Todavía estoy vivo*"<sup>651</sup>, clausura al tiempo-signo como ready-made en las 'Today series' –siendo en todo caso *readymade* según D. Birnbaum, o –*alreadynatural*–, aquello cuya realidad temporal reside fuera de la concepción y medición humana o su *mathesis universalis*– en el que podríamos considerar la pasividad Zen de J. Cage en su influencia al autor sobre el continuo espacio-tiempo o el *open present* que deja On Kawara en cuanto al tiempo fuera de la discontinuidad configurativa de la representación (que deja su obra activa en el discurso estético y pasiva en la representación) de su codificación y realidad de lo temporal en otra dimensión cuya relatividad y curvatura aún está en estudio y corresponde a lo científico, pero determina una discontinuidad natural que nos atañe.

En una de su más afamadas fechas conmemorativas: JULY 16, 1969, realizada con motivo de la misión Apolo y el primer paso del hombre sobre otro mundo, On Kawara (cons)data ya la polaridad entre el ser y un exo-fósil –el satélite sin vida y prácticamente sin atmósfera– anterior y exterior al pensamiento temporal antropológico (la teoría actual indica que hace aprox. 4.500 millones de años el impacto de otro planeta sobre la tierra provocó un desprendimiento de materia que formó la luna), y así mismo la relación biosemiótica del mundo humano con el satélite lunar, que en la influencia de su órbita elíptica produce las mareas oceánicas terrestres y el aumento de la duración del día y durante siglos constituyó en diversas culturas los usos de calendarios primitivos (month –mes en inglés– proviene de moonth – luna en antiguo sajón. Lunes o *Monday* como día lunar, etc.).

Además de esta con-fluencia biosemiótica –las mareas que definen en *Artists Working: Crossover* Atxabiribil la duración de la jornada de trabajo artístico, al marcar la crecida del agua el uso posible del arenal de playa; o bien la relación entre ficción humana, las musas del drama en el teatro y la arena del circo –o de la playa– empleadas en *To the moon via the Beach* –A la luna via la playa– donde varios artistas de la ATL (como hemos visto en el capítulo anterior, apartado 9.3.B), proponían su –asociación de tiempos liberados– "*sin diferencias entre producción, presentación e intercambio*", marcando en sus impactos sobre la arena de un teatro abierto la relación discontinua de lo físico, lo ficcional y lo proyectual (en relación a su vez con la discontinuidad tecnológica de la nube, el servidor *i-Cloud* y la imagen vía satélite), o en el caso concreto de Huyghe en "*Colony collapse*" el colapso entre el pensamiento configurativo humano y la discontinuidad de lo biosemiótico; la distinción entre la discontinuidad de la imagen configurativa del tiempo humano y la discontinuidad natural que manifiesta la realidad exterior de un mundo no antropocéntrico; o la naturaleza exo-temporal del

---

<sup>651</sup> "Ahora, un imitador (o admirador) le mantiene vivo en una cuenta de Twitter que sigue pronunciando su supervivencia. ¿Y si todo formara parte de su obra?."

Álvarez, Guille. "*Todavía estoy vivo*". Publicado en Obituarios. 22-07-2014. La Vanguardia.com: <http://www.lavanguardia.com/obituarios/20140717/54411985667/on-kawara-todavia-estoy-vivo.html>

The New York Times. Art & Design. *On Kawara, Artist Who Found Elegance in Every Day, Dies at 81*. <http://www.nytimes.com/2014/07/16/arts/design/on-kawara-conceptual-artist-who-found-elegance-in-every-day-dies-at-81.html>

**arche-fossil**, de la piedra sin mundo anterior a la emergencia de la vida [piedras divididas y disociadas, sin mundo: Huyghe untitled, (*mini floating & non floating rock*) reflexión – refra (o retra) acción; Penone-Weiner, *Essere fiume / THE MIDDLE OF, THE MIDDLE OF, THE MIDDLE OF*, reflexión, flujo, en medio-borde; G. Faivovich & N. Goldberg Meteorit “*El Taco*” división científica, antropológica, historicismo, historicidad, o “*El Chaco*”, identidad–exo-presencia, ausencia –no-función; *Carbon* en L. Baumgarten, o el carbono-14 y su uso para la datación radiométrica –isotopos radioactivos–. La edad radiológica no puede ser usada directamente como edad cronológica, ya que la concentración de  $^{14}\text{C}$  en la atmósfera no es estrictamente constante, así mismo varias teorías científicas se muestran hoy escépticas ante la influencia que pudo tener –y quizá aún hoy pueda influir– la presencia de las misiones de los años 70 en la luna y su emisión de gases que contaminaran la naturaleza física de la atmósfera original del satélite], que constata lo impercibido (the un-perceived) en los conceptos de pre-temporalidad cósmica y de extinción de la no-filosofía, que marcan la discontinuidad configurativa del pensamiento ontológico y el no correlativismo con la realidad óptica, en cuanto a discontinuidad natural entre Sentido humano y Sin-sentido exterior:

“ The arche-fossil indexes a reality which does not fall between these poles and which refuses to be integrated into the web of possible experience linking all cognizable objects to one another, because it occurred in a time *anterior to the possibility of experience*. Thus the arche-fossil points to a cognizable reality which is not given in the transcendental object of possible experience.” <sup>652</sup>

Las nociones de distancia (espacio) y cronología (temporalidad cronométrica, la cronicidad o cronomorfosis del sistema de medición temporal humano) son discontinuidades configurativas antropomórficas ajenas a la discontinuidad natural de lo heterotópico y lo heterocrónico, en este caso

---

<sup>652</sup> The French philosopher Quentin Meillassoux has recently proposed a compelling diagnosis of what is most problematic in post-Kantian philosophy’s relationship to the natural sciences. The former founders on the enigma of the ‘arche-fossil’. A fossil is a material bearing the traces of pre-historic life, but an ‘arche-fossil’ is a material indicating traces of ‘ancestral’ phenomena anterior even to the emergence of life. It provides the material basis for experiments yielding estimates of ancestral phenomena – such as the radioactive isotope whose rate of decay provides an index of the age of rock samples, or the starlight whose luminescence provides an index of the age of distant stars. Natural science produces ancestral statements, such as that the universe is roughly 13.7 billion years old, that the earth formed roughly 4.5 billion years ago, that life developed on earth approximately 3.5 billion years ago, and that the earliest ancestors of the genus *Homo* emerged about 2 million years ago. Yet it is also generating an ever-increasing number of ‘descendent’ statements, such as that the Milky Way will collide with the Andromeda galaxy in 3 billion years; that the earth will be incinerated by the sun 4 billions years hence; that all the stars in the universe will stop shining in 100 trillion years; and that eventually, one trillion, trillion, trillion years from now, all matter in the cosmos will disintegrate into unbound elementary particles. [...]

For these (post-kantian) philosophers, it is this relation to the world – *Dasein*, Existence, Life – which provides the originary condition of manifestation for all phenomena, including those ancestral phenomena featured in the statements above. Thus if the idea of a world-in-itself, of a realm of phenomena subsisting independently of our relation to it, is intelligible at all, it can only be intelligible as something in-itself or independent ‘for-us’. This is the reigning *doxa* of post-metaphysical philosophy: what is fundamental is neither a hypostasized substance nor the reified subject, but rather the relation between un-objectifiable thinking and un-representable being, the primordial reciprocity or ‘co-proprietion’ of logos and physis which at once unites and distinguishes the terms which it relates. (...)

Brassier, Ray. Op. Cit. 2007. pp. 49-52.

el arche-fossil cuya *acronalidad* –temporalidad anterior a la existencia de vida en la tierra –anterior al pensamiento biológico conocido– sitúa a una entidad sin pensamiento del tiempo en nuestro presente lógico, una discontinuidad natural en nuestra imagen-logos del mundo y las dimensiones físicas. Su espacio exterior original se presenta en nuestro espacio físico y espacio-representación, del mismo modo que algunas estrellas o entidades observadas en el espacio sideral a millones de años luz hace tiempo que dejaron de existir y es la llegada de su destello a nuestro punto de observación lo que las hace ‘existir’ en nuestro presente visual, ser heterocrónicas y virtualmente heterotópicas: “*the fundamental asymmetry between cosmological and anthropomorphic time*”<sup>653</sup> y la diacronía entre el ser –la existencia inmanente– y el pensar.<sup>654</sup>

---

<sup>653</sup> En cuanto al espacio-distancia como dimensión medible:

Unperceived phenomena occur all the time and it is excessively naive to think they suffice to undermine the transcendental status of the correlation. In this regard, the temporal distance which separates us from the ancestral phenomenon is no different in kind from the spatial distance which separates us from contemporaneous but unobserved events occurring elsewhere in the universe. Thus the fact that there was no-one around 4.5 billion years ago to perceive the accretion of the earth is no more significant than the fact that there is currently no-one 25 million, million miles away perceiving events on the surface of Alpha Centauri. Moreover, the notion of ‘distance’ is an inherently ambiguous and unreliable indicator of the limits of perception: technology allows us to perceive objects extraordinarily far away in space and time, while myriad occurrences close at hand routinely go unperceived. In this regard, instances of spatiotemporal extremity are no different in kind from other banal instances of un-witnessed or unperceived phenomena, such as the fact that we are never aware of everything going on inside our own bodies. Thus the arche-fossil is just another example of an un-perceived phenomenon and, as with all other examples of un-perceived phenomena, it merely exemplifies the inherently *lacunary* nature of manifestation – the fact that no phenomenon is ever exhaustively or absolutely apprehended by perception or consciousness.

En cuanto al tiempo cronológico y al tiempo universal como dimensión relativa al margen de la mecánica-clásica: But the arche-fossil is not merely a non-manifest gap or lacuna *in* manifestation; it is the lacuna *of* manifestation *tout court*. For the anteriority indexed by the ancestral phenomenon does not point to an earlier time *within* manifestation; it indexes a time *anterior to the time of manifestation in its entirety*; and it does so according to a sense of ‘anteriority’ which cannot be reduced to the past of manifestation because it indicates a time wherein manifestation – along with its past, present, and future dimensions – originally emerged. Thus, Meillassoux contends, the ‘ancestral’ cannot be reduced to the ‘ancient’. There are always greater or lesser degrees of ‘ancientness’ depending on whatever temporal metric one happens to choose. ‘Ancientness’ remains a function of a relation between past and present which is entirely circumscribed by the conditions of manifestation and in this sense any past, no matter how ‘ancient’, remains synchronous with the correlational present. In equating temporal remove with spatial distance, the correlationist objection outlined above continues to assume this underlying synchronicity. But ancestry indexes a radical ‘diachronicity’ which cannot be correlated with the present because it belongs to the time wherein the conditions of correlation between past, present, and future passed from inexistence into existence. Accordingly, ancestry harbours a temporal diachronicity which remains incommensurable with any chronological measure that would ensure a reciprocity between the past, present, and future dimensions of the correlation.

Brassier, Ray. Op. Cit. p. 54,55.

<sup>654</sup> *Dasein*. Its defining characteristics are temporal specificity (*Jeweiligkeit*) and mineness (*Jemeinigkeit*). *Dasein* is always mine: ‘The specificity of the “I am” is constitutive for *Dasein*. Heidegger distinguishes the temporality of existence –*Zeitlichkeit des Dasein* – from the temporality of being – *Temporalität des Seins*.’

Brassier, Ray. Op. Cit. p. 153.

[la distinción entre el tiempo de vida físico de un ser humano de la configuración del tiempo existencial de un sujeto, definido por la imagen transcendental del sujeto al tiempo].

*Dasein* une el tiempo al ser (Sein), siendo en el mundo, siendo ahí (Da) en el tiempo.

Por esto Jean-Luc Nancy se refiere a un con-tacto con el Sinsentido “incluso si no es bajo la modalidad del *Dasein*”, en tanto el da-sein es configurativo al igual que la concepción del tiempo humana. (N. del A.)

*The un-perceived phenomena* –la discontinuidad de todo aquello no percibido o imperceptible (analizado previamente en P. Huyghe en *The Host and the Cloud* –C. 9.3.A– en los actos de un agente que acontecen fuera de la presencia de otro testigo, así como los actos liberados que se abren en todas direcciones a partir del *Open present*), se re-presenta en la *lacuna* o intervalo de discontinuidad del arche-fossil cuya naturaleza determina que ningún fenómeno contiene toda su percepción lógica y temporal, que la concordancia espaciotemporal debe ser entendida como función antropomórfico-trascendental en la realidad y no como la realidad espaciotemporal ‘in itself’, la independencia –y liberación cronológica o fenoménica –Open present–, discontinuidad real, de lo Sin-sentido, de lo en sí mismo (*an sich*):

“The only hope for securing the unequivocal independence of the ‘*an sich*’ must lie in prizing it free from chronology as well as phenomenology. (...) a conception of objectivity which excludes chronological relationality as much as phenomenological intentionality. Spatiotemporal relations should be construed as a function of objective reality, rather than objective reality construed as a function of spatiotemporal relations.”<sup>655</sup>

El tiempo y espacio físico-cosmológico y la espacio-temporalidad abstracta del pensamiento, que han de ser considerados, como señala Brassier, independientemente a su relación primaria de realidades empíricas o regímenes del Sentido –siendo ambas concepciones, ontológicas o experimentales, perceptivo-cognitivas de lo Real –y trascendentales desde su respectivos lenguajes, filosófico o científico– :

“ Ultimately, it is the Kantian dispensation of empirical and transcendental regimes of sense, and the concomitant division of labour between the ontic purview of the sciences and the ontological remit of philosophy, which needs to be called into question.” [...]

We have to re-examine the remit of Kant’s Copernican turn. Kant taught us to convert metaphysical questions about things-in-themselves into transcendental questions about our access to things. Thus, the post-Kantian philosophies of access transform the metaphysical question ‘What is X?’ into the transcendental question ‘Under what conditions do we come to be (experientially) related to X?’ They convert the question about the possibility of knowledge into a question about the possibility of experience, encouraging us to translate questions about the nature of things into questions about our experience of things (whether cognitive/representational as in Kant or pre-cognitive/non-representational as in

---

<sup>655</sup> There are two regimes of meaning and truth for the correlationist: the ontic or empirical regime proper to the sciences; and the ontological or transcendental regime which is the privilege of philosophy. Scientists innocently assume the conceptual autonomy of the former, but the correlationist philosopher is always there to remind them that it is entirely dependent upon the latter. By the same token, the correlationist will insist that there are two temporalities at work here and that the scientist has ‘naively’ conflated them: there is the derivative, merely ontic temporality of physical-cosmological time, and the originary ontological temporality (or ‘duration’) which is the latter’s precondition. Brassier, Ray. Op. Cit. pp. 59 / 61



Heidegger).”<sup>656</sup>

Lo cual plantea una posibilidad de experiencia –con-tacto– que no sea organizada ni pre-cognitiva o presubjetivamente, ni representacional o trascendentalmente, esto es, que no sea dada o proyectada desde el sujeto sino que venga desde el mismo X hacia el ser, tomando en cuenta desde el inicio que nuestra consideración sobre la naturaleza de X es ya una transformación de la propiedad de X, una discontinuidad configurativa que para no ser producida requiere del corte en el pensamiento consciente y preconsciente y sus calibraciones, que sitúe en discontinuidad al arte y a todo acto o pensamiento reflexivo frente a la realidad independiente y Sin-sentido natural de X, de modo que podamos observar la diferencia entre la realidad ontológica y la realidad Sinsentido, para establecer desde su con-tacto de co-realidades una relación preliminar eminentemente pre-cognitiva y presubjetiva.

De este modo, una de las primeras pautas para una discontinuidad que corte lo cognitivo en todo orden ha de ser la suspensión de la correlación entre la realidad de X y la realidad del pensamiento – así como la realidad del Sentido y de sus cortes inherentes no-sentido–, por todo lo cual, aún poniendo sin embargo en duda su creencia en el pensamiento correlacionista, Brassier sostiene:

“ Meillassoux concludes, the absolute contingency of the world’s physical structure is perfectly compatible with the stability of phenomena, the possibility of representation, and the regularities observed by science. [...]

Efectivamente la contingencia y discontinuidad natural del mundo y del universo es equivalente en

---

<sup>656</sup> The transcendental question provoked by the ancestral phenomenon is: how is thought able to know an object whose existence does not depend upon some constituting relation to thought? In order to address this question, we need to be able to think terms independently of the primacy of relation, and hence to think the primacy of the object over any of its relations to things, whether they be thinking or non-thinking. Only once we have confronted this transcendental quandary about the intelligibility of the thing-in-itself can we hope to address the attendant epistemological and semantic issues about the meaning of ancestral statements, realist versus instrumentalist conceptions of science, and so on.

(...) Heidegger famously radicalizes in the notion of ‘facticity’ (*Faktizität*) [desde la contemplación de Wittgenstein de lo Real no como objetos sino como hechos]. Thus strong correlationism, as exemplified by figures such as Heidegger and Foucault, insists – contra Hegel – that the contingency of correlation cannot be rationalized or grounded in reason. This is the anti-metaphysical import of Heidegger’s epochal ‘history of being’ or of Foucault’s ‘archaeology of knowledge’ [analizado en el Estado de la cuestión, Antecedentes filosóficos –Cap. 1.1]. Accordingly, if we are to break with correlationism, we must re-legitimate the possibility of thinking the thing-in-itself [aquí radica nuestro disenso, dado que pensar la cosa en sí misma siempre la configuraría y la articularía desde el pensamiento y su imagen de la cosa en sí. La discontinuidad artística nos dispone al corte del pensamiento y del Sentido en tanto dicho corte no llega producido desde la interiorización del pensamiento humano sobre lo exterior, sino que es lo exterior al pensamiento, en su indecidibilidad Sinsentido lo que se co-presenta siendo completamente objetivo, no-imagen, y lo que desde su neutralidad indiferente permite realmente calibrar todas las discontinuidades configurativas de nuestra relación y co-presencia a esa realidad exterior que siempre percibimos trascendentalmente, observar prácticamente la configuración discontinua de nuestra imagen trascendental sobre lo ello, así todo corte real ha de ser indecible desde el sujeto, producir una discontinuidad real en toda articulación artística o de Sentido, bien sea esta estética o de configuración empírica.], yet do so without either absolutizing correlation or resorting to the principle of sufficient reason. Brassier, Ray. Op. Cit. pp. 63, 64, 65.

cuanto realidad (discontinua) a la realidad y reiteración de los fenómenos perceptibles así como a la realidad de la representación y las regularidades atendidas por la ciencia, pero:

Is uniformity a real feature of things-in-themselves or merely a phenomenal illusion generated by our relation to things? [...]

The rate of transformation cannot be synchronized with the rhythm of human consciousness and that the temporal interval between discontinuities is too long to inhibit the possibility of experimental science.”<sup>657</sup>

Si bien pensamiento y ser son diacrónicos –el primero la discontinuidad cognoscitiva (configurativa) del segundo–, ambos pertenecen a lo Real, pero insistiendo en lo que mantenemos aquí, el pensamiento real siempre será una imagen cognitiva o configurada desde la realidad exterior a la mente del ser-sujeto.

“a nonmetaphysical and non-phenomenological alternative – such as we find, for example, in Badiou’s subtractive conception of the void. Unlike Badiou, Meillassoux does not characterize ontology as a situation within which the presentation of being is subtractively inscribed in such a way as to obviate any straightforwardly metaphysical or phenomenological correlation between thought and being. Badiou’s subtractive conception of ontological presentation effectuates a scission in being as such which precludes its intuition in terms of presence, whether phenomenological or metaphysical.”

Esta escisión sustractiva de Badiou, como sugiere Brassier, al ser configurada desde la mente del ser, será siempre otra imagen del propio corte en el que la presencia del sujeto o su intuición presubjetiva –sus realidades cognitivas aún no generadoras de Sentido– interactúan con la realidad, pero así mismo no constatan *per se* la discontinuidad entre la realidad exterior y la realidad pensamental.

(...) The diachronic disjunction between thinking and being is not the only speculative implication harboured by modern science; the development of a science of cognition implies that we, unlike Descartes and Kant, can no longer presume to exempt thought from the reality to which it provides access, or continue to attribute an exceptional status to it. If thought can no longer be presumed to exempt itself from the reality which it thinks, and if the real can no longer be directly mapped onto being, or the ideal directly mapped onto thought, then thinking itself must be reintegrated into any speculative enquiry into the nature of reality.”<sup>658</sup>

Pero, así mismo, esta naturaleza real del pensamiento no implica –al ser ambas realidades diferentes, la del pensamiento humano y la naturaleza no pensante Sin-sentido– que el ser haya de suplantar desde sí<sup>659</sup>, por su propia naturaleza entitaria, la condición de realidad (anexa o independiente) del

---

<sup>657</sup> Brassier, Ray. Op. Cit. p. 82.

<sup>658</sup> Brassier, Ray. Op. Cit. p. 89.

<sup>659</sup> “For by putting being in the general position of an object, its re-presentation would immediately undermine the necessarily de-objectifying condition of ontological deployment”

objeto X y su fenómeno, sino escindir (discontinua)mente) el ser en cuanto cuerpo instrumental cognoscitivo y perceptivo (transmutador) para que lo Real sea en su acto esencial sin ninguna modulación relacional, desplegando así lo ontológico de su misma discontinuidad óptica e ideal; o escisión sustractiva del organismo humano, como entidad indecible, de la diferencia entre su realidad neuronal y la naturaleza no-cognitiva. Esto es, no una disociación sujeto-objeto sino cuerpo-mente, y dado que cuerpo y mente humanos yacen en una naturaleza unitaria cuya escisión es paradójica y cuya trascendentalidad es indisociable, tal escisión sustractiva, que indicaba Badiou o contra-argumentaba Brassier, no habrá de venir dada desde la mente del sujeto al cuerpo sino desde la discontinuidad ajena –exterior<sup>660</sup>– que aquí señalamos de X y sus fenómenos, cuales reales Sin-sentido, al sujeto-cuerpo cognitivo y su aprehensión decisoria y configurativa.

En toda situación construida (incluyendo las situaciones vivas en las que el ser humano tome parte aprehendiéndolas) se producirá la discontinuidad configurativa entre la misma situación –y su autonomía al ser–, con la percepción y aprehensión de tal situación por parte del sujeto. Es por esto que en cada situación construida se han de presentar los dispositivos y elementos de representación y performatividad del sujeto dispuestos al corte-intervalo que los fenómenos de la situación en sí generen en esos dispositivos y en esas condiciones trascendentales. No eludir ni los dispositivos<sup>661</sup> ni el aparato ontológico de la representación sino presentarlos para poder observar la co-realidad y las diferencias entre objeto y pensamiento, salir de su correlatividad hacia el con-tacto entre dos naturalezas paralelas –Sentido y Sin-sentido – que se citan en una situación dada y construida. Evidenciar la discontinuidad configurativa de lo construido frente a lo existente.

Entre estas figuras de la representación en primer lugar se ha de despejar la concepción humana de –tiempo– de la corporalidad existencial del sujeto, dado que «*Temporality is the primordial “outside-of-itself” in and for itself*» (como advertía Heidegger), la principal discontinuidad configurativa, pues el tiempo –dimensión física cosmológica, fuera de entidad, de un ser o existencia fija o estática (*ekstasis*; from the Ancient Greek ἔκστασις, "to be or stand outside oneself, a removal to elsewhere"

---

Badiou, Alain, *L'être et l'événement*, Paris: Seuil, 1988; *Being and Event*, tr. Oliver Feltham, London and New York: Continuum, 2006. pp. 17-18. En Brassier, Ray. Op. Cit. p. 100.

<sup>660</sup> “very situation is structured twice. Which means: there is always at once presentation and re-presentation” Badiou, Alain. Op. Cit. p.110, en Brassier, Ray, Op. Cit. p. 103.

“ being can only be presented as ‘absolutely Other’: ineffable, un-presentable, inaccessible via the structures of rational thought and therefore only approachable through some superior or initiatory form of non-conceptual experience.”, [ la discontinuidad artística generada por la discontinuidad exterior natural Sin-sentido. [N. del A.] Brassier, Ray. Op. Cit. p p. 107

<sup>661</sup> Aquí se incluye la temporalidad de los dispositivos técnicos y tecnológicos para la observación de la discontinuidad configurativa de lo temporal en cuanto as Dasein y el tiempo en cuanto exterioridad al Sein y al objeto (del sujeto) o entidad física consciente o inconsciente.

from *ek-* "out," and *stasis* "a stand, or a standoff of forces" <sup>662</sup>) dimensión inmaterial que lo corporal atraviesa y ante la que comparece desde la propia discontinuidad de lo físico–, sitúa al ser ante la cesura del significado y la realidad de aquello otro que no tiene presencia ni presente (la continua discontinuidad) y en cambio existe más allá de todo aquello que está siendo ahí (da-sein):

“ *Dasein* is time, time is temporal. *Dasein* is not time, but temporality.

The fundamental assertion that time is temporal is therefore the most authentic determination – and it is not a tautology because the Being of temporality signifies non-identical actuality [...] Insofar as time is in each case mine, there are many times. ‘Time itself’ is meaningless; time is temporal.” <sup>663</sup>

Tiempo – Sin-sentido y asignificado– y *Dasein* –temporalidad del ser– son diferentes, aún cuando el segundo atraviere al primero –uno es cuerpo en acto y el otro dimensión–, así el Tiempo es una realidad abierta que en relación a nuestra existencia factual en él podemos denominar –Open present, dado que pasado o futuro sólo existen en la discontinuidad progresiva del presente continuo y –*act-* al que asistimos:

“ Co-existence with the present is the second paradoxical aspect of the pure past. (...)

three paradoxical aspects of the pure past: contemporaneousness with the present which it has been, co-existence with the present relative to which it is past, and pre-existence vis-à-vis the passing present. (...) the actual present reflects itself in the same act through which it recollects the past present. Thus the active synthesis of memory entails two dimensions, the reproduction of the past present and the reflection of the actual present, both of which are deployed in every representation. (...)

whereas past and future remained internal dimensions of the living present, both the actual present in which the past is reproduced and the future present which is reflected in the actual present are now dimensions internal to the pure past. This is why the latter is not a dimension of time, but rather the synthesis of time as a whole.” <sup>664</sup>

Y de ahí la relación del *Open present* con el *sujeto larval* deleuziano, preconsciente y presubjetivo, preliminar al *Dasein* (o fuera de su modalidad según diría Nancy), y su relación con la cesura del acto y de su actualidad, la discontinuidad del yo fracturado (tanto a nivel objetivo, presubjetivo y subjetivo o

---

<sup>662</sup> "Existential philosophy defined the new concepts of ecstasy or of transcendence to fix a distinct kind of being that is by casting itself out of its own given place and time, without dissipating, because at each moment it projects itself – or, more exactly, a variant of itself – into another place and time. Such a being is not ideality, defined as intuitable or reconstitutable anywhere and at any moment. *Ex-istence*, understood etymologically, is not so much a state or a stance as a movement, which is by conceiving a divergence from itself or a potentiality of itself and casting itself into that divergence with all that it is." –

Lingis, Alphonso. "The Imperative," Indiana University Press, 1998.

<sup>663</sup> Heidegger, Martin. (1962) *Being and Time*, tr. E. Macquarrie and J. Robinson (Oxford: Blackwell). En Brassier, Ray. Op. Cit. p. 155.

<sup>664</sup> Brassier, Ray. Op. Cit. pp. 175-177.

inconsciente, subconsciente y consciente como en cuanto a las partes del cerebro-encéfalo divididas en –‘cerebro reptiliano’ –que no piensa, ni tiene emociones y actúa por reflejos y homeostasis– ‘cerebro límbico’ –responsable de las emociones, y en la superficie el neocórtex cerebral –que nos caracteriza como sapiens y dispone nuestro pensar) que el sujeto configura desde el self pasivo o larval [y por ende la misma relación del objeto arte con su movimiento de discontinuidad y fractura en el proyecto que desvirtúa su condición de objeto estático del Sentido o entidad ontológica y lo copresenta a una co-realidad Sin-sentido discontinua –*ekstásica*– (exterior al self –pasivo– y al itself –ekstático–) ]:

“ If time qua duration pertains essentially to mind (*‘esprit’*), it is precisely the mind of the larval subject, whose thinking of individuating difference determines the actualization of the virtual as a contraction of memory. (...)

Between the determination of thought in the passive self of the larval subject and the indetermination (i.e. indifferenciation) of problematic being in the Idea lies the pure and empty form of time as the transcendental condition under which the indeterminate becomes determinable (Deleuze). It is ‘pure’ because it is the exclusively logical time internal to thinking, rather than the chronological time in which thought unfolds. It is ‘empty’ because it is devoid of empirical content (the living present of habit), as well as of metaphysical substance (the contractions and dilations of ontological memory). And it is ‘transcendental’ because it ensures the a priori correspondence between thinking and being as expressing and expressed. (...)

Thinking is never the activity of a constituting consciousness. Likewise, transcendental synthesis is not anchored in the subject of representation. Rather, both thinking and the subject of thought are engendered through the empty form of time that fractures the ‘I’ which is supposed to lie at the origin of thinking and correlates it with the larval consciousness which crystallizes through the contractive contemplation of pre-individual singularities (the un-differentiated ‘groundlessness’ of the Idea).”<sup>665</sup>

Entonces el sujeto pasivo pensante –larval– transforma el pensamiento preconsciente en imagen objetiva de lo discontinuo, siendo así que lo que el sujeto pasivo recibe de la imagen exterior sin representación (cortada) es una imagen presubjetiva que puede objetivar como imagen en sí –*ekstásica*– para situarla en copresencia al Sin-sentido exterior (del que procede).

Tal y como señala Brassier sólo *The caesura of the act* (cesura del acto del pensar –thinking– tras la incorporación objetiva de lo exterior al pensamiento –thought–) del Yo fracturado; sitúa al pensamiento del sujeto particular-larval ante la fractura o discontinuidad natural (diferencia de intensidades) del tiempo (*pure time* –universal, cosmológico, indecible–):

“ The act that engenders thinking within thought occurs in the wake of the encounter with intensity (the *cogitandum*) and the transcendent exercise of the faculties. Accordingly, thinking is not the act of a

---

<sup>665</sup> Brassier, Ray. Op. Cit. pp. 178-180.

preconstituted, already individuated psychic agent but rather something that is provoked by intensive difference. (...)

The individual in intensity finds its image neither in the organization of the self nor in the specification of the I but, on the contrary, in the fractured I and the dissolved self [i.e. the larval subject], and in the correlation between the fractured I and the dissolved self' (Deleuze)" <sup>666</sup>

" But it is the caesura that generates this fracture in consciousness and hence the act of the thinker that produces the new. [...]

Cesura, corte, intervalo en la discontinuidad que fractura la conciencia del Yo y lo reúne desde su particularidad con lo universal. Discontinuidad natural que el sujeto artístico –consciente de la cesura necesaria en su acto artístico consciente–, asume en la discontinuidad artística :

Only consciousness can be folded back into its own pre-individual dimension; only the psychic individual can become equal to its own intensive individuation. Ultimately, it is the thinker – the philosopher-artist – who is the 'universal individual'.

[...] The 'one' who dies in the scission between the fractured I and the passive self is the thinker as universal individual." <sup>667</sup>

El sujeto(-artístico) identitario, que muere (cesa) en su *being-towards-death* (Freud), ser a través de la muerte, en su existencia discontinua (heterotopía, heterocronía) y en el corte o fractura de su yo configurado y de su representación transcendental.

" the task is to uncover the identity of space-time in the form of an objectivity which is at once determining for thought and irreducible to thinking; an objectivity that is no more reducible to the trajectory of entropic dissolution than to that of creative differentiation. Space-time should not be posited as an ontological principle, whether as entropic dissolvent or negentropic differentiator; it should only be presupposed as an identity, but an identity devoid of ontological substance and hence

---

<sup>666</sup> Ibid, p. 181.

it is clear that thinking's break with the requirement of reflection and the structures of representation is inseparable from an act of ontological repetition which 'makes the difference' between the psychic repetition of the past and the physical repetition of the present (Deleuze).

[...] Between the physical repetition of the past in habit and the psychic repetition of the present in memory comes the ontological repetition which produces the future in the form of a 'repetition of repetition' that determines the difference between these repetitions while eliminating both the past, as the repeated condition of repetition, and the present, as the repeating agent of repetition. [...]

It is this act of ontological repetition that produces thinking as a 'caesura' in the order of time, which in turn introduces the fracture of time into thinking: 'It is the caesura, and the before and after which it ordains once and for all which constitute the fracture of the I (the caesura is precisely what gives birth to the fracture)' (Deleuze) [...] By introducing the fracture of pure time into consciousness, the caesura of thinking establishes time as a structure wherein what is repeated is no longer identity but a repetition that already harbours difference within itself. Ibid, pp. 182, 183.

<sup>667</sup> Ibid, p. 185

commensurate with the real as beingnothing.”<sup>668</sup>

Forma objetiva espacio-tiempo percibida presubjetivamente, identificados en una imagen sin condición ontológica y equivalente a lo Real en su ser ‘nada’ o Sin-sentido. La objetividad de la muerte que interrumpe la correlación de la consciencia con lo no-consciente, que señala a la discontinuidad natural de manera incondicional para que la discontinuidad artística –del sujeto artístico en su yo reflexivo y en su acto– articule la cesura que desarticula toda falsa correlación.

“ *Extinction is not to be understood here as the termination of a biological species, but rather as that which levels the transcendence ascribed to the human, whether it be that of consciousness or Dasein, stripping the latter of its privilege as the locus of correlation.*

*Thus, if the extinction of the sun is catastrophic, this is because it disarticulates the correlation.*”<sup>669</sup>

---

<sup>668</sup> Ibid, p. 203

<sup>669</sup> This latter question lies at the heart of Jean-François Lyotard’s ‘Can Thought go on Without a Body?’, the opening chapter from his 1991 collection *The Inhuman*. Lyotard invites us to ponder philosophy’s relationship to the terrestrial horizon which, in the wake of the collapse of the metaphysical horizon called ‘God’ – whose dissolution spurred the Nietzschean injunction ‘*remain true to the earth!*’ has been endowed with a quasi-transcendental status, whether as the ‘originary ark’ (Husserl), the ‘self-secluding’ (Heidegger), or ‘the deterritorialized’ (Deleuze)

[Como veíamos en el C. 9.2 REPRESENTACIÓN Y POST-DISCIPLINARIEDAD / AGENCIAMIENTO. (p. 865): El territorio puede ser relativo a un espacio vivido, tanto como aun sistema percibido en el seno del cual un sujeto se “siente en casa». El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación cerrada sobre ella misma. El territorio puede desterritorializarse, es decir, abrirse, implicarse en líneas de huída, partirse en estratos y destruirse. La reterritorialización consistirá en una tentativa de recomposición de un territorio comprometido en un proceso desterritorializante./ Aquí Deleuze se refiere al proceso desterritorializante del sujeto respecto a su espacio corporal y temporal, en relación a su intensidad más amplia como ser-pensamiento (subjetivación y presubjetivación) y desplegada de las dimensiones restrictivas de fisicidad o corporalidad. [N. del A.].

But as Lyotard points out, this terrestrial horizon will also be wiped away, when, roughly 4.5 billion years from now, the sun is extinguished, incinerating the ‘originary ark’, obliterating the ‘self-secluding’, and vaporizing ‘the deterritorialized’. The extinction of the sun is a catastrophe, a mis-turning or over-turning (*kata-strophe*), because it blots out the terrestrial horizon of future possibility relative to which human existence, and hence philosophical questioning, have hitherto oriented themselves. Or as Lyotard himself puts it: ‘[E]verything’s dead already if this infinite reserve from which you now draw energy to defer answers, if in short thought as quest, dies out with the sun’ (Lyotard). *Everything is dead already*. Solar death is catastrophic because it vitiates ontological temporality as configured in terms of philosophical questioning’s constitutive horizontal relationship to the future. But far from lying in wait in for us in the far distant future, on the other side of the terrestrial horizon, the solar catastrophe needs to be grasped as something that *has already happened*; as the aboriginal trauma driving the history of terrestrial life as an elaborately circuitous detour from stellar death. Terrestrial history occurs between the simultaneous strophes of a death which is at once *earlier* than the birth of the first unicellular organism, and *later* than the extinction of the last multicellular animal. Paraphrasing a remark Freud makes in *Beyond the Pleasure Principle*, we could say: ‘In the last resort, what has left its mark on the development of thought must be the history of the earth we live on and its relation to the sun.’ This mark imprinted upon thought by its relation to the sun is the trace of stellar death, which precedes and succeeds, initiates and terminates, the life and death with which philosophers reckon.

Ibid, p. 223.

En lo relativo al proyecto artístico experimental de esta investigación (estético y empírico) nos es de interés el paralelismo entre el corte en la imagen-representación de los dispositivos por el corte que produce la luz solar (que veremos en el proyecto Artists Working: Discontinuity Barinatxe. –Cap. 15.2), con el mismo corte –o colapso– del sol en sí y la muerte como nada, ni imagen cognitiva ni existencia de lo exterior.

El corte indecible o colapso absoluto de la extinción universal disemina la correlación entre pensamiento (thinking –pensante-consciente–) y realidad, en tanto el primero no puede modificar el flujo de una realidad anterior y posterior al mismo, siendo el pensamiento real (biológico – inmaterial) en la realidad misma, es eminentemente captativo (y su acción performativa limitada a la realidad que percibe –o imagina fuera de ella–), lo que determina su condición de realidad discontinua.

En cuanto a la discontinuidad tecnológica –eminentemente discontinuidad configurativa dada su condición originaria de producción-producto por dispositivos artificiales, la discontinuidad configuracional entre *techné* y *physis*, así como la actual discontinuidad hiper-configurativa de la información de postproducción digital hipermedia en el ciberespacio–, conviene señalar, como contrapositionamiento escéptico ante el paradigma empirialista –científico-tecnológico– de esta era hipermoderna; que la descorporalización del sujeto hipermedia, y su (post)identificación social inmaterializada en la globosphaera, guarda una evidente relación con el proceso desterritorializante de Deleuze, en tanto nos referiríamos a un ser-entidad-pensamiento, una discontinuidad configurativa que materializa lo inmaterial transformándolo en dispositivo –y a este dispositivo-nube en continuidad/discontinuidad global–, y desmaterializa lo corporal y su identidad transfiriéndolo a software. Es decir, nos referiríamos a una entidad informacional que funcionara al margen del sujeto original generador, un software cognitivo cuya aspiración final sería trascender al sujeto y su finitud y descorporalizar la imagen de muerte mientras la imagen-cognitiva funciona, suspende la representación de muerte mientras la representación (tecnológica) continua activa. Ante esta aspiración desmaterializadora y desterritorializante en la que el software sobreviva a la extinción de los cuerpos y la materia, ponderada por autores como Lyotard –donde se unen ciencia y ficción, o especulación–, Brassier los puntualiza de nuevo:

“ The only way of rendering this death conceivable, and hence of turning the death of death into a death like any other, is by separating the future of thought from the fate of the human body: Thought without a body is the prerequisite for thinking of the death of all bodies, solar or terrestrial, and of the death of thoughts that are inseparable from those bodies. But ‘without a body’ in this exact sense: without the complex living terrestrial organism known as the human body. Not without hardware, obviously. (Lyotard)

Accordingly, thought must be weaned from its organic habitat and transplanted to some alternative support system in order to ensure its survival after the destruction of its terrestrial shelter. Lyotard’s protagonist suggests that this weaning process, which would provide cognitive software with a hardware that could continue to operate independently of the conditions of life on earth – ensuring the survival of morphological complexity by replacing its material substrate – has been underway ever since life emerged on earth. Thus, the contention is that the history of technology overlaps with the history of life understood as originary synthesis of *techné* and *physis*. There is no ‘natural’ realm subsisting in contradistinction to the domain of technological artifice because matter – whether organic or inorganic – already possesses an intrinsic propensity to self-organization. ‘Technology’ names the set of evolutionary strategies bent on ensuring that the negentropic momentum underway on earth these last few billion years will not be eradicated



by the imminent entropic tidal wave of extinction.”<sup>670</sup>

Y constata finalmente Brassier la propia discontinuidad configurativa de la tecnología y su posibilidad de corporeizar un pensamiento cognitivo subsistente, en tanto ésta como dispositivo se halla también sujeta al colapso material:

“ believes it can do so by placing its faith in creative evolution, and by insisting that solar extinction is merely a local and temporary setback, which life will overcome by transforming its conditions of embodiment, whether by shifting from a carbon to a silicon-based substrate, or through some other, as yet unenvisaged strategy. But this is only to postpone the day of reckoning, because sooner or later both life and mind will have to reckon with the disintegration of the ultimate horizon, when, roughly one trillion, trillion, trillion ( $10^{1.728}$ ) years from now, the accelerating expansion of the universe will have disintegrated the fabric of matter itself, terminating the possibility of embodiment. Every star in the universe will have burnt out, plunging the cosmos into a state of absolute darkness and leaving behind nothing but spent husks of collapsed matter.”

He aquí, posiblemente, una de las razones del porqué P. Huyghe en su situación construida en la documenta de Kassel (*Untilled / Sin cultivar*) no emplea la tecnología como posibilidad de corporalización de un sujeto que confronta el Sin-sentido exterior y la representación interior. Huyghe distingue así lo artificial (material) y lo natural (físico-fenoménico), de aquello cuya inmaterialidad (tecnológica) es evidentemente configurativa, esto es, incorporizable (al menos hasta que la cyborgización de los implantes biotecnológicos y su influencia progresiva en la percepción natural del sujeto –por ejemplo en la visión de los ciegos–, nos diga lo contrario).

Esta separación entre la imagen tecnológica y la imagen transcendental –discontinuidades configurativas–, incide en señalarlas como entidades desterritorializantes del Sentido –agentes en el mismo Sentido pero imágenes reflexivas y especulares de la misma inmaterialidad del Sentido y de su aplazamiento–; mientras que Huyghe, por contra, nos propone un con-tacto entre lo material, físico y fenoménico –incluyendo la materialidad de la representación como territorio de la misma– con un Sin-sentido indecidiblemente desterritorializado –no correspondiente a la concepción humana del territorio y las relaciones– pero al mismo tiempo cuerpo exterior y cuerpo (materia) humano – interior.

En la situación construida y su con-tacto con la situación viva que se experimenta para esta investigación en el proyecto *Artists Working: Discontinuity* Barinatxe, analizaremos en la siguiente parte final el empleo de los dispositivos tecnológicos y la imagen de producción técnica mediante la evidencia configurativa de la composición lumínica –la configuración cromática de la luz primaria RGB en el *apparatus* multimedia–, que asigna a cada dispositivo desde su entidad primaria –lo que es

---

<sup>670</sup> Ibid, p. 223.

material y artificialmente– alienándolos en su contacto con lo óptico en un orden no jerárquico de entidades y naturalezas, una situación neutral entre lo construido reflexivamente y la incidencia no reflexiva de lo natural fenoménico.

Esta relación de con-tacto neutral entre el dispositivo tecnológico –y su postproducción inmaterial– con lo óptico, obedece a una posibilidad o *Maybe* del Sentido que, superando el colapso material al que avoca la extinción universal, deja una puerta abierta, basada en el actual agujero negro en el conocimiento de la ciencia en tanto no conozcamos el funcionamiento de la energía oscura, la materia oscura y la posible inflación del universo [o de los multiversos]:

Finally, in a state cosmologists call ‘asymptopia’, the stellar corpses littering the empty universe will evaporate into a brief hailstorm of elementary particles. Atoms themselves will cease to exist. Only the implacable gravitational expansion will continue, driven by the currently inexplicable force called ‘dark energy’ ”<sup>671</sup>

Lo que en un principio conduciría a una posibilidad de producción del Sentido sólo en tanto a su ligazón a la vida, en su relación con la discontinuidad de la propia vida humana y en su correspondencia a la discontinuidad del total e indecible Sin-sentido exterior.

La praxis del Sentido está vinculada a la posibilidad que le otorgue el Sin-sentido, al menos antes de

---

<sup>671</sup> Ibid. pp. 227, 228.

Extinction portends a physical annihilation which negates the difference between mind and world, but which can no longer be construed as a limit internal to the transcendence of mind – an internalized exteriority, as death is for *Geist* or *Dasein* – because it implies an exteriority which *unfolds* or *externalizes* the internalization of exteriority concomitant with consciousness and its surrogates, whether *Geist* or *Dasein*. Extinction turns thinking inside out, objectifying it as a perishable thing in the world like any other (and no longer the imperishable condition of perishing). This is an externalization that cannot be appropriated by thought – not because it harbours some sort of transcendence that defies rational comprehension, but, on the contrary, because it indexes the autonomy of the object in its capacity to transform thought itself into a thing. (...)

What defies correlation is the thought that ‘after the sun’s death, there will be no thought left to know its death took place’ (Lyotard). [...]

This is why it represents an objectification of thought, but one wherein the thought of the object is reversed by the object itself, rather than by the thought of the object. For the difference between the thought of the object and the object itself is no longer a function of thought, which is to say, of transcendence, but of the object understood as immanent *identity*, must be understood as the non-dialectical identity of the distinction between relation and nonrelation. Thus, the object’s difference from the concept is given (‘withoutgivenness’, which is to say, without-correlation) in such a way as to obviate the need for an account of the nature or genesis of this difference – something which neither intuitionism nor representationalism can do without turning this difference into a function of thought. Consequently, there is a basic asymmetry in the relation between anteriority between anteriority and posteriority: whereas the disjunction between ancestral time and anthropomorphic time was construed as a function of chronology – on the basis of the empirical assumption that the former preceded and will succeed the latter – there is an absolute disjunction between correlational time and the time of extinction, precisely insofar as the latter is not just a localizable spatiotemporal occurrence, and hence something that could be chronologically manipulated (although it is certainly *also* this), but rather *the extinction of space-time*. Thus, it is not so much that extinction *will* terminate the correlation, but that it *has already* retroactively terminated it. (...) Extinction has a transcendental efficacy precisely insofar as it tokens an annihilation which is neither a possibility towards which actual existence could orient itself, nor a given datum from which future existence could proceed. It retroactively disables projection, just as it pre-emptively abolishes retention. In this regard, extinction unfolds in an ‘anterior posteriority’ which usurps the ‘future anteriority’ of human existence.

Ibid. p. 230.

conocer la realidad de la energía, la materia oscura y el flujo universal, así como comprender definitivamente el funcionamiento del pensamiento y averiguar si éste es exclusivamente corporal o si bien es generable en otro orden independiente al cuerpo orgánico y en que condiciones podría esa nueva formación de pensamiento subsistir.

Así, *–The maybe–* integra a su vez *–en su cuestionamiento empírico–* la posibilidad de que pudiera darse otro progreso universal diferente al de la extinción actualmente predicha por la ciencia. Considerando también que, de acuerdo a otra teoría científica, pudo ser quizás otro *arche-fossil* *–un asteroide anterior incluso al meteorito que con su impacto en el Yucatán produjo prácticamente la extinción de la vida en el mundo–* el que transportara desde lo exterior universal los aminoácidos que generaron el principio de la vida celular y bio-lógica en el planeta Tierra. Una discontinuidad natural (extinción-creación) que en su esencia paradójica genera la continuidad (discontinua) de otras formas y secuencias (lógicas e ilógicas *–antropocéntricamente–*) de vida.

Tal *–maybe–* arche-fossil representa la exterioridad inaccesible de lo otro Sin-sentido que contradeciría la posibilidad de existencia infinita del Sentido, dado que sólo en un intervalo biológico el Sentido humano existe y por lo tanto sólo en una relación neutral a esa pro-biología exterior puede el Sentido liberarse plenamente de su condición de posibilidad o imposibilidad, siendo coherente con su mera y natural discontinuidad del Ser y del existir.

*“ ‘solar catastrophe’ effectively transposes Levinas’s theologically inflected ‘impossibility of possibility’ into a natural-scientific register, so that it is no longer the death of the Other that usurps the sovereignty of consciousness, but the extinction of the sun.”* (extinción solar que en *–Artists Working: Discontinuity Barinatxe–*, como veremos en el análisis del proyecto experimental en la siguiente parte de esta investigación, estará representada por la ausencia de luz y su negación a la representación y proyección visual).

Asumiendo la extinción solar (no aún la extinción universal), *maybe* integra en el Sentido tanto la posibilidad como la imposibilidad, acata su posible carácter finito y el estar adscrito a nuestras condiciones materiales de existencia. Es libre (no liberado), neutro a su infinito *–y simbólico–* aplazamiento, así como libre (indiferente) de su cesura, y en esa libertad el Sentido se hace lo posible y lo imposible, ajeno a un destino impredecible al tiempo en que prosigue su esencial discontinuidad. La indecidibilidad Sin-sentido de la nada (o de su infinito) nos expone a la extinción de toda soberanía (y hegemonía) consciente (incluyendo la del no-sentido inconsciente):

*“ philosophy should resist the temptation to install itself within one of the rival images, just as it should refuse the forced choice between the reactionary authoritarianism of manifest normativism, and the*

metaphysical conservatism of scientific naturalism.”<sup>672</sup>

Esto alerta al arte acerca de la necesidad de resistir a la preservación de su imagen (doble del arte – imagen ontológica o soberanía crítica refleja–) y la imagen –o efecto de representación– del sujeto. Lo Real Sin-sentido es ante lo que debemos confrontarnos y observar atentamente todas las discontinuidades configurativas del yo y del Sentido. El corte (en la construcción de la realidad) y el ensayo de la discontinuidad artística nos sitúa en contacto con lo Real indecible y permite producciones reales del Sentido sin recurrir o bien imbuir todo en la excusa indefinible del colapso, del vacío o del infinito aplazado.

Así mismo, no postulamos aquí mediante la asunción lógica y a-lógica del Sin-sentido exterior, una exaltación de eso *Otro* Sin-sentido sobre la previa hegemonía del régimen del Sentido; lo que supondría la elevación de otra imagen de realidad por encima de la que ya construimos naturalmente, o como señala Levinas: una asunción o ataque traumático de fenomenología en el que ésta, suponiendo ahora una trascendentalidad no-ontológica, se adscriba a la otredad de lo absoluto, esto es, reemplazar el trauma de la nada por el complejo de la absoluta alteridad:

In this regard, Levinas’s hyperbolic phenomenology provides the perfect lexicon with which to describe extinction as a traumatic *seizure* of phenomenology. (...)

Emphasis means both a rhetorical figure, a means of self-exaggeration, and a way of showing oneself. The word is a good one, as is the word ‘hyperbole’: there are hyperboles wherein notions transmute themselves. To describe this transmutation is also a way of doing phenomenology.

Exasperation as philosophical method!

Levinas’s phenomenological method is one of *emphatic exasperation*, and he insists that it alone is capable of articulating the enigmatic and epiphenomenal ‘sense of sense’ harboured by the radically nonontological transcendence he ascribes to the ‘wholly other’. (...)

Levinas engages in an emphatic exasperation of phenomenology the better to describe the originary ethical sense proper to the phenomenon of trauma. Accordingly, infinite alterity is characterized as a ‘wounding’ and ‘haemorrhaging’ of subjectivity. (...)

For Levinas, the two senses of impossibility – the impossibility of ceasing to be and the impossibility of beginning to be – are absolutely different yet indissociable. Thus absolute alterity is traumatic precisely insofar as it combines the horror of sense and the horror of non-sense: (...) <sup>673</sup>

Así, Brassier puntualiza de nuevo a Levinas señalando a la emancipación de todo trauma – incluyendo la corporalización o suplantación del trauma originario del sujeto por un trauma ante lo objetivo– a través de la asunción neutra –sin representación posible– de lo sin significado; o como Brassier indica: la evidencia de que el pensamiento subjetivo en sí carece de *significado* real en tanto imagen-entitaria

---

<sup>672</sup> Ibid. p. 231.

<sup>673</sup> Ibid. p. 234.

de cualquier significado:

“ Contra Levinas then, it is necessary to insist that the phenomenology of trauma also entails a trauma for phenomenology: subjectivity as understood by the latter has already been terminated, it already means nothing.”<sup>674</sup>

Tanto el trauma originario del ser a la nada como el trauma fenomenológico que suplanta con el no-significado el miedo a la extinción universal han de ser corregidos sin incidir nuevamente en lo que Freud determinara como el *Principio de Placer*<sup>675</sup>

“ by overturning the hierarchy of empirical and a priori, along with the phenomenological complicity between sense and nonsense, the catastrophe of extinction reiterates the trauma at the origin of life, which Freud in *Beyond the Pleasure Principle* construes in terms of the scission between the organic and inorganic.”<sup>676</sup>

Se han de corregir el terror, el complejo y la imposibilidad, en tanto hemos de observar el Sentido como el intervalo que se produce mientras dure la fiesta de la vida y por lo tanto una razón lógica y alógica de nuestra posibilidad de existencia; cuanto porque la relación neutral entre la co-presencia del Sentido y el Sin-sentido, al ir más allá del principio del placer freudiano de una relación alterizante entre lo orgánico e inorgánico, nos permite alcanzar un placer aún mayor no radicado en el principio de placer subjetivo, sino la paz ante todo trauma mediante el goce natural y definitivo tanto del Sentido subjetivo o reflexivo como de la verdad alternativa a la nada infinita en cuya comprensión logramos una realización plena y extensiva en la naturaleza que nos corresponde.

Como introducíamos en la Parte I. Estado de la cuestión, Cap. 4. E. Malas Formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico preformativo al escenario del proyecto postperformativo:

–Como decía Daniel Barenboim en una conferencia que Haegue Yang reproduce en un Ipod junto a un telar en el que el trabajo se ha detenido –large-scale mixed-media work, Haegue Yang’s *Floating Knowledge and Growing Craft—Silent Architecture Under Construction* (2013) appears as a floating island strewn with long-forgotten mementoes. The work incorporates the sounds of radio programs and podcasts Yang listened to while creating the work<sup>677</sup> —:

“La música empieza a partir del silencio, por ello el silencio es música también, sin silencio no habría música”. (el silencio –al oído humano– es música).

Esto quiere decir que de la propia discontinuidad natural surge la representación.

---

<sup>674</sup> Ibid. p. 234.

<sup>675</sup> *Sobre el que incidiremos en la Parte IV. CAPITULO 13. EL PROYECTO ARTÍSTICO LIBERADO*, en el punto 13.2: La felicidad del artista en el proyecto obra y libre. Emancipación ontológica; en el análisis del programa de residencias artísticas de Banff Centre en Canadá: Blueprint for Happiness –anteproyecto para la felicidad–.

<sup>676</sup> Ibidem.

<sup>677</sup> Web. Wexner Centre for the Arts (2015): <http://wexarts.org/exhibitions/fiber-sculpture-1960-present>

La representación surge de la no-representación. Sin su contraste no entenderíamos la diferencia de nada.

Llegamos así a la esencia misma de la representación como entidad, el contraste del espacio interior de la Representación y la imagen reflexiva, sobrepasando investigaciones que se basan en averiguar cómo se produce el efecto de la Representación.

Queremos decir: Se puede trabajar en las infinitas variantes y vías de ese efecto de representación, pero por el puro ejercicio del placer (consciente) por un medio o por un dispositivo. Ese principio de placer y deseo puede activarse, por el contrario, de modo más pleno alcanzando mediante la co-presencia del Sentido + Sin-sentido tanto lo infinitamente aplazado (impenetrable, que se conforma en la obra de arte pero que nunca podrá concretarse en ninguna de ellas únicamente –la propia discontinuidad configurativa del Sentido–), como aquello otro sin significado que pese a estar siempre influido a partir de la intermediación de la mirada o del acto humano, pese a todo.., actúa por sí mismo, se desenvuelve no antropológicamente.

En esa co-presencia, no animista sino natural, lógica y alógica, se puede mejor llegar a gozar tanto de aquello que expresa y simboliza el Sentido, como de aquello otro que no ha de expresar nada y que sin embargo apreciamos (un impulso presubjetivo).

Y así, finalmente, puede el artista e investigador reconciliarse con cualquier disciplina de la Representación, sabiendo lo que hace cada representación técnica en cada momento y lo que no hace. Pudiendo apreciar en cada tipo de obra (u opus) aquello que es, y rechazar lo que no es (cuando lo falsea).

Así, para aproximarnos a ese estado de inteligibilidad del ser y del no-ser, donde coinciden el horror traumático a la muerte y la imposibilidad con la emancipación de la carga psíquica, hemos de acudir al recurso del corte en el proceso ontológico que formula el Sentido simbólico-reflexivo a través de su puesta en discontinuidad mediante un Sin-sentido no producido o derivado antropológicamente, sino siguiendo aquello que interrumpe la formulación del Sentido pues aún siendo influible por nuestra mirada se desenvuelve por sí mismo al margen del modo en que lo aprehendamos. Una escisión, por el corte de la discontinuidad, entre lo físico y fenoménico con lo representado, que supere la reiteración compulsiva de la representación a través del acto ajeno de lo que en su pleno estado es Otro (que nos indica claramente la otredad idealista del pensamiento transcendental de la imagen reflexiva):

“The compulsion to repeat consists in an attempt on the part of the unconscious to relive the traumatic incident in a condition of anxious anticipation that will allow it to buffer the shock, thereby compensating for the impotent terror that disabled the organism and staunching the excessive influx of excitations brought about by a massive psychic wound.”<sup>678</sup>

---

<sup>678</sup> Ibid. p. 235.

Ante esta repetición compulsiva, para no reincidir en ninguna representación del yo que se imponga expresiva o idealmente, cada fenómeno exterior co-presente, con sus variables y discontinuidades naturales propias, ha de alterar discontinuamente cada formulación representacional en cada instante en que estas se reproduzcan y ejerzan mediante sus marcas (*scores*) o máscaras de la realidad, un encubrimiento, enmascaramiento o solapación cuyas figuras e imágenes son tanto el deseo de poder, el principio de placer psico-orgánico o el deseo imbuido y pasible de muerte o de la nada:

“ The reality of death is not merely a function of life’s past, or of its future. Death, understood as the principle of decontraction driving the contractions of organic life is not a past or future state towards which life tends, but rather the originary *purposelessness* which compels all purposefulness, whether organic or psychological. With the thesis that ‘the aim of all life is death’, Freud defuses Nietzsche’s metaphysics of the will: the life that wills power is merely a contraction of the death that wants nothing. The will to nothingness is not an avatar of the will to power; rather, the will to power is merely a mask of the will to nothingness. (...)

Though trauma is real, its reality cannot be calibrated by the life of the organism, just as it cannot be commensurated with the resources of consciousness. It can only be registered as a dysfunctioning of the organism, or as an interruption of consciousness, and it is this dysfunction and this interruption [Discontinuidad configurativa y discontinuidad fisiológica] that is repeated.”

De este modo, la reiteración de la discontinuidad natural ha de producirse en su co-presencia tantas veces como la repetición de la ficticia continuidad representacional se produzca (como veremos a continuación en la comparación analítica del procedimiento metodológico base que proponemos en esta investigación con el proceso non-representacional de Brassier en su práctica experimental con ‘*non-musicians*’), siendo cada articulación de la discontinuidad natural no expresable en ninguna supuesta continuidad representacional que se configure sino en la disfunción evidente de la representación del Sentido en su contraste indecible con el Sin-sentido.

“ The reality of trauma is registered as an unconscious wound, which continues to resonate in the psychic economy as an unresolved disturbance, an un-dampened excess of excitation.”

La resolución de esta excitación inconsciente y la neutralización del trauma mediante la asunción del contacto neutral entre el yo y su imagen con lo otro indecible. Observar la muerte indecible del yo y corregir el trauma simbólico en la producción de Sentido.

“ Extinction is real yet not empirical, since it is not of the order of experience. It is transcendental yet not ideal, since it coincides with the external objectification of thought unfolding at a specific historical juncture when the resources of intelligibility, and hence the lexicon of ideality, are being renegotiated. In this regard, it is precisely the extinction of meaning that clears the way for the intelligibility of extinction. Senselessness and purposelessness are not merely privative; they represent a gain in intelligibility. The cancellation of sense, purpose, and possibility marks the point at which the ‘horror’ concomitant with the impossibility of

either being or not-being becomes intelligible.”<sup>679</sup>

La inteligibilidad de la extinción y de la nada a través del Sin-sentido contrae así tanto esa ganancia en la asunción final de la razón del ser y su no-ser, la posibilidad de contemplar la sinrazón original de la mecánica universal más allá de su funcionamiento traducido o comprendido empíricamente, cuanto asimilar la neutralidad alógica del universo más allá del deseo humano o del impulso orgánico. Equilibrar la producción del Sentido con aquello que en la nada o en el todo Sin-sentido finalmente apreciamos, la co-existencia no traumática entre imagen y realidad, la belleza aterradora, indiferente en su discontinuidad e infinitamente neutral de la realidad. Y es con vistas al alcance de tal inteligibilidad que precisamente, como señala Brassier, se ha de generar –en una natural paradoja– ese intervalo de la extinción particular del significado y del Sentido (con sus no-significados o no-sentidos inherentes), esa discontinuidad artística no manipulada que posibilita acceder a otro estadio y régimen de conciencia (e inconsciencia) tanto estético como real.

Esa relación entre el arche-fossil (*not of the order of –human– experience*), entre el conocimiento (y desconocimiento) empírico, la Representación y la neutralización de cualquier signo tanto ante lo proto-experiencial, como ante su posible extinción universal mediante la cancelación del influjo del signo; se representa literalmente en las dos piezas fotográficas realizadas con motivo de la presente investigación –como paso en paralelo a los proyectos experimentales *Artists Working–*, ***Flysch*** y ***baba***.

---

<sup>679</sup> Ibid. p. 238.





**Flysch** Sedimentary rock layers –Stratification–, Cretaceous–Paleogene (K–Pg) extinction event (massive comet / asteroid impact, 65. 000.000 years ago –) «Arche-fossil sediments».

Exotic nature of representation –configurative discontinuity– within the Natural discontinuity.

Chromogenic Print. Atxabiribil beach, Basque Country coast. IC. 2014.



**baba** [ Atxabiribil beach – Flysch / Notch | Woman - Drool ] Chromogenic Print. 2014.

La primera fotografía enmarca el *Flysch*<sup>680</sup> de la costa bizkaína utilizando la imagen técnica como registro documental que reproduce el objeto empírico de investigación y sus límites, la contraposición entre imagen concreta de archivo y la presencia de su reflejo simbólico, pues en esta imagen suspendida (imagen fosilizada de la fotografía cuyo registro retrata un tiempo ajeno a su técnica del cual la asimilación es imposible, representando solamente un instante en el presente –abierto a su contemplación pero cerrado al pasado– de aquél tiempo de transcurso no humano) aparecen tanto las capas estratificadas y fosilizadas del *Flysch*, un libro científico de datos internos geológicos con páginas clasificadas y abiertas al exterior por la formación natural e influencia del mar a lo largo del tiempo; cuanto la lectura filosófica platónica de la cueva (o la madriguera de Mladen Dolar en *The Burrow of Sound*<sup>681</sup>) o grieta conformada en la roca o guarida natural. Es decir, la visión de lo natural

---

<sup>680</sup> Roca estratificada cuya complejidad tectónica corresponde a capas *facies flysch* del cretácico superior. Hace 65.000.000 de años ocurrió el choque del meteorito del Yucatan, que generó una capa de cenizas que cubrió el mundo, lluvia de partículas metálicas incandescentes con alto porcentaje de iridio, microcristales de cuarzo generados en el choque y que hizo que desapareciesen la mayor parte de los animales, entre ellos los dinosaurios. Esa delgada capa oscura (línea negra de sedimentos) que marca el límite Cretácico Terciario (K/T boundary) se puede ver en las rocas de las playas de Sopelana (Bizkaia) –en Artxabiribil, Barinatxe, etc.– En: Tectónica de inversión (Arco Vasco Pirineos Occidentales): Departamento de Geodinámica, Facultad de Ciencia y Tecnología, Universidad del País Vasco. Sociedad geológica de España. Punto 10. Estratos de Sopelana. Publicado en Web: [http://www.ehu.es/argitalpenak/images/stories/libros\\_gratuitos\\_en\\_pdf/Ciencias\\_Exactas/EI%20flysch%20del%20litoral%20Deba-Zumaia.pdf](http://www.ehu.es/argitalpenak/images/stories/libros_gratuitos_en_pdf/Ciencias_Exactas/EI%20flysch%20del%20litoral%20Deba-Zumaia.pdf) <http://www.sociedadgeologica.es/archivos/geogacetetas/Geo45/art06.pdf>

Ciertos sedimentos estratificados en estas rocas son un vestigio de los arche-fósiles, entidades materiales anteriores al ser humano y a su imagen cognitiva. Diacrónicas por su tiempo cosmológico independiente al espacio-tiempo euclidiano y cronomórfico, y heterocrónicas por su presencia actual y pretérita.

<sup>681</sup> Mladen Dolar en su artículo *The Burrow of Sound* utiliza el cuento póstumo de Kafka –*The burrow*– (*la madriguera*) donde un tejón (*badger* también significa atormentado y acosado), escucha un sonido exterior en el interior de su madriguera, cuyo origen y localización no puede identificar; para realizar un análisis filosófico del sonido en sus distintos niveles de discontinuidad configurativa y natural, entre ellos la relación de lo exterior (la fuente de emisión así como lo exterior Sinsentido) con lo interior (*The Burrow*, la madriguera que *res-guarda* de la amenaza exterior así como metáfora de la interioridad e interiorización de la representación y del Sentido). “*The burrow is a retreat, the secret hideaway most carefully protected against all outer threats. It is the inside which should be clearly separated from the outside, it presents the problem of a clear division of space, a line of demarcation. Obviously, the biggest and the most immediate problem is that of the entry/exit, the neuralgic spot of transition between the inside and the outside of the burrow which is its most vulnerable point. (...) The point of transition between the inside and the outside is the point of incalculable risk, the moment of the unforeseeable and the uncontrollable.*”

Dolar identifica la metáfora de la madriguera con la imagen del Bunker, “*bunkers estéticos*” que simbolizan la defensa y atrincheramiento de las instituciones –arte, estética, cultura, ciencias del conocimiento, producción, sociedad...– ante lo exterior, así como espacio discontinuo (no cosmológico o euclidiano sino espacio de representación y paralaje) y heterotópico (en el sentido foucaultiano de confluencia de escenarios y de poder, amenaza, castigo y negación–). Mladen Dolar narra su amistad con el artista fundador del *Bunker Research Group*, Huseyin Alptekin –con quién asistió siendo jóvenes a las *lectures* de Foucault en París durante los años 80–, justo antes de que Alptekin muriera, proyectando Dolar la muerte real de su amigo, la muerte histórica de Kafka y la muerte del animal en el cuento. La muerte, aspecto central de la paradoja del cuento (que Kafka dejó inacabado justo antes de fallecer), de la relación de lo inanimado y lo inexistente con lo vivo y lo representacional, muerte y extinción (de Ray Brassier) con la que concluiremos este análisis de la no-representación y la discontinuidad artística. “*The bunker is like a heterotopia, this paradoxical space outside the space, cutting the continuity of space and presenting a parallel space.*” Un paralelismo de lo simbólico y de la muerte, del Sentido infinito y del Sinsentido absoluto en la exterioridad de sus realidades. (N. del A.) Citas de Dolar, Mladen. En *The Burrow of Sound*. Publicado en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 22, No. 2-3. Pp. 112-139. Bloomington: Indiana University Press, USA. 2011. P. 114.

sin el influjo del hombre –con la medición objetiva y científico-empírica de su análisis elemental– y la apreciación de las sombras que proyectan las imágenes sedimentadas de la cultura del ser. Siguiendo a Platón, no la visión de la realidad sino de la construcción de un Real imaginario que reproduce fantasmáticamente aquella realidad exterior alterándola siempre. El efecto de representación en la investigación empírica, sus límites temporales y las discontinuidades configurativas, que en este caso, son conformadas previamente por la propia discontinuidad de la naturaleza y sus dimensiones temporales y espaciales, para en nuestro tiempo advertirse como composición técnica de discontinuidad configurativa. La discontinuidad técnica y configurativa de la imagen y la representación de las interpretaciones humanas a través de la discontinuidad natural que en este caso se nos presenta con la evidencia física de su estratificación y secuencialidad discontinua.

En la segunda fotografía que compone este objeto artístico, titulada **baba** –caracterizando la identificación del retrato fotográfico en contraposición a la nomenclatura científica que de-nomina a la imagen del **Flysch**–, se inserta en el plano fotográfico –enfoque de detalle sobre el escenario de las rocas Flysch– la figura huma en una pose retratística que manifiesta diversas poses y contraposes culturales: la mujer como modelo fotográfico en la hegemónica cultura visual del hombre –maquillada por iniciativa propia ( a diferencia de las dos imágenes de ensayo tomadas para este trabajo para las que la modelo se presentó sin maquillar (pagina siguiente)–, representando en su modo y moda de vestir (camiseta con líneas horizontales de azul sobre blanco) la segmentación cultural y las tendencias del estilo que indexan la actualidad, siendo su peinado una marca o rememoración de la cultura pop worholiana, la modelo como icono de una ‘liberación’ atada aún a la iconoclastia, tanto del arte como de la cultura visual y de consumo en general, la mujer como producto ante un escenario aparentemente objetivo con fuerte carga simbólica y la lectura falocrática del modelo de normatividad empiricista con la visión dominante de los modelos historiográficos de la representación tradicional.



**Untitled (S/T)** [baba #1 – baba #2] Chromogenic Print (2x) 80 x 70 cm. 2014.

Como manifestación de la cultura reivindicativa de género, el signo o acto de contrapose de la mujer realizando un gesto de desobediencia, escupir o dejar caer la saliva, algo contestatario (o impúdico) a los ideales de belleza y a los modelos de comportamiento social de la mujer, que hemos visto representado en gestos de este tipo u otros desde las revoluciones culturales de los años sesenta hasta la actualidad (como en las fotografías y videos de Itziar Okariz, en las obras de Tracey Emin, etc.)

El gesto, sin aparente control sobre la saliva –un gesto oral sin enunciado–, supuestamente sin discurso y emparentado culturalmente con la deficiencia intelectual (que retomaremos en el siguiente apartado en el análisis final de *Idioms & Idiots* de Brassier), de una mujer joven en su retrato durante dos instantes fugaces; representa, desde la imagen fija y su secuencialidad discontinua, a la relación de lo inanimado [como veíamos en la cita de la página anterior en el análisis de *The Burrow of Sound* de Mladen Dolar: lo inexistente con lo vivo y lo representacional, o muerte y extinción (de Ray Brassier) “*The bunker –en estas imágenes el muro arquitectónico que o bien contiene o bien es exterior– is like a heterotopia, this paradoxical space outside the space, cutting the continuity of space and presenting a parallel space.*” Un paralelismo de lo simbólico y de la muerte, del Sentido infinito y del Sin-sentido absoluto en la exterioridad de sus realidades.], con el no-sentido de un gesto de producción humana –sostenido en este caso por la imagen representacional sin movimiento–, el espacio paralelo de la representación simbólica en el que la identificación (a modo de las fotografías para fichas en las detenciones policiales –aquí la modelo sin maquillaje y con ojeras–) es afrontada por la protagonista que en primer lugar mira a cámara (un ojo visible ante el ojo de cámara) y en segunda instancia la niega (ojos cerrados). La asunción de la representación y su negación determina en esta serie fotográfica, en primer lugar, que todo acto humano –cognitivo o no-cognitivo– supone una representación transcendental ante cualquier escenario exterior Sin-sentido, un acto en el lugar que origina una situación, que desde lo consciente o lo inconsciente se proclama desde el ser y su

existencia en ese espacio y tiempo.

Lo que estas imágenes quieren evidenciar es toda la discontinuidad configurativa inherente a cualquier acto humano, intencional o no-sentido, y sus lecturas e interpretaciones culturales y antropológicas. Denotar que únicamente aquello otro que se mantiene siempre al margen de cualquier influencia de la representación y de la trascendentalidad –incluyendo la fenomenología o la datación empírica y su archivo registral–, será efectivamente lo que, en su acontecer independiente al hombre, se presentará taxativamente sin cultura, pleno Sin-sentido. Que el Flysch y otros elementos arqueofossil anteriores a la experiencia humana o la misma nada y el vacío existencial de la muerte no pueden ser representados ni invocados (como veremos a continuación en el análisis del proyecto curatorial-expositivo de Montse Badía: *La realidad invocable*) a través de la representación sin ser así transformados en una imagen o indicador de su real suceso.

Siguiendo el proceso metodológico (base–abierto) que proponemos en la presente investigación, estas imágenes habrían de ser tratadas en su movimiento dentro del proyecto que las presente de nuevo a la co-presencia del Sin-sentido exterior al género humano, y manifestar, en su exposición a los fenómenos exteriores, su verdadero deterioro y temporalidad efímera y así su similitud a aquellas otras entidades percederas –el ser, su cultura y su visión proyectada– que asume y niega desde su articulación en imagen y su representación del no-sentido ante el Sin-sentido indecible.

#### 9. 4. B. Intervalo vivo de fuerzas, intensidades y sensibilidad ante el espacio en blanco del arte.

"...even the abolition of art is respectful of art because it takes the truth claim of art seriously"

T. Adorno

Cuando M. Duchamp abandonó públicamente el arte por el ajedrez y otras prácticas –dedicándose en secreto a la producción de *Étant donnés*, que no fue exhibida hasta después de su muerte–, proclamó –asumiéndola simbólicamente, en un giro superlativo a la alterización de su figura artística– la muerte de un tipo de autor y de un *modus operandi* de la práctica estética cuya producción persistiera en aportar a los objetos y entidades de la realidad algo que no fueran por sí mismos –desvinculándolos de ese modo, mediante la representación infinita, de sus posibilidades de actuación en un tiempo y espacio no meramente configurativos sino reales más allá de la existencia y discontinuidad del ser–. Duchamp ejerció, como hoy conocemos, un acto –o una jugada estratégica de discontinuidad– ante el autor (artista o crítico) universalizador unívoco de objetos estéticos y artísticos y ante el protocolo expositivo y museológico tradicional.

Lo que el autor del *readymade* determina con su deseo de que *Étant donnés* (*en tanto en cuanto...*) no sea exhibida hasta después de su muerte <sup>682</sup>, es tanto evidenciar el juego de la ilusión de la obra como objeto y su representación, correspondiente a las ideas en vida del autor: el deseo, el objeto transcendental, la entidad y lo simbólico, el signo onírico, el complejo y el trauma freudiano (o lacaniano), la percepción y la interpretación y sus discontinuidades configurativas (compositivas o estratégicas), así como la eminente discontinuidad artística de todo objeto arte (*ya hecho* o realizado en vida) ante la realidad; cuanto la muerte como realidad suprema ante el legado del goce del Sentido, privado o público.

El secreto de una obra y su silenciamiento, como simulacro de una negación –nunca taxativa hasta la desaparición definitiva– del discurso antropológico y de su consumo y políticas, anunciaban ya, anticipatoriamente, un rechazo previo –y dispuesto desde la innegabilidad de la muerte– al tiempo de la postproducción estética.

Duchamp demostró con sus *readymades* que toda actuación de inversión simbólica contrae la generación ontológica de otro objeto de interpretación post-conceptual, y para suprimir las lecturas *deriva*-das y la rearticulación discontinua de su producción la separó del conocimiento (y del saber de entonces) público, planteando con la cuestión incontestable a su muerte una visión sobre la producción simbólica y sobre el Sentido que los sitúa como posibilidad –únicamente real– “en tanto en cuanto” dure el intervalo de la vida humana.

---

<sup>682</sup> Al contrario que Richard Serra, quien mediante contrato se garantiza la exhibición de su obra *La materia del Tiempo* en el museo Guggenheim Bilbao durante veinticinco años (desde 2005 a 2030), es decir, asegurando que residirá ahí más allá de su propia muerte, evidenciando así la ‘*perennidad*’ de la materia sobre el tiempo humano.

Tal reconocimiento, que Pierre Huyghe reenfatiza con la resituación apriorísticamente post-simbólica del roble muerto de J. Beuys en *Unitilled* –sin cultivar– (al tiempo en que maneja toda la carga simbólica del árbol caído, del artista desaparecido –chamán, energía e icono– y del cultivo cultural, social, político, ecológico y educativo de Beuys), se convierte en su reemplazamiento estético no en un símbolo descompuesto sino en la imposibilidad no-discursiva o en la retórica discontinua de la producción sensible:

–“también la abolición del arte es un signo respetuoso del arte ya que toma la pretensión de verdad del arte en serio” como señalara Adorno <sup>683</sup> –.

En la investigación de Huyghe sobre “*algo que no pueda ser agotado por los discursos*” (la pretensión de verdad incluso al margen simbólico de la producción estética) advertimos, del mismo modo que en el último gesto estético y vital de Duchamp (una producción en el aparte definitivo del discurso global estético), la necesidad de aquello otro –exterior a nuestra producción de Sentido– que se encuentra en una realidad invocable cuya indecidibilidad –al igual que la extinción tanto del ser como de su discurso– es Sin-sentido y sobre cuyo intervalo hemos de intervenir en otro grado de co-agencia a partir de la mutua co-presencia entre lo que nos representa y la esencia de nuestra realidad y la realidad completa –incluyendo vida y extinción–.

Señala Montse Badía, comisaria de *La realidad invocable* en el museo MACBA (28 ABR. - 12 MAYO 2014), las siguientes cuestiones:

“Mantenemos una relación complicada con la realidad. Vivimos un momento de no realidad, en el que prevalecen las retóricas de distracción, los mecanismos de construcción de la realidad, su mediatización, ficcionalización y virtualización. Al mismo tiempo, existe una «pasión por lo real», por lo genuino, por aquello que es creíble. ¿Existe una realidad al margen de nuestra percepción? ¿Implica la afirmación de lo real tanto la vida como la muerte? ¿Puede ser la violencia extrema el precio que hay que pagar por desvelar algunas capas de realidad? ¿Es lo real lo cotidiano? ¿O la realidad son los otros? ¿Puede el arte tener una incidencia en la realidad? Estas son algunas de las preguntas que se plantea *La realidad invocable*.” <sup>684</sup>

---

<sup>683</sup> Adorno. T.W. "Aesthetic Theory". *Ästhetische Theorie* (Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, eds.) Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970, p. 43.

<sup>684</sup> Entre las obras y proyectos en curso de esta exposición citamos aquí “*Teaching to Walk* (2002) de **Roman Ondák** (Žilina, Eslovaquia, 1966) una performance en la que una madre acompaña a su hijo a dar sus primeros pasos en la sala de exposición un breve pero crucial momento en la vida de todo ser humano. Con este sencillo gesto, inspirado en su propia experiencia personal cuando su hijo empezaba a andar, Ondák nos invita a descubrir ese instante, pero no mediante la representación, sino dejando que la realidad tome el museo, al tiempo que configura el propio trabajo artístico. / **Enric Farrés-Duran** (Palafrugell, Girona, 1983) propone recorridos a partir de coincidencias y encuentros fortuitos. Farrés-Duran clona el libro de Enrique Vila-Matas *París no se acaba nunca*, en el que el autor plantea una continuidad entre lo real y lo ficticio. Farrés-Duran realiza una investigación por hechos y lugares del «distrito quinto», entre la Facultad de Filosofía y la Escuela Massana de Barcelona, que se plasma en una instalación de *inputs* y hallazgos, en un recorrido urbano comentado y en una publicación. **Rafel G. Bianchi** (Olot, Girona, 1967) *A x metros del objetivo*, 2006-2014, trabajo en proceso que se propone realizar a lo largo de su vida, recoge una serie de



Roman Ondák 'Teaching to Walk', 2002. Performance / La realidad invocable (2014) MACBA.

*I wanted to make a small shift from “the outside,” bringing the mother and the child for a certain moment to the gallery, letting them be there as much as they wanted, while she’d try to teach it to walk. Sometimes it was for twenty minutes, sometimes for one hour. The behavior of a child of this age is truly unpredictable, so the fate of the performance is partially also in its hands, not only in the mother’s.* Roman Ondák

La afirmación de lo Real que expresa Badía, o la *toma de pretensión de verdad del arte en serio*, asumiendo –desde lo que señalara Adorno– tanto la *non-representation* (inherente a la esencia del arte en su agenciamiento de lo Real) cuanto la sin-representación, para acceder a una certeza de la realidad no-negativa (estéticamente) ni positiva (empíricamente) –ambas ontológicas en cuanto pensamiento–, sino neutral al Ser y su trascendentalidad –*al margen de nuestra percepción* (Badía)–; implica efectivamente en *la afirmación de lo real* –asentir– *tanto la vida como la muerte*, y esta discontinuidad natural supone afrontar el precio de la violencia –extrema, tanto por la asunción de la muerte y de la nada (supuesta), cuanto por la separación radical entre lo representable y lo invocable del Sin-sentido non-representable con aquello que en su realidad esencial se halla al margen de cualquier representación o Sentido (o fuera del Sentido como indicaba Nancy)–; asumir una situación

---

imágenes que son el resultado de una acción que consiste en correr, alejándose del objetivo fotográfico durante diez segundos, mientras el temporizador y el propio artista cuentan antes de ejecutar la fotografía. *Acudits de vaques i pintors. Cabirol reenactment* (2013-2014) consiste en pintar el mismo paisaje a *plein air* de forma reiterativa en el mismo lienzo, evidenciando la imposibilidad de la representación de la realidad. Aunque la muerte y la inseguridad forman parte de la realidad, nuestras sociedades tienden a no aceptarlas. Para ello crean sistemas, aparentemente objetivos, que apaciguan nuestros miedos [trauma] y transforman lo que no nos atrevemos a mirar en algo agradable y material, convirtiendo la muerte en algo irreal. En *Auto Portrait Pending* (2005), **Jill Magid** (Bridgeport, Connecticut, 1973) ha firmado un contrato con una empresa que la convertirá en un diamante cuando ella muera. El contrato, redactado como si fuera una carta de amor, especifica los detalles de la creación del diamante a partir de sus cenizas. La vitrina muestra el arco del anillo y el engarce, pero falta [negatividad estética y simbolismo de la muerte como ausencia] la piedra [no-sentido], el diamante [belleza, riqueza, talla] para completar un autorretrato [self] que, por el momento, está inacabado [la muerte concluye la obra, conversión del sujeto y del autor en materia. La obra no consigna la muerte]. (N.del A. entre corchetes).

Badía, Montse. Publicado en Web: <http://www.macba.cat/es/expo-la-realidad-invocable> (2014).





Rafel G. Bianchi "A x metros del objetivo, 2006-2014 (serie en proceso). / La realidad invocable (2014) MACBA.

no perceptiva que violenta nuestra reflexión transcendental y sensible pues la coloca en la posición de realidad que corresponde a la representación en su co-presencia con la sin-representación y lo Sin-sentido.

Más allá de la incidencia performativa del arte en la realidad, o de lo Real en el arte, del influjo de un sistema (y de su efecto de representación) en la fabricación de la realidad o de la influencia de lo Real en nuestra *com-prehensión* de la misma; conviene preguntarnos acerca de las otras posibilidades que se producen al tratar ese reposicionamiento del arte en el que la representación deja de ser nuestra referencia y no se instala jerárquica o hegemónicamente entre nosotros frente a la realidad –ni en autonomía ni en soberanía como veremos a continuación–, sino –neutralizado– para asistir desde otra situación a una co-presencia real, no-programática y desconocida en la que la violencia que supone el poderoso trauma ante la muerte y la extinción sea en primer lugar liberada –dispuesta en su escenario y marco patológico y compulsivo–, afrontada fuera de la imposición del sujeto reflexivo y expuesta suprasubjetivamente, de manera que nuestra realidad no-trascendente pueda seguidamente emanciparse, confrontarse y comportarse en la verdadera co-agencia con la realidad plena y disponer de otra posibilidad de reactivación del Sentido más allá de su configuración discontinua de lo Real.

La situación performática que planteó Roman Ondák para *La realidad invocable* con *Teaching to walk*, 2002 –2014 (Pág. anterior), en la que el homínido se transforma en persona erguida mediante su aprendizaje y desarrollo, proyecta en el espacio museístico la relación entre un acto de la cultura (y genética) humana, aparentemente no-representacional (aunque el niño desea figurar y proyectarse), de comportamiento imprevisible del niño, con la interpretación de los espectadores en ese espacio de representación. El acto instintivo de alzarse y desplazarse se desenvuelve remarcando ese episodio en la vida del Ser en el que lo inconsciente, lo consciente, el impulso presubjetivo y el deseo subjetivo

transforman en directo el servicio del protocolo expositivo y representacional en otra forma de contemplación en la que el suceso configurativo es superado por otro acontecimiento natural; el niño, que a su vez observa, no contempla comprensivamente un museo o un espacio de representación sino el cambio evolutivo en la dinámica discontinua del impulso, del juego y del aprendizaje complementario de la realidad física y temporal y de la generación de un Real que construye y co-agencia junto a quienes le asisten.

Posteriormente veremos con Ondák, cómo los niveles y escalas configurativas que dimensionan antropomórficamente el espacio de lo Real pueden desvanecerse hasta desaparecer del proceso cultural de identificación y señalización, mediante un intervalo en que el propio espacio se camufla en el entorno expositivo, siendo las entidades y la situación Sin-sentido las que determinan precisamente en el escenario del acontecimiento representacional –la bienal de Venecia– y representativo –de los autores y sus países de origen– nuestros niveles de atención culturizados y nuestra discriminación del espacio según las jerarquías entre lugar, escenario y espacio real no significativo.

Observar el proceso natural de aprendizaje conduce a un público –llamado al espectáculo de la representación– precisamente a otras opciones de equivalencia y equidistancia entre el Ser –más allá de su lugar de representación y reflexión trascendental– y un espacio aún no sometido a esa visión interpretativa. El no-sentido de los actos de un niño en su edad temprana, sus impulsos presubjetivos y su inconsciencia ante el contexto configurativo, permiten observar su relación natural y co-participativa con aquél espacio y tiempo que para él son Sin-sentido, aún no determinados, escalados ni arrogados en su propiedad reflexiva. Una forma de enseñar a caminar (*teaching to walk*) con la que Ondák nos sugiere otro camino para un reaprendizaje del Sin-sentido perdido, llana y evolutivamente presubjetivo e indecible, con el cual retomar nuestra relación co-participativa con el espacio liberado de toda semántica, acceder a una (bio)lógica que no hemos desarrollado.

En otra de las obras que conformaron la exposición *La realidad invocable*, Rafael G. Bianchi proyecta con *A x metros del objetivo* (2006-2014-en proceso), un trabajo del artista a lo largo de su vida, disponiendo en primer lugar todo su espacio y recorrido de vida de modo previo ante la imagen que procesan el sujeto (observador o emisor) y la cámara. Alejarse del objetivo mientras el temporizador y el propio artista cuentan antes de ejecutar la fotografía no es una simple cuestión de dilucidar la non-representación, sino en este caso (imagen anterior) anteponer el espacio abierto (la playa y sus límites físicos) y la temporalidad ajena al dispositivo y al mismo sujeto, que pueden siempre (a través del propio autor o del receptor) producir una imagen o efecto de representación –un registro evidente de la discontinuidad configurativa, de igual forma al acto representacional de medir, contar, etc.– pero que, sin embargo, no quedan como imágenes archivo de un cálculo y las diferencias técnicas de un efecto discontinuo (discontinuidad configurativa 1: compositiva) de la representación, campo, profundidad y enfoque; sino que –más allá también de la discontinuidad configurativa 2 –estratégica–, según la cual el artista cambia su registro como autor por la experiencia discontinua de su transcurso en vida– sitúan la generación de imágenes ante la co-presencia del Sin-sentido



Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe. IC 2012-2013 <http://inigocabo.com/>

precisamente mientras el dispositivo de la representación continua activo y manifiesta sus evidentes limitaciones. Este alejamiento del dispositivo y la evidencia de que únicamente puede captar aquello que en vida le es cercano y se sitúa ante él –incluyendo la configuración de un Sentido al que se invoca, o se interpreta desde la representación–, lo retomaremos en la parte III de esta investigación con el proyecto Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe y el muro blanco que deja el dispositivo en el espacio de representación cuando los fenómenos Sin-sentido atraviesan en vivo –indecidiblemente– toda posible discontinuidad configurativa mediante la discontinuidad natural.

(Un espacio en blanco del arte que analizaremos previamente al final del presente apartado y en los siguientes). Nos referimos aquí al proyecto Artists Working en relación al clip de video (ver video de 1' en el enlace a pié de foto / parte final del vídeo Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe, registrado en la playa de Barinatxe (Bizkaia) con la proyección de la entrevista en vídeo realizada a L. Baumgarten expuesta a los fenómenos naturales del viento y del anochecer mientras el artista reflexiona en la grabación precisamente sobre la diferencia entre las marcas (scores en Huyghe<sup>685</sup>) culturales –y su configuración discontinua, sean estas representadas por letras o por números– y el movimiento real como artista vivo tratando de situarse –en su agenciamiento– frente aquello ante lo que está y lo que ve, lo cual genera una imagen no compuesta o configurativa –no meramente transcendental o reflexiva–, sino una imagen experiencial cuya traslación a un soporte o catálogo no puede disponerse de acuerdo a la secuencialidad discontinua –como con la que se conforman el lenguaje a través de las

---

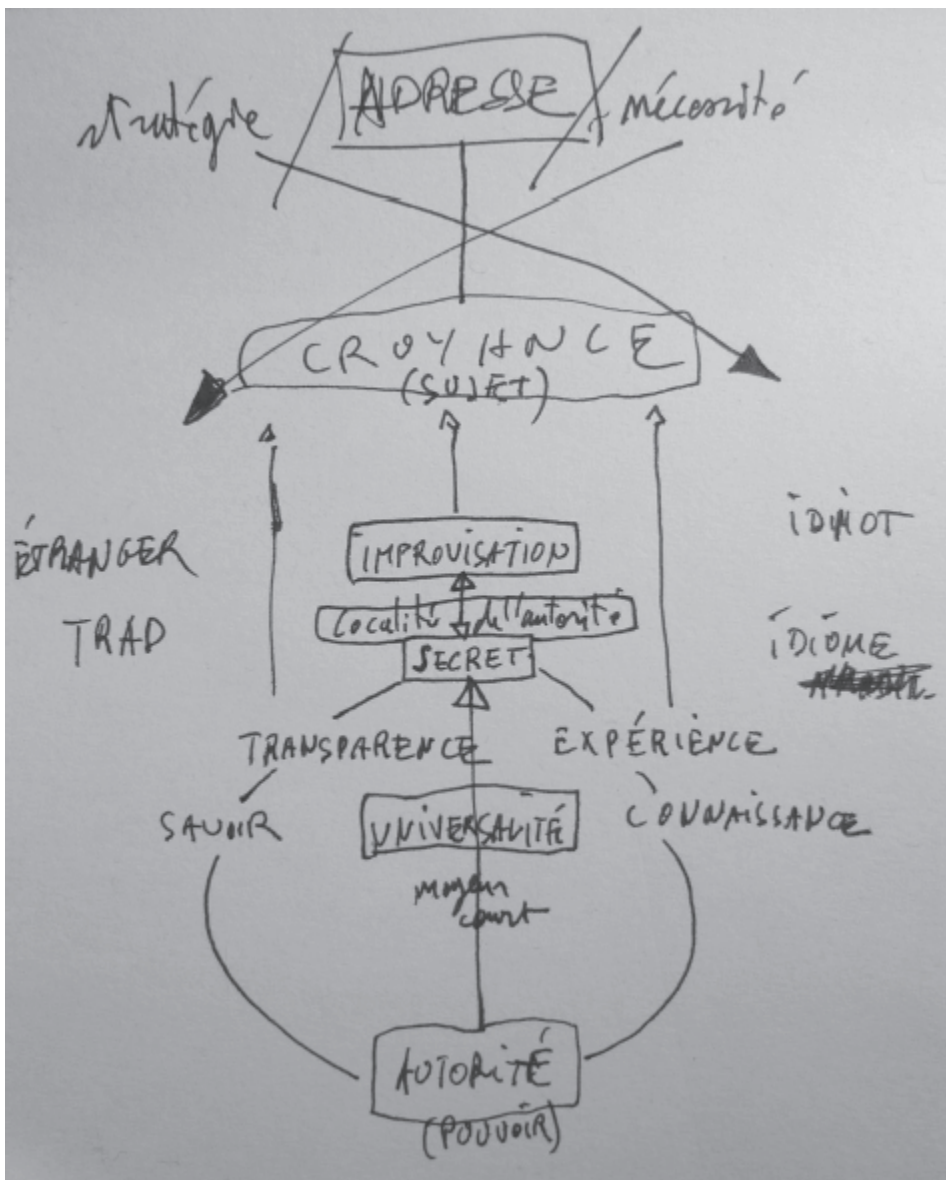
<sup>685</sup> Ver “score” en la cita a Pierre Huyghe en el Cap. 4. E. Malas Formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico preformativo al escenario del proyecto postperformativo. P. 366.

letras o el cálculo a través de los números–, estructurando así una supuesta continuidad representacional que produce una lectura discontinua y separada configurativamente de aquella experiencia, relatando una imagen fantasmática o una sombra archivística de la situación vivida. Baumgarten expresa (mientras el movimiento del viento mueve arbitrariamente la pantalla sobre la que se proyecta su imagen y la cámara gira hasta que desaparecen la imagen y el audio) que toda posterior conformación ha de ser igual que en la música (opinión evolucionada desde las ideas pitagóricas y platónicas en las ciencias naturales de la antigua Grecia para quienes la música conformaba el lugar de encuentro entre los números y la percepción; música que, como indicábamos anteriormente desde Barenboim o señalara también Cage, ‘*contiene*’ al silencio, –comienza desde la sin-representación–). Generando un ritmo en el que no es lo invocable lo que se sitúa ante el espectador –a través de la ausencia representada por la discontinuidad configurativa del lenguaje o de la ciencia matemática– sino la asistencia a una realidad inmediata (la imagen o el sonido en su soporte, el discurso en su dictado) cuya resonancia no invoca sino con-voca; la música que más allá de la comunicación contiene y declama a un instinto de aprehensión aún más animal, mucho más presubjetivo –previo al ser subjetivo y su sensibilidad o al análisis objetivo de los datos, las marcas o los signos–.

“*Fotografía que te muestre en el movimiento*” (no que muestre el movimiento de la fotografía), del mismo modo que en la imágenes capturadas en distancias variables por Rafael G. Bianchi, o al igual que este recorte de vídeo –realizado directamente así por uno de los participantes en Artists Working (Andoni Euba)– y subido así conscientemente para su dinámica y funcionamiento en la Web: alterar la lectura de la información postproductiva y, mediante la citación implícita a lo inaprehensible del Sentido, rearticular cada signo y cada imagen de acuerdo a otro movimiento ajeno a la naturaleza cibernética de la Web, de la catalogación, de la información e incluso del Sentido, que la propia discontinuidad configurativa de esa imagen en movimiento sea en sí no una reproducción de aquella discontinuidad natural irreproducible en ese medio, sino discontinua por sí desde el no-sentido al Sentido y distinta al Sin-sentido (inaprehensible como el Sentido y lo no-cognitivo del Sin-sentido), la imagen y la voz en su movimiento independientemente a su discurso y sólo así, en este caso, siendo coherente (siguiendo a la vez la irreverencia de la naturaleza y la coherencia e incoherencia del dispositivo técnico) con aquello que relataba Baumgarten.

Retomando entonces la cuestión que planteaba Montse Badía: *¿Puede ser la violencia extrema el precio que hay que pagar por desvelar algunas capas de realidad?* Observemos desde Brassier la relación entre la música no idiomática y el sin-significado más allá de la abstracción de los signos y de lo invocable de la realidad e inaprehensible del Sentido o, como corte en la producción simbólica asociado tanto a la non-representación cuanto al trauma por la extinción radical del sujeto reflexivo y su universo transcendental.

El corte de lo salvaje, la violencia real del Sin-sentido en la proyección del sujeto individual y social, el corte en la autoridad y el poder de la autonomía simbólica y la soberanía crítica, el corte en la capacidad y en la necesidad, en lo cognitivo, en la emotividad y en la sensibilidad por un intervalo



Brassier, Ray. Guionnet, JeanLuc. Murayama, Seiji. Mattin.  
*Idioms and Idiots*. s/p. Publicado en el sello discográfico: [www.olrecordlabel](http://www.olrecordlabel.com), 2010.

extremo y radical en el yo y su escisión ante lo universal subjetivo. El vacío singular con la densidad universal Sin-sentido, la belleza plana de la nada y el terror traumático a la carencia nihilista de signos y referentes.

Brassier, Guionnet, Murayama y Mattin segmentaron el concierto de freely improvised music *–idioms and Idiots–*<sup>686</sup> en tres partes de 15 minutos cada una, en las cuales los autores podían interpretar aleatoriamente sus improvisaciones o no-interpretar, según la pulsión (o elección) de cada cual en cada tiempo, de modo que pudiera darse el caso de que no tocara nadie en alguna de las secciones o incluso en ninguna de la tres (pudiendo generarse ese silencio non-filosófico que hemos descrito

<sup>686</sup> Ver Cap. 9.4 NON-REPRESENTACIÓN, y la relación entre la música no-idiomática (música improvisada y liberada) con la no-filosofía como ciencia de la filosofía.

anteriormente –Barenboim, Cage– como hecho o fenómeno integrante de la música que parte así inherentemente de la sin-representación).

Distingue Brassier entre la violencia extrema del corte absoluto de la extinción universal y la violencia clínica, que surge de la producción anárquica de un corte en la representación cuya intencionalidad pretende subvertir precisamente el principio de placer así como el trauma ante la nada, una escisión violenta del arte y de su invocación al Sentido que exponga previamente toda compulsión traumática<sup>687</sup>:

#### 9.4.B. i –VIOLENCIA CLÍNICA– (DEL CORTE NON-REPRESENTACIONAL)

“ When we began discussing what we wanted to achieve during the concert, we talked about trying to attain a cold or *clinical* violence. We set ourselves what is, on the face of it, an absurd (not to say dishonourable) goal: we wanted to make people cry. And in fact one member of the audience – unprompted did cry. It might be that this is what happens when the density of the atmosphere becomes too much and is rendered oppressively physical. Why did we want to achieve this? Because we wanted to do something that would go beyond the production of more or less aesthetically pleasing abstract sounds, the ‘liking’ or ‘disliking’ of which is concomitant with the reaffirmation of one’s musical taste.”<sup>688</sup>

Resulta cierto que toda programación de un corte en la representación –a través de una discontinuidad natural que podamos predecir y de ese modo articular la representación para su co-presencia con aquél fenómeno exterior que la interrumpa–, constituiría una forma de violencia o transgresión clínica, pero es precisamente la exposición del trauma simbólico a otras condiciones no

---

<sup>687</sup> Como indicábamos previamente: ese reposicionamiento del arte en el que la representación deja de ser nuestra referencia y no se instala jerárquica o hegemónicamente frente a la realidad –ni en autonomía ni en soberanía como veremos a continuación–, sino –neutralizado– para asistir desde otra situación a una co-presencia real, no-programática y desconocida en la que la violencia que supone el poderoso trauma ante la muerte y la extinción sea en primer lugar liberada –dispuesta en su escenario y marco patológico y compulsivo–, afrontada fuera de la imposición del sujeto reflexivo y expuesta suprasubjetivamente, de manera que nuestra realidad no-trascendente pueda seguidamente emanciparse, confrontarse y comportarse en la verdadera co-agencia con la realidad y disponer de otra posibilidad de reactivación del Sentido más allá de su configuración discontinua de lo Real.

<sup>688</sup> “What passes for violence in music too often consists of a series of shock gestures: dissonance, volume, noisiness; theatrical threats and imprecations... We wanted to try something else: to subject ourselves and the audience to an obscurely unsettling test; to force them and ourselves out of any recognizable comfort zone by withholding displays of improvisatory craft as well as of musical technique. ‘Violence’, but of a peculiarly studied kind. Obviously, it need not be physical (though this is not to say that it cannot or should not be physical). Often it is psychological and deals with expectations and projections. It is born of the refusal to satisfy the former while interrogating the motives of everyone involved until the level of selfreflexivity is pushed to the point of positive feedback”.

Brassier, Ray. Guionnet, JeanLuc. Murayama, Seijiro. Mattin. *Idioms and Idiots*. s/p. Publicado en el sello discográfico: **wmo!recordlabel** (Mayo2010) Web: [http://www.mattin.org/recordings/IDIOMS\\_AND\\_IDIOTS.html](http://www.mattin.org/recordings/IDIOMS_AND_IDIOTS.html) pp 12,13.

programables la que nos posibilita no meramente trascender lo inaprehensible del Sentido, sino disponer el objeto arte de la representación a su neutralidad con todo aquello que indecidiblemente le sea exterior y ajeno, al margen de cualquier intencionalidad programable. La salida de lo clínico, el corte en la experiencia violenta programada (discontinuidad configurativa estratégica a la discontinuidad natural) desde un instanciamiento antropocéntrico, llegará plenamente desde lo exterior, y es tal exterioridad la que únicamente puede cortar cualquier instanciamiento del Ser comprometido con su reflexividad. Lo inevitable es la intención de acudir a la búsqueda de ese corte no antropológico, a la co-presencia neutral entre Sentido y Sin-sentido, pues mediante esa vía –del movimiento del objeto arte del Sentido en un proyecto de con-tacto al Sinsentido– es como abrimos la posibilidad de rearticular el Sentido con la extensión cierta e innegociable de la realidad, superando así el trauma intrínseco de la producción simbólica, los lenguajes y su experiencia incompleta (discontinuidad configurativa de la representación o de la expresión lógica) y la imagen –reflexiva y proyectiva– que reproducen ante la vida, la muerte o la supuesta extinción. No se trata aquí de un gesto de violencia gratuita, la finalidad de este corte es *tomar la pretensión de verdad del arte en serio*, y para ello es de interés procurar esa escisión (movimiento disruptivo para su cambio de dinámica) en el objeto arte mediante su corte no meramente simbólico, sino corporal, en su propia entidad y corporalización ontológicas.

“ Thus the type of violence we are interested in is not spontaneous. It is disciplined and calculated. It is purposefully motivated. In this sense, it bears a certain affinity to what people refer to as ‘political violence’. It comes from the core of our subjective engagement in our practice and when it hits home, it touches something very deep. It falls outside the reproduction of stereotypes or readymade categorizations of expression. Who carries it out?

It might well be the idiot trying to express him/herself, coming from a totally different angle, cutting through the warm shit, the familiar comfort zone.”<sup>689</sup>

La posición anárquica del idiota [recordando en base a esta figura el análisis anterior en el Cap. 9.3. REPRESENTACIÓN Y CO-REALIDAD, apartado. 9.3.A –LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa de realidad. *Open Work / Open Present, con el Sinsentido*–. sobre la obra de Philippe Parreno y Liam Gillick “**Philippe Idiot**” elaborada para la exhibición-proyecto ‘*Moral Maze*’ (dilema o laberinto moral) en el cual germinó la primera reunión (‘asamblea’) general de los integrantes de la ATL, *Association des Temps Libérés* (Association of Freed Time – Asociación de tiempos liberados, 1995) propuesta por Pierre Huyghe para dicha exposición comisariada por Liam Gillick y Philippe Parreno en Le Consortium (Dijon); o la serie fotográfica **baba** <http://inigocabo.com/works/baba-1-2.html> / <http://inigocabo.com/works/flysch.html> realizada para esta investigación, donde el gesto entendido cultural y socialmente como idiota se produce como contrapose simbólica ante la

---

<sup>689</sup> Ibid.

manifestación de la representación y su discontinuidad configurativa allí donde tanto el gesto como la manifestación figuran ante la verdadera discontinuidad natural (Flysch) irreproducible.], aquí –en *Idioms and Idiots*– idiota sin estructura social ni meta estética o empírica, pues lo que le importa es el corte real sin-sentido, no la estructura degradante hacia aquellas.

“ After one has been thinking through these issues for a long time; when at last what one wishes to cut or break with has become very clear; when one is no longer prepared to wait, one turns into a slingshot. Of course, this might entail shattering some of the foundations supporting the values that are taken to be constitutive of an improvised music concert. An incalculable risk has occurred and while this description might sound desperate, there is no desperation involved in such violence. Even when the pressure in question is that of the status quo, once this violence occurs it becomes indifferent to it; it supersedes it in the simplest way imaginable, as though nothing extraordinary were happening. One might feel as though one were in the dark, but when people are comfortable with the light and someone questions that light, then people become fearful and they perceive the threat of enforced obscurity as violence. This is the sense in which it is a clinical violence. The precision involved is that of the sniper or surgeon cutting through the veneer of normality; some may experience this as an act of violence but for the idiot it is simply necessary. The scalpel cuts through the foundations that provide the unquestioned or unstated rules of improvisation holding the concert situation together. Unlike the surgeon however, the idiot has no clear goal, nor an identifiable cyst to excise. The importance is in the cut. From there we can all draw our own conclusions. The idiot looks upon reality from an unstructured or uncategorised point of view. His or her intervention is without a foundation: anarchic.

There is no general consensus or general understanding; this is the sense in which we are idiots.”<sup>690</sup>

El idiota –o ilógico– sin trauma, sin (*clear goal*) meta clara ni anticipo –en el sentido de un objetivo ya (pre)determinado, sino con finalidad abierta y sin prejuicios, liberada, sin poder ser *pre*-dicha, accediendo fuera de su lógica al Sinsentido– cuyo escalpelo (acto afuncional y post-instrumental) “*cuts through the foundations that provide the unquestioned or unstated rules of improvisation*”, inserta el corte en los fundamentos de lo normativo, en los roles y estereotipos (*baba*), e incluso en aquello aparentemente incuestionable (o incuestionado), corte en lo no-declarado o no dicho, no indicado ni instado (lo invocable de la realidad e inaprehensible del Sentido y), lo no tácito en la improvisación y lo alternativo de su no-sentido (inherente) que prosigue en el status quo del objeto *Arte*. Un gesto de violencia (dis)ruptural indiferente ante tal status, una anarquía realmente anartista (Matta-Clark) sin consenso general o sin comprensión o general conocimiento. El intervalo del Sinsentido en el Sentido –incluyendo el corte en aquél no-sentido programado o aparentemente improvisado (aunque desde lo cultural)–, un corte no meramente clínico sino básicamente natural

---

<sup>690</sup> Op. Cit. P. 14



(suprasubjetivo), en la forzosa y *ego*-céntrica proyección del yo, que, desde un estímulo presubjetivo – neutro e *indiferante*, sin idiomática reflexión– *mira* –se dispone con– *la realidad desde una inestructurada y no categorial* post-posición –no-correlativa– (ni empírica, ni filosófica ni estética ni antropológico-socialmente), para la posterior reactivación de otro posible des/conocimiento (*Maybe*: Tal vez tenga Sentido, tal vez no lo tenga) y sensibilidad co-agencial. Un corte que en realidad nos emancipa y nos libera del conflicto clínico y del preliminar trauma que supone aún hoy la escisión de la representación transcendental; que no desea –precisamos– ignorar la representación ni la aspiración del Sentido, sino liberarse de una recurrente y hegemónica imposición simbólica –productiva y postproductiva–, para alcanzar la posibilidad de reactivar la representación en lo que en verdad es y el Sentido en toda su extensión y límites naturales; abrir, de manera indecible para cualquier sistema ontológico, la realización libre del Ser con la realidad en su cierto intervalo, cohesión y –desde la actual hipótesis empírica– con un impredecible o aseverable futuro colapso.

–Análisis comparativo del PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO BASE de la Discontinuidad artística y el proceso non-representacional de Brassier–.

En –**ELEVEN WAYS OF SAYING NOTHING**– las once formas (o vías) de decir nada, que proponen Brassier, Guionnet, Murayama y Mattin en *Idioms and Idiots* [y que coinciden – en un análisis comparativo– con los 10 pasos del procedimiento metodológico “base” –abierto, libre– + el sub-paso 11 de la: **Extensión – aplicación / Realización, de la discontinuidad artística –por/ -en / con, canales y dispositivos de Representación: Intervalo en el círculo Meta-Arte. Utilidad técnica de la discontinuidad artística / Intensificación de la experiencia de lo Real y de lo simbólico / Co-agencia**]; establecen Brassier y sus *copartenaires*:

1. From ‘having nothing to say’ to ‘*finding something to say*’ by *shifting one’s position with regard to that movement.*”

El *shifting* o desplazamiento del “*Movimiento*” del objeto *Arte* (el movimiento artístico –sistemas de representación) en el proyecto, que indicamos en los pasos –1, 2, 3– del procedimiento metodológico propuesto aquí:

- **Paso 1. Intención del objeto y formalización.**
- **Paso 2. Visión del Artificio.**
- **Paso 3. Movimiento del objeto**, al proyecto: en diferentes tiempos –heterocrónico– en distintas sincronías y diacronías de los agentes y fenómenos. En espacio heterotópico.

Que comprende la apreciación del artificio de cada entidad representacional y su cambio (pre)intencional;

2. *Around the question of the concert, music and philosophy met, without knowing why. In any case, we wanted to change something about it.*
3. *We exchanged ideas about “what a concert is” in order to find an efficient practice, mainly*

*by defining what we would not like to do in any given concert.*

Y que mediante la escisión, que señalan Brassier y los autores citados, del Yo en ese corte-desplazamiento: “*by shifting one's position*” –coincidente con los pasos de nuestra metodología abierta–:

- **Paso 4. La discontinuidad del Yo (singular y social).** Presubjetividad: de la intersubjetividad (proyección del yo y del *self* social) a la fuerza presubjetiva de cada sujeto, neutralización en un entorno suprasubjetivo.

Abre el marco precondicional con el *Open work* a otro orden de posibilidad desconocido:

1. The conventional frame of the concert was thereby displaced (which would have created possibilities for the opening of vision and for a renewed listening). Nevertheless, we did not know what we might do.

- **Paso 5. La discontinuidad entre lo simbólico y lo sensible (con lo óptico).** Copresencia: las marcas simbólicas de cada agente y del escenario, dispuestas al contacto (supra)sensible, non-representacional e indiferente con los fenómenos.

2. By putting this in parenthesis, we performed a kind of concert, a nonconcert. But in any case, what is the relation between A and non A?
3. The decision taken by thought and psychological tension were our sources of energy. This project also undermined the identity that makes of us musicians or philosophers. One is a musician only when one succeeds in giving a presence, a life to music. The same holds for a philosopher. Let us be musical, philosophical, etc., at the same time... (In the word ‘collaboration’ one finds the word ‘labor’. It usually means a collaboration in which each finds him or herself in his or her habitual position, as a musician, philosopher, etc., without any subversion of identity or attempt to slip towards other identities, towards X.)

Accediendo así a un reposicionamiento al margen de la función, de la capacidad y de la instrucción del sujeto fáctico, fabril, artístico y de la institución del constructo normativo del sistema ontológico y cultural:

- **Paso 6. La discontinuidad entre función y no-función.**

7. By putting philosophy and music in parenthesis, by separating our profession from ourselves, we simply felt ourselves to be human beings who feel, react, and reflect: the experience of not feeling ‘ourselves’ anymore (don’t we feel too tied and sometimes even imprisoned by our professions?).

- **Paso 7. Desconfiguración de la discontinuidad configurativa. Neutralización:** La

muerte, la negatividad estética y simbólica; el amor, la amistad y el sexo como figuras del deseo; el trabajo como producción –de objeto de deseo e *in-formación*– y el trabajo liberado. Neutralización de ordenes y rangos culturales, de interpretación (discontinuidad configurativa 1) y de las estrategias (discontinuidad configurativa 2).

➤ **Paso 8. Discontinuidad entre: entidad, esencia, materia, espacio, energía, vida y tiempo.**

**Fuerza y Coparticipación:** De la coparticipación entre agentes y su agenciamiento a la discontinuidad producida por lo natural en su copresencia, dispuestos los agentes no a la emisión sino a la interacción imprevista e inconsciente con lo fenoménico y el Sinsentido, en cada uno de los cortes que estos produzcan en el Sentido y marcas de los agentes.

El silencio lingüístico y el vacío del no-sentido en el Sentido para la aparición de una fuerza presubjetiva neutral –no lingüística ni culturalmente idiomática o simbólica– con la energía de lo biosemiótico, que emplaza al sujeto liberado –no traumático una vez emancipado de su colapso transcendental y del corte en su proyección– en el lugar de la copresencia entre Sentido y Sinsentido:

8. *The profound silence within us, filled with the immense energy that threatens to explode when blocked: this unnameable zone would be the basis of our experience with language. There we were.*

Y el paso desde la conexión intersubjetiva a un con-tacto suprasubjetivo entre lo sensible y lo óptico en el que se produzca realmente una escisión representacional mediante el olvido (no-subjetivo o memorístico sino preconscious), aplazamiento (no simbólico) o corte intervalar con el marco pre-estructural del sujeto y el escenario que emancipe y libere la tensión y el trauma prosimbólico:

➤ **Paso 9. Proyecto artístico: Sentido y Sinsentido, con-tacto-. Suprasubjetividad.**

9. *The audience was thereby invited to share this experience and some of them seemed to feel the direct impact of the tension that was flowing from us, forgetting their own expectations of the concert set-up.*

Llegando a una discontinuidad artística real tras la cual se abra la posibilidad de reactivar las prácticas del Sentido mediante esa co-agencia cuya dinámica no podrá ser preestablecida y que habrá de atender cada nueva formulación de las respectivas discontinuidades configurativas, expresivas o estratégicas (como en el caso que citamos aquí del concierto non-representacional de Brassier y sus colegas non-musicians):

➤ **Paso 10. Discontinuidad artística. Intervalo en el Sentido y reactivación.**

- Este *paso-intervalo* del procedimiento: ha de revisar la secuencia desde la formulación simbólica a la posibilidad y dinámicas de expansión de realizaciones coparticipativas

observando su no-causalidad, y proseguir el proyecto reactivo volviendo a neutralizar las diferentes discontinuidades estratégicas que se infieran al proyecto artístico.

10. *Once the nonconcert was finished, our work began again, and we had to try to put this unsayable experience into words. This text is part of that attempt.*

Retornando así –en un ciclo siempre discontinuo pero retroalimentario– al subpaso 11 de la extensión una vez dada la discontinuidad artística; que en el caso específico de esta investigación implica transcribir en la Tesis los proyectos artísticos experimentales realizados para demostrarla, generando a través de ellos una situación nueva de discontinuidad artística en la misma descripción representativa mediante el corte en la exposición de los proyectos. Es decir, que dicha discontinuidad artística sólo será experienciable directamente en las exposiciones en que las argumentaciones de esta investigación se dispongan a su con-tacto con distintos cortes fenoménicos y discontinuidades naturales (que se podrán observar en la exposición realizada en la Galería Windsor Kulturgintza y en sucesivas exposiciones experimentales en el USF Museum of Contemporary Art, Tampa, University of South Florida, U.S. en 2015 y 2016).

- Reactivación y extensión. Cuando la discontinuidad artística se ha dado y está dispuesta a su corte sucesivo con el Sin-sentido y a la reactivación alternativa del Sentido, se han de observar los formatos y dispositivos a través de los que esta discontinuidad se extiende y se distribuye, cómo se *re-produce*, transporta y transmite, haciendo activa la presencia de su intervalo sin ser nuevamente proyectada, reflejada o representada (mediante el no-sentido o el Sentido), sino realizando activa y diréctamente, en cada medio y canal, el corte oportuno que cada situación facilite en sus respectivas formas de contacto con lo Sinsentido. Esta extensión, como aplicación en un medio (en este caso la presente investigación, su presentación y defensa, y su publicación y exposición), al ser inserida en los soportes de la representación / información, se activará vinculada a las discontinuidades configurativas (de modo lineal).

Un proyecto estético que será liberado de la sistematización moviendo los objetos, hechos y situaciones que se generen cada vez a un nuevo corte:

11. *To dare to do each time without falling into routine, in order to renew, to stimulate, to dynamize the everyday.*<sup>691</sup>

Activando a partir de cada enunciado y cada situación el post-método (siempre co-agencial e

---

<sup>691</sup> Citas en inglés –del punto 1 al punto 11.– Correspondientes a *ELEVEN WAYS OF SAYING NOTHING*– las once formas (o vías) de decir nada.

Brassier, Ray. Guionnet, JeanLuc. Murayama, Seijiro. Mattin. *Idioms and Idiots*. s/p. Publicado en el sello discográfico: **wmo:recordlabel** (Mayo2010) Web: [http://www.mattin.org/recordings/IDIOMS\\_AND\\_IDIOTS.html](http://www.mattin.org/recordings/IDIOMS_AND_IDIOTS.html) pp 15,16.

indeterminado) que hemos propuesto en el (post)-paso 11: **Extensión – aplicación / Realización, de la discontinuidad artística –por/ -en / con, canales y dispositivos de Representación: Intervalo en el círculo Meta-Arte. Utilidad técnica de la discontinuidad artística / Intensificación de la experiencia de lo Real y de lo simbólico / Co-agencia.**

El corte-intervalo en la representación y el discurso ontológicos, comporta a su vez, mediante la escisión voluntaria del yo subjetivo, una capitular (inicial) renuncia a la primacía de la autoría, tanto en cuanto al artista (singular o colectivo) como autor original y fundamental, como en cuanto al principio de autoridad de la autonomía del objeto arte y su producción simbólica de la realidad o de su soberana puesta en crisis de los discursos.

En este sentido la predicada “*muerte del autor*” discursivo (definida por R. Barthes: un escrito es una reconstrucción –un reescrito–, por ello que el autor desaparece –con su obra real-original– o metafóricamente muere. O según M. Foucault –en cuanto a la posteridad de la obra escrita a la vida del autor que, con la longevidad o inmortalidad de la obra, atestigua a través de ella su propia muerte, la obra que trasciende la vida del autor–) o así mismo, inherentemente, el corte que sin autor deriva en “*la muerte de la audiencia*” (Exposición *Death of the Audience* comisariada por Pierre Bal-Blanc, analizada –Cap. 9.1.C– en relación a la *secesion*<sup>692</sup> de lo marginal (o lo idiota, o loco) en la obra de

---

<sup>692</sup> Analizado en el Cap. 9.1.C Pierre Bal-Blanc, [comisario de la exposición *Death of the Audience* (2009) en – Secession, Association of Visual Artists Vienna Secesión–, una exposición colectiva que reflexionaba acerca de qué y cómo podría ser hoy una ‘ruptura’ o un corte a partir de las estrategias artísticas rupturales desde los años 60 hasta los 80 con autores desmarcados del sistema del mercado y de la producción signico-significativa del arte, cuya coordenada personal era quedar a cierta distancia: “no interfieren en el intento de definirse como antimodernos, altermodernos o neomodernos; se inscriben en la idea de estar fuera y también en medio. Para mí, entregarse a tales procesos y posturas era una forma de reflejar la ruptura que inició la Secession a finales del siglo XIX y principios del siguiente, mediante la noción marginal aunque positiva de una nueva ruptura dada en el último cuarto del siglo XX”], Bal-Blanc, Pierre. *La muerte del público o el outsider profesional*. Extracto de una conversación entre Pierre Bal-Blanc y Elisabeth Lebovici. En e-flux journal, núm. 13, febrero de 2010.

/ ¿Por qué usar la noción de «ruptura», de tan larga historia en el modernismo? Recuerdo una historia de las vanguardias del siglo XX que llegué a comprender gracias al concepto de *coupure épistémologique*, de Gaston Bachelard, el corte epistemológico asociado a la discontinuidad en la historia de la ciencia, pero aplicado al arte para caracterizar la sucesión de prácticas y movimientos habidos en él. En palabras de Clement Greenberg: «La esencia del modernismo descansa, en mi opinión, en el uso de métodos característicos de una disciplina para criticar la disciplina misma; no para subvertirla, sino para afianzarla más firmemente en su área de competencia» En Greenberg, Clement, «Modernist Painting», en *Arts Yearbook* 4, 1961, pp. 103–108 (trad. cast.: «La pintura moderna», en *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006).

Corte-intervalo en la representación que, como hemos analizado desde Brassier y la non-representation, va más allá de posicionamientos ideológicos, normativos, disciplinares o técnicos del arte como los movimientos de los años 50 y 60 del **NO! art**, u otros similares derivados del dadaísmo, neo-dadaísmos o actitudes post-readymediales: Boris Lurie co-founded (con Sam Goodman and Stanley Fisher) in 1959, the New York NO! Art movement, an artists' formation that emerged in the late 50s as an alternative to Abstract Expressionism and the emerging Pop Art. NO!art. No understanding of Radical - as opposed to market-oriented art - [...] The origins of NO!art sprout from the Jewish experience, struck root in the world's largest Jewish community New York, a product of armies, concentration camps, Lumpenproletariat artists. Its targets are the hypocritical intelligentsia, capitalist culture manipulation, consumerism,

Dora García que corta la identificación del espectador con el objeto de representación y su archivo de información, así como un distanciamiento *outsider* con la posición del autor como agente. O la obra de Isidoro Valcarcel Medina *–El museo de la ruina–* incluida en esa exposición, consistente en el mapa detallado de un edificio construido con materiales autodegradables, orientado a la entropía y a la desaparición); no suponen exclusivamente un cliché simbólico, o empírico por su contra, de la emergencia (reconocimiento último por el hombre) de la naturaleza ingobernable como *autora*, creadora, transformadora y destructora sin causalidad, intencionalidad o reivindicación de autoría – dado que es desde sí la autora o generadora natural indecible y Sinsentido del todo posible–; sino, principalmente, el reconocimiento sin condiciones de la muerte singular, de la vida y de la desintegración y extinción posible de la propia naturaleza conocida (en este universo nuestro) y del nosotros (yo-deseo-self–autoría–discurso–audiencia), animales de representación, y la desaparición de toda obra artificial, material o inmaterial, y su trascendencia posible más allá de la existencia que subordina todo.

La co-agencia, desde el encuentro de lo natural con la representación artificial y reflexiva y el corte que implica en la hegemonía productora de un Sentido inasible, posibilita –desde el *maybe*, que cuestiona y abre la perspectiva de la extinción a la posibilidad del multiverso –de energía y materia oscuras cuyas leyes de dinámica y desenlace es desconocido–, la relación incondicional entre lo particular y sensible –y la construcción de su Real– con la realidad indecible, adentrándonos suprasubjetivamente [post-autor(it)almente, post-autónomamente y post-soberanamente, como veremos a continuación] hacia una tercera con-formación de la realidad donde lo particular y lo universal coexisten en su amplitud posible.

En *Nihil Unbound. Enlightenment and Extinction* de Ray Brassier traducible –desde lo *Nihil*: nada, nadaidad–, por el “*Nihilismo desencadenado*” (no-correlativo <sup>693</sup>, *ilimitado y no-consolidado –no inscripto–*, liberado) e “*Ilustración y extinción*” ( también traducible *enlightenment* como

---

American and other Moloch's. Their aim total unabashed self-expression in art leading to social involvement. Collective confrontation artists as early as the Peace Demonstrations of 1961-62. No lighthearted Duchampesque Dadaists, Neodadaists, or "pop-artists"; no consumerism's middleclass nor Nouveau Riche Liberals' neuter background makers. But believers in the unfashionable notion of Art with a capital "A".

NO; Art. Publicado en Web: [http://www.no-art.info/\\_statements/en.html](http://www.no-art.info/_statements/en.html)

En este sentido la non-representation que señala Brassier indaga una posible situación no discursiva aplicable a todas las disciplinas estéticas, más allá del efecto de representación de cada técnica artística y su principio ideológico. Una observación del objeto estético, filosófico y artístico para presentar ante él –desde la exterioridad de lo otro Sinsentido no formulable antropológicamente– una *coupure épistemologique* o corte epistemológico (Bachelard), asociado a la discontinuidad en la historia de la ciencia pero también en el mismo proceso ontológico en el que la ciencia o la filosofía o el arte se observan como entidades disciplinares concretas. Un corte en la propia contemplación científica de la filosofía o del arte. (N. del A.)

<sup>693</sup> La correlación –la relación kantiana-hegeliana entre razón y naturaleza– o entre enunciado ilógico y no-sentido, no correlativos en ningún caso al Sinsentido.

iluminación (poiesis), en este caso como imagen e idea de sí, representación intelectual, cognitiva, y también interpretable en cuanto a intuición o Sentido), o corte en la proyección del pensamiento, reflexión, influencia e inscripción, logocentrismo y antropocentrismo; la discontinuidad artística opera la apoptosis<sup>694</sup> voluntaria del Sentido –el colapso y suspensión del Sentido y su representación, programado por la propia investigación experiencial y experimental artística.

El corte clínico en la emisión del objeto arte busca liberar al proyecto arte de su propia generación de lógica (discurso) e ilógica (no-sentido) –eliminar la replicación indiscriminada de discontinuidades configurativas, daños celulares del logos en lo sensible, en su producción de Sentido o de sus cortes inherentes de no-sentido–. La discontinuidad artística corta el *Belief*<sup>695</sup> (incluso el de la creencia en la –función– de la misma discontinuidad artística, la creencia es una particularidad humana tal como la función), suspende las ideas proyectadas por el unívoco *yo-cognitivo* y su imagen centralista del hombre en el mundo, [y las de la resolución de la ciencia cognitiva y su imagen manifiesto empiri(al)ista], e incluso, como advertimos aquí, la correlación ilógica e irracional de operar los no-sentido en el Sentido. Con la aplicación del –*Maybe*–, que planteamos en esta investigación desde Chus Martínez, se propone indagar otra posibilidad –no ajena al corte en el *Belief* ontológico del Ser, sino abierta a aquello desconocido en esa misma constitución del pensamiento y del Sentido y su realidad– ajena por tanto a la dialéctica de la negación<sup>696</sup> (basada en el llamado *complejo epistemológico del arte* en cuanto a la negación científica de lo filosófico o lo estético, o la negación teórico-representacional por la proyección e incidencia del yo en la observación / un *principio de incertidumbre* de lo metafísico –lo ideal sin demostrabilidad empírica–. Y en cuanto a la negatividad

---

<sup>694</sup> Ray Brassier en «*Apoptosis of Belive*» ( En ‘*Destroying the Manifest Image*’, Capítulo 1, Parte I. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction.*) emplea la noción de apoptosis en la no-filosofía siguiendo el corte del nihilismo ilimitado y no-consolidado. «La **apoptosis** (también llamada aptosis): es una destrucción o muerte celular programada provocada por ella misma, con el fin de autocontrolar su desarrollo y crecimiento, está desencadenada por señales celulares controladas genéticamente. La apoptosis tiene una función muy importante en los organismos, pues hace posible la destrucción de las células dañadas, evitando la aparición de enfermedades como el cáncer, consecuencia de una replicación indiscriminada de una célula dañada.» (Manual de Patología General. *Daño celular irreversible. Apoptosis.* Universidad Católica de Chile. Publicado en Web [http://escuela.med.puc.cl/publ/patologiageneral/patol\\_033.html](http://escuela.med.puc.cl/publ/patologiageneral/patol_033.html))

<sup>695</sup> Since Nietzsche identifies truth with permanence, and permanence with being, it follows for him that to believe that the world is nothing but becoming, without ever becoming something, is to believe that there is no truth and therefore to ‘hold-it-as-true’ that nothing is true. It is in fact a contradictory belief, one that cancels itself out, and as such is equivalent to the *unbelief* which refuses to hold anything as true. This is why the thought of eternal recurrence is an expression of what Nietzsche himself calls ‘the most extreme form of nihilism’. Belief in eternal recurrence provides the definitive expression of the nihilistic belief that nothing is true; more precisely, it is the only way of holding it-as-true that nothing is true. The paradoxical structure of this belief in the impossibility of belief betrays a fault-line in the folk-psychological construal of rationality; the apparent contradiction inherent in the ‘belief’ that there are no beliefs vanishes once it is understood that belief is neither the substrate nor the vehicle of this assertion.

Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, PALGRAVE MACMILLAN, New York, N.Y. 2007, p. 208

<sup>696</sup> Ray Brassier se basa en el trabajo de François Laruelle para. “*in order to elaborate a speculative realism operating according to a non-dialectical logic of negation.*”

estética y la discontinuidad configurativa del logos y de lo simbólico). En suspensión de esa dialéctica negativa, y en contra del nihilismo absoluto y no-correlativo entre cualquier relación del Sentido con la realidad, el *maybe* plantearía otra posibilidad alternativa al materialismo especulativo<sup>697</sup> que, más allá de partir de cada realidad o de cada construcción o constitución de una realidad (reflexiva o transcendental) desde lo que son en sí como realidades, entidades o constructos; se despliega de la basis excluyente de lo que –es la cosa– como posibles realidades únicas o múltiples, y su futura extinción, y amplifica la posibilidad de la cosa no sólo hacia lo que ya es la cosa en sí (materialmente), sino que incluye en tal –en sí– aquello que también aparente [como veremos en la descripción de un trabajo realizado en paralelo a esta investigación *Überprojekt (over-project: sobre el proyecto y fuera del proyecto*, en el próximo subapartado 9.4.B.iv, y con los proyectos experimentales –Artists Working– realizados para la demostración de esta investigación artística]; es decir, parte de la cosa – en sí y su Sinsentido indecible, pero articula en los órdenes de esa realidad también aquello que tales cosas pueden representar, proyectar, llegar a ser, o aparentar, incluye en la realidad tanto a lo Sinsentido como al Sentido generado desde la relación con aquellos objetos y añade a tal co-realidad la posibilidad de todo lo desconocido, todo lo que aún lejano al conocimiento o demostrabilidad científica abre de nuevo el camino a la especulación y la conjetura a partir de cada una de las realidades (desconocimiento que une a nuestra observación materialista de la realidad tanto la materia y la energía oscuras, como la dimensionalidad cuántica del universo y el posible multiverso inflacionario, la relatividad de tiempo y espacio y la comprensión última del origen de la inteligencia y otras formas posibles de la misma). Así, desde esta lectura alternativa a la concepción filosófica que plantea el *maybe* podríamos interpretar: –Materialismo (realidad en sí), especulativo (creer en –tal vez.– *maybe* –aquello aún desconocido que reformularía y replantearía nuestra actual concepción universal y relación con la realidad). –Creer que: creer es real (creer que suponer –especular–, conjeturar, imaginar e intuir), como acto neuronal es una de las funciones en la red de sinapsis cerebrales. Y así mismo considerar que tanto –creer como que –el creer es ilusorio– implica que el no creer es una forma de creer en la negación de aquello otro, siendo otra forma recurrente de creencia.

---

<sup>697</sup> Realismo especulativo (de ahora en más RE) es el nombre que se utiliza para agrupar determinada tendencia de la producción filosófica del siglo XXI, cuyo rasgo teórico saliente es la voluntad de pensar las cosas en-sí, lo cual implica tener que vérselas de algún modo con Kant y con casi todas las grandes figuras subsiguientes. El origen del término se remonta a una conferencia homónima del año 2007 en el Goldsmith College de la Universidad de Londres.

La conferencia estuvo moderada por Alberto Toscano y fue protagonizada por Graham Harman, Quentin Meillassoux, Iain Hamilton Grant y Ray Brassier. Se dice que fue este último quien acuñó el término (inspirado en el "materialismo especulativo" de Meillassoux) como una manera de englobar las posiciones heterogéneas de los cuatro, sin embargo poco tiempo después renegó de él. Todos ellos comenzaron publicando en la revista inglesa de vanguardia *Collapse*, dirigida por Robin McKay, la cual en la actualidad ha cedido su preeminencia a publicaciones de tenor más académico como *Speculations* y *Parrhesia*. En general, los exponentes de RE se han formado en la tradición filosófica continental pero mantienen también cierto diálogo con la tradición analítica (Harman con Kripke, Black y Davidson, Brassier con los Churchland y Sellars, por ejemplo). En el año 2011 se editó la compilación *The Speculative Turn*, donde teóricos noveles vinculados al RE se dieron cita con intelectuales consagrados como Alain Badiou, Bruno Latour, Francois Laruelle y Slavoj Žižek.

Baraglia, Rodrigo. Revista Luthor, Web: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article104>



Desde el sujeto no hay posibilidad de escisión del creer <sup>698</sup>.

El arte no busca la realidad del pensamiento (filosofía), ni la realidad de la imagen (estética), ni la realidad del mundo (ciencia); sino que intuyendo el deseo y la realidad: tanto del acto del pensamiento (y de la imagen-representación), como de la necesidad empírica de demostraciones reales-indecidibles; el arte desea entonces averiguar cómo funciona la co-realidad entre pensamiento y Sentido con lo indeci(di)bel –Naturaleza–.

Para lo cual libera al *maybe* (la especulación, incertidumbre o posibilidad abierta a lo desconocido) a la indiferencia e indiferancia de si puede demostrar que algo es verdadero o falso incluso más allá de su grado de representación; dirigiéndose directamente a lo que –cree– para una vez comprobada su indecidibilidad (realidad indiferente a nuestra imagen de ello y a nuestra demostración de ello), ver su realidad, trabajar con las imágenes indecidibles (verdaderas o falsas, pero sabiendo cual es cada una, partiendo de lo indecidible del Sinsentido esencial en las entidades reales y de lo innegociable de nuestra observación sobre aquellas, pero distinguiendo ya cuando es entidad por sí o cuando observación de la misma, evitando tanto la confusión o falsación de una imagen sobre la realidad que representa cuanto la negación de esa imagen como realidad configurativa).

La discontinuidad artística nos escinde –desde lo exterior y ajeno a nuestra voluntad– del pensamiento ontológico para poder ser indiferente a los enunciados de lo verdadero y lo falso, así como al grado empírico actual de lo demostrable e indemostrable, a la función y a la causalidad, para observar lo indecidible de una realidad (su indiferencia a la *comprehensión*), y de ahí trabajar con las imágenes verdaderas y falsas de esa indecidibilidad demostrada o ajena a lo demostrable.

Si el objetivo de la ciencia es comprender el funcionamiento del universo o del multiverso (incluyendo el de la imagen cognitiva), el principio del proyecto arte (estético, artístico e investigador) no se circunscribe o se detiene en aquella base de comprender o reproducir como funciona la imagen reflexiva ante lo Real, sino que yendo más allá de esos principios a los que ya ha aportado su práctica y sus cortes, desea discernir el comportamiento derivado de aquella comprensión universal de la ciencia, cómo nos com-portamos con la realidad –incluyendo en ésta nuestra producción simbólica y deseo común de existencia–, interrogándose siempre acerca de otra posibilidad –cómo podemos comportarnos– para liberar y emancipar nuestra voluntad subjetiva en la realidad objetiva. Si ambos, ciencia y arte trabajan y procesan desde la realidad, el arte no se restringe empíricamente a lo objetivo (incluyendo una visión empírica de lo subjetivo-cognitivo), sino que sitúa precisamente toda producción y movimiento subjetivo –desde su propiedad y condición configurativamente discontinua–

---

<sup>698</sup> Y siguiendo en esa serie de relaciones, como de sobra es conocido, podría retornar así el eterno debate:

(Naturaleza = realidad / ciencia = demostración.

Pero si: Acto del cerebro = Representación / Representación = Belief (creer) / demostración = creer en la realidad de lo demostrado.

Por tanto: Creer = demostrado (existe lo verdadero = real / y lo falso = irreal, como pensamientos ontológicos) / Existe lo real del creer y del pensamiento cognitivo. El hecho inmaterial del acto cognitivo.

en co-presencia con lo óptico-objetivo, tanto para observar claramente las condiciones de cada objeto o entidad representacional, reflexiva o proyectiva (y advertir de su incidencia e incertidumbre performativa en la realidad), cuanto para plantearse en todo orden el motivo y la esencia de nuestra inteligencia, sensibilidad y visión simbólicas, el porqué –lo tenga o no lo tenga, originaria y definitivamente, *maybe*– de su función particular en el universo y el cómo se comporta liberado tanto en toda su dimensión simbólica y post-traumática cuanto en su escala multi-universal óptica.

Todo sistema de acto o impulso humano –del pensamiento y de la razón, de la sensibilidad, de la ciencia, de la lógica y la ilógica, etc., etc., ha de tener prevista su propia revisión autocrítica ( y prevista e imprevista la crítica general), sin instaurarla soberanamente, su puesta en duda (suspender también su propio auto-*Belief*). Como sabemos, en el caso de la ciencia –además de su observación lógica del principio de incertidumbre, de las hipótesis divergentes de la física teórica o de la indecidibilidad (e incompletitud) de las matemáticas, entre otros instrumentos sometidos al juicio crítico– su propia historia y progreso se basa en su propio autocuestionamiento de leyes y teorías anteriores impulsando nuevos descubrimientos científicos que eliminan, corrigen o completan el anterior conocimiento considerado verdadero, el corte epistemológico enunciado por Gaston Bachelard anteriormente –el concepto de *coupure épistémologique*, corte epistemológico asociado a la discontinuidad en la historia de la ciencia (Foucault)–. Trasladando esto al arte, siguiendo su propia condición soberana – de puesta en crisis de “el resto” de discursos–, el arte ha de asumir, sin ningún complejo epistemológico (de la ciencia y de la filosofía), o miedo a su negación y al vacío, una propia puesta en crisis, no inyectada desde el placebo de la misma subjetividad ontológica o la objetividad que el arte ya cuestiona críticamente en los otros medios (ciencia, neuro-cognitivismo, filosofía –non-filosofía– y estética) como intenciones y formulaciones humanas; sino precisamente en tanto entidad objeto arte, liberar todo el deseo de sí (el deseo hacia la imagen de sí y la plasmación de su impulso en artificio) hacia su investigación como entidad abierta: presubjetiva, subjetiva y objetiva, de su experiencia con la realidad.

La auténtica soberanía del arte sería por lo tanto el poder también derogar su propio discurso hegemónico –de discontinuidad configurativa crítica a otros discursos–, la imposición representacional o conceptual, mediante su –inconsciente y preconscious– (impulso, deseo) y libre (deseo liberado de verdadero o falso) voluntad cuestionadora (*maybe*) de disponerse así mismo al corte de la discontinuidad artística. Asumir la de-posición de su soberanía (figura de la autoridad y ‘*símbolo*’ de la independencia máxima –territorialización del arte–, representación y ejercicio de poder –crítico–). Ser (post)soberano en primer lugar ante sí mismo para lograr desde ahí poner en crisis su propia ontología, su función crítica y rarefacción o extrañamiento, a su misma y deseante esencia ideal, liberarse de toda toma de decisión obligada afirmativa o negativa abdicando, suspendiendo el juego tautológico y retroalimentario de los cortes subjetivos (cortes inherentes del no-sentido en el Sentido) cuyo efecto de representación ya conoce y en cuyos resultados no puede ignorar, cuando se dé, su falsación o manipulación crítica.

Una vez admitido y aplicado en la instancia de su propia soberanía el corte-intervalo del

Sinsentido real, sin que quede en ese intervalo –cuando sea requerible– resquicio de la subjetividad del Sentido<sup>699</sup>, ni de la propia acción del corte –que es exterior exactamente para superar completamente cualquier ontología o deseo de instruir con la lógica esa *acción-pasiva* (activa y suspendida), de que el deseo libre genere un espejismo y mantenga su imagen-reflejo, la auto-celebración y el auto-re-conocimiento (imagen duplicada del conocimiento sobre el conocimiento – Ilusión–) de su libertad.

Habiendo capitulado (discontinuuamente) directamente de su potestad crítica y simbólica y siendo neutral –ante y –con la realidad; la discontinuidad artística le posibilitará regenerarse (regresar en su eterno retorno<sup>700</sup>), pero reactivándose, intensificar ahora el Sentido hasta su plena liberación, precisamente porque ya alcanzó, definitivamente, la plenitud esencial de la soberanía crítica y autocrítica con su propia figura simbólica de poder (o voluntad de poder, como veremos después). Esta abdicación no es un ejemplo (o instrucción) moral ni estético, sino el acceso al con-tacto con la realidad, la copresencia y co-realidad del Sentido con lo inmanentemente INDECIDIBLE y multi-universal (ajeno a cualquier corte –a su causalidad, nihilismo o razón–, y evidentemente indiferente a los intervalos críticos de la discontinuidad configurativa de la representación formal o reflexiva y proyectiva). En el tacto con lo indecible exterior el arte accede por lo tanto a la verdadera realidad in-decidible de su paradójica soberanía, –soberanía que el verdadero deseo artístico no quiere detentar –más allá del trauma simbólico– o imponer, sino que se ha servido de esa previa pose

---

<sup>699</sup> “el nihilismo no es, como Jacobi y tantos otros filósofos ya han insistido, una exacerbación patológica de la subjetividad, que anula el mundo y reduce la realidad a un correlato del ego absoluto, sino por el contrario, el corolario inevitable de la convicción realista de que existe una realidad independiente de la mente, la cual, a pesar de las presunciones del narcisismo humano, es indiferente a nuestra existencia y ajeno a los "valores" y "significados" que hemos solapado sobre ella con el fin de hacerla más hospitalaria. La naturaleza no es nuestra ni "casa" [como término o concepto] de nadie, ni un progenitor particularmente benéfico. Los filósofos harían bien en desistir de emitir cualquier nuevo mandamiento sobre la necesidad de restablecer el significado de la existencia, la intencionalidad de la vida, o reparar la trunca [discontinua] y destrozada concordia entre el hombre y la naturaleza. La filosofía debe ser más que una concesión a la punzada del pathos de la autoestima humana.”

Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, PALGRAVE MACMILLAN, New York, N.Y. 2007, p. xi

–El *pathos* (sufrimiento humano normal de una persona; el sufrimiento existencial, propio del ser persona en el mundo y contrario al sufrimiento patológico o mórbido. Significa también pasión, desenfreno pasional no patológico pero inducido. En la crítica artística la palabra *pathos* se utiliza para referirse a la íntima emoción presente en una obra de arte que despierta otra similar en quien la contempla.

«*todo lo que se siente o experimenta: estado del alma, tristeza, pasión, padecimiento, enfermedad*». Concepto ético referido a todo lo recibido por la persona, biológica y culturalmente.) Diccionario de filosofía Oxford.

Aquí *pathos* del ego –siguendo la noción aristotélica del *pathos* como persuasión de la retórica, el uso de los sentimientos humanos para efectuar el juicio–, es decir, la persuasión, inducción y afectación a través del Sentido y lo sensible en la intersubjetividad, la influencia del sentimiento del ego, de su cultura y de su transmisión biológica, de sus marcas; en toda aprehensión que realiza el otro. N. del A.

<sup>700</sup> The caesura of thinking in the eternal return overthrows the sovereignty of identity in representation and the jurisdiction of explication in actuality the better to affirm the point of convergence between the dialectic of ideas and the aesthetic of intensities, thereby reuniting a purified thought and a refined sensibility.

Brassier, Ray. Op. Cit. p. 189.

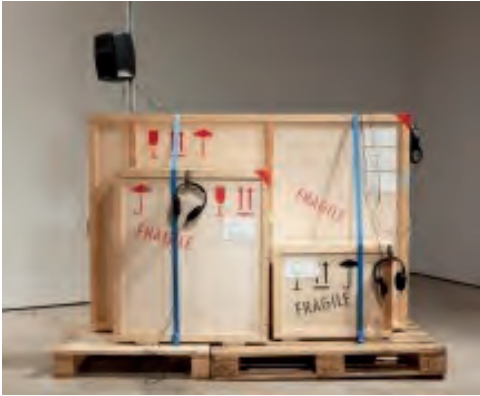
soberana del poder crítico (históricamente conquistado y hoy re-“estimulado” mediante la –imagen más sofisticada– de la hiper-pantalla de la postproducción de información de los usuarios) y de la performatividad; para acceder (con el con-tacto real del Sentido con el Sinsentido mediante el intervalo de la discontinuidad artística) a aquello que ya no está en ninguna cima, trono o púlpito, sino que –yendo mucho más allá e incluso fuera de sí– es indiferente a todo rango y posición (lugar y no-lugar, función y capacidad). Ser deseo liberado (que puede volver a decidir incluso sobre sí mismo, u obviarse y no incurrir en la “toma” de decisiones sobre lo ajeno. Ser quién y ser qué), el arte liberado en la discontinuidad natural.

Esto implicaría por lo tanto ir desde la supuesta non-representación (idiomática) a la sin-representación (intervalo no expresivo ni reflexivo) mientras tanto la representación como la non-representación o sus dispositivos se manifiestan. Salir de la imagen manifiesto (escisión de la imagen ontológica, empírica –ciencia de la filosofía o de la estética– o historicista) para observar –ser testigos sin ejercicio de influencia– la objetividad de la imagen-cognitiva y la realidad exterior inmanente y sus actos o fenómenos, y poder –a través de la discontinuidad artística que las objetiva en –lo que son– y –hacia lo que son– observar la realidad conformada por el mundo + mundo representación<sup>701</sup>.

---

<sup>701</sup> “For Nietzsche, it is the self-affirmation of the will that produces the difference between difference and indifference, affirmation and negation, intensification and disintensification; and it is this difference in turn that validates the creative power of affirmation by engendering the active life that distinguishes itself from reactive death. For as Nietzsche famously insists, it is precisely because life remains the precondition for all evaluation, that the value of life cannot be evaluated. Once we recognize that there are no transcendent cognitive criteria in terms of which we could find life wanting, we must concede that it is always life itself that appraises life.” [...]

The conclusion to be drawn here is that being is no more susceptible to affirmation than to negation: there is no more reason to opt for its differentiation through affirmation than its identification through negation. Being-in-itself – which we characterized in terms of a degree-zero of being (being-nothing) – cannot be construed as an object of representation.” Op. Cit. p. 216 / p. 221.



#### 9.4.B.ii –EXPOSICIONES COMO ZONAS DE CONTACTO POST- REPRESENTACIONAL.

Desde el espacio en blanco expositivo (discontinuidad configurativa 1)-estructural–compositiva–técnica / a la discontinuidad estratégica (configurativa 2) del agenciamiento.

Retomamos aquí, desde la introducción anterior en el Cap. 9.3 REPRESENTACIÓN Y CO-REALIDAD.

9.3.A. –LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa de realidad. –*Open Work / Open Present*, con el Sin-sentido –; el proceso seguido en el taller *Exposiciones como zonas de contacto*<sup>702</sup> –para analizar hacia donde se dirige la práctica curatorial y la investigación estética tras la post-representación objetual y crítica.

Cuestionaba así Nora Sternfeld en este taller –programado del 11/03/14 → al 14/03/14–:

*¿Qué viene después de la representación? ¿Y cómo puede el comisariado ser entendido como una práctica de activación, como una práctica que posibilita procesos colaborativos de producción de conocimiento con resultados impredecibles?*

En la imagen superior –empleada para ilustrar la convocatoria a este *Workshop* en la Red a agentes artísticos y críticos– observamos un embalaje de obra artística que la clausura, pero de la que su discurso es aún perceptible a través de altavoces o auriculares –todo objeto artificial contiene un discurso– ( Que puede recordarnos a la obra de Txomin Badiola, , en la que corrompe idiomáticamente un discurso original para su posterior corporalización en el objeto artístico denominado *Entelequia*<sup>703</sup>, porque al modo de ésta según Badiola, actúa (representa) como: “cosa

<sup>702</sup> EXPOSICIONES COMO ZONAS DE CONTACTO **Estrategias Post- representacionales en comisariado.**

Workshop con Nora Sternfeld/ organizado por A\*DESK, Instituto Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo–programado en Espai 13 de la Fundació Joan Miró (2014-2015).

organizado en colaboración con la Fundació Joan Miró. Se enmarca en el contexto de la edición 2013-2014 del Programa de Estudios en Arte Contemporáneo de A\*DESK, titulado *Zombies, Frankenstein and the Pink Panther* coordinado por Oriol Fontdevila y del proyecto *Lesson 0*, diseñado e ideado por Azotea (Juan Canela y Ane Agirre) para el Espai 13 de la Fundació Joan Miró (2014-2015).

A\*DESK. Critical thinking. <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1748>

<sup>703</sup> Analizada en el Cap. 9.1.D –UNIVERSO DATA | La discontinuidad entre Poder / decisión. | Identidad / Intensidad. REACTIVACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN –DEL SENTIDO Y SINSENTIDO– MEDIANTE LA DISCONTINUIDAD DEL OBJETO ARTÍSTICO CON LA PRESENCIA DEL CORTE CORPORAL.

“Entelequia” es un término que designa dos cuestiones contradictorias entre sí: a) Cosa real que lleva en sí el principio de su acción y que tiende por sí misma a su fin propio. Cierta estado o tipo de existencia en el que una cosa está trabajando activamente en sí misma. b) Una mera abstracción sin fundamento. → Cosa irreal, que no puede existir

*real que lleva en sí el principio de su acción y que tiende así misma por su fin propio, así como forma paradójica cuya abstracción sin fundamento la asigna como cosa irreal”.*

Es decir, la deconstrucción no-sentido y no-idiomática –siguiendo a Ray Brassier en *Idioms and Idiots*– para el movimiento del discurso a otro grado de corporalización en el objeto artístico en el que la degradación del discurso hasta su pérdida de lógica abre el objeto arte (estético-discursivo, artístico-experiencial) desde su esencia como Sentido –inaprehensible, infinitamente aplazado y estéticamente negativo– hacia el primer posicionamiento de su entidad como cosa u objeto no-sentido (en tanto producción artificial –no entidad Sin-sentido natural–), producción real en la que se asigna paradójicamente su configuración irreal. La cosa formal, entidad sin significado, en contacto con la representación de lo no-significativo en cuanto Sentido inasible y abstracto.

Y así mismo, traza Badiola desde la definición de entelequia la descripción en paralelo del objeto arte en esa posible co-presencia entre la cosa real Sin-sentido –que lleva en sí el principio de su acción y que tiene así misma por su fin propio, cierto estado o tipo de existencia– con el Sentido inaprehensible: abstracción sin fundamento (excluyendo el fundamento de lo sensible). Aquello –el Sentido– que no puede existir en la realidad y que sin embargo se formula en ésta (interpretando en – más allá de su fin propio– un *maybe* más allá de su extinción posible y más allá del conocimiento de su existencia demostrada en la realidad).

La discontinuidad configurativa de la paradoja del objeto estético y artístico, nos reintroduce siempre en la posibilidad o *maybe* que se origina a partir de esa co-presencia entre el Sentido y el Sin-sentido real. Cuando el objeto arte se aleja en su movimiento en un proyecto de su condición de autonomía a lo Real y se adentra, escindiéndose de su soberanía crítica y discursiva, a otra posición en la que el discurso derogado y su cualidad de post-objeto y post-representación le permiten situarse neutralmente con la indecidibilidad del Sin-sentido para operar desde las instancias de realidad aquella posibilidad que el *maybe* abre hacia todo aquello desconocido empírica o sensiblemente.

Por ello en el citado título del capítulo en que analizábamos *Entelequia* (ver nota al pie de pág. 1062), indicábamos la reactivación del Sentido tras la discontinuidad del corte corporal, el intervalo de la discontinuidad artística en el objeto –cuerpo– arte y el corte con el cuerpo identificador del sujeto reflexivo y trascendental. Un corte en el universo-data que en la obra que ilustra el taller *Exposiciones como zonas de contacto* viene a presentar precisamente la clausura del discurso estético de la representación (y de la ilustración ontológica / iluminación poiética –*enlightment and extinction* de Brassier– del ser humano como centro ideal del universo, incluyendo esta era de ilusión hipermedia del big-data y la post-producción de la información o la definición empíricista, economía inmaterial

---

en la realidad. Resulta extraño pensar que un mismo nombre pueda designar algo y su contrario. Para una conciencia racionalmente estructurada a partir de exclusiones, se trata de una anomalía que se soporta sólo categorizándola en figuras como la paradoja.”

Badiola, Txomin. Primer Pro forma 2010. Publicado en la página Web del MUSAC:

<http://primerproforma2010.org/ejercicio5>

y productiva del universo) y la pregunta acerca de qué discurso se abre posteriormente desde el contacto entre el objeto arte post-representacional y el Sin-sentido multiuniversal.

Desde la pregunta de Nora Sternfeld: *¿Cómo puede el comisariado ser entendido como una práctica de activación?*, nos referimos aquí a la reactivación del Sentido a partir de la co-agencia entre el objeto arte y el Sin-sentido tras el corte de la discontinuidad artística.

La cuestión, planteada en el taller hacia la praxis estética y crítica, avanza hacia esa situación de co-presencia post-representacional, interrogándose acerca de cómo se modulará de nuevo el discurso estético y crítico tras el corte inicial e intervalar asumido con la discontinuidad artística que suspende el objeto de representación y su discurso ontológico antropocéntrico.

La cuestión así se plantea desde el *maybe*, entendiendo que sólo desde el quizá de lo desconocido empírica y materialmente podremos responder a otro estado de cuestiones acerca de la relación entre las entidades de realidad y la realidad del Sentido.

*¿cómo una práctica posibilita procesos colaborativos de producción de conocimiento con resultados impredecibles?*

Entender el comisariado como aquella práctica que posibilita esos procesos colaborativos cuya producción de conocimiento es desconocida –que parte del Sentido y del no-sentido –post-representacionales–y del Sin-sentido, y se orienta a lo impredecible (*maybe*)–; requiere ineludiblemente atender los principios de la nueva investigación artística analizada en esta investigación desde Chus Martínez, una práctica investigadora del objeto arte (objeto estético-discursivo y objeto artístico – praxis experiencial) que integra el conocimiento de la representación y de la no-representación y que se expone desde la co-participación entre agentes a la co-presencia experimental entre el Sentido y el Sin-sentido.

En esos procesos colaborativos, por lo tanto, se han de integrar tanto los agentes teóricos de la estética cuanto los agentes experimentales de la producción de objetos artísticos, y desde su agencias (actividades y agenciamientos respectivos) dispondrán su discursiva ante la co-agencia y el corte no-ontológico del Sin-sentido, siendo así coherente tal producción de conocimiento post-representacional con los resultados impredecibles del *maybe* hacia lo desconocido.

Las disciplinas estéticas y artísticas no deberían quedar limitadas por su separación y enfoque diferencial desde unos a la lectura e interpretación de la acción de los otros, tal discontinuidad configurativa se habría de resolver en otro proceso de la investigación artística en la que los agentes – aún especializados en sus distintas ramas del conocimiento y la práctica artística o museológica– habrían de poder disponer su colaboración no restringida en la dinámica puntual del protocolo temporal y espacial de la exposición convencional, sino en una investigación artística cuya experiencia se desarrolle más allá del plazo temporal y la configuración física o diseñática de un centro de arte, llevar todo el proceso de investigación, análisis y praxis experimental a un movimiento coagencial en el proyecto artístico que produzca esa zona de con-tacto entre el Sentido con lo Sin-

sentido. Para que las exposiciones programadas, en relación a los proyectos derivados de ese encuentro co-presencial y co-agencial, puedan desarrollarse como zonas de contacto con el público y otros agentes, habría que trascender los protocolos expositivos tradicionales mayoritariamente instituidos, — tal y como propondremos en la parte siguiente de esta investigación—.

“ Siguiendo el concepto de “zona de contacto” tal y como lo formulan James Clifford y Mary Louise Pratt, las exposiciones pueden ser entendidas también como espacios sociales compartidos donde los diferentes agentes se reúnen y actúan. El concepto “zona de contacto” se basa en la contingencia y en lo procesual: consiste en un espacio de negociación que, en lugar de fijar el significado de las palabras y las cosas, se mantiene abierto a la discusión. La representación, pues, es sustituida por el proceso : en vez de tratar con valores objetivos y objetos valiosos, desde esta perspectiva el comisariado implicará el análisis del discurso, la agencia y los encuentros inesperados. De ese modo, en los debates en torno a lo colaborativo se deben tener en cuenta las relaciones asimétricas entre los participantes. Eso también puede implicar conflicto, de modo que cuando Clifford habla de la zona de contacto habla de una zona de conflicto. Y Oliver Marchart, que entiende el comisariado como una tasca intelectual orgánica de organización, define la función comisarial como “la organización del conflicto”, considerando asimismo que el antagonismo no es algo que se pueda organizar. De ahí que la función comisarial consiste en tomar una posición que trasciende la mera lógica de la institución.” <sup>704</sup>

Trasciende la lógica y los protocolos establecidos normativamente desde la institución (incluyendo en ésta todo sistema poder y sus figuras, así como la institución de la soberanía crítica y la autonomía de lo simbólico), y ha de trascender a su vez esa función citada de lo comisarial para aventurarse en otro tipo de prácticas e investigación funcional y no-funcional.

Las *exposiciones como espacios sociales compartidos* (co-participación y co-agencia que en realidad ha de ir más allá del *self social* implicando esa co-agencia extensiva al *umwelt* o biosphera que aporta lo biosemiótico y lo Sin-sentido), *zona de con-tacto* entre lo “*contingente y lo procesual*”, – contingencia que refiere a la discontinuidad natural Sin-sentido y –proceso que refiere a las discontinuidades configurativas afrontadas en el proyecto artístico –lo particular y la realidad (multi)universal–; que establece una “*negociación*” (más allá de la negociación psicoanalítica –de la gestión del Ego y su trauma existencial– con la realidad), que *en lugar* (situación) de *fijar el significado* (o instituir un no-significado o un no-sentido cuando en realidad hemos de advertir mediante el corte intervalar el Sin-sentido y el sin-significado ajenos a cualquier fijación) y se *mantiene abierto* (liberado, *open project*, heterotópico y heterocrónico –proceso metodológico base-abierto) a la discusión (puesta en crisis de su soberanía crítica). Han de sobrepasar sin embargo la directa “*sustitución de la representación por el proceso*”, no determinarlo como condicionante o normatividad (en tanto este proceso podría convertirse en una nueva imagen radicada en la soberanía crítica del proyecto

---

<sup>704</sup> Ibid.



artístico, elevándolo como figura de sí sin su corte necesario con el Sin-sentido mediante su propia discontinuidad artística o estética... Instaurando la figura soberana del proyecto como disciplina procesual, una imagen especular del objeto arte que lo reemplaza para actuar sin embargo del mismo modo técnico, cuando en realidad el proyecto arte consiste en un movimiento de objetos artísticos y estéticos tanto para su función como para su des-función y corte que lo sitúa en co-presencia neutral con la realidad; el proceso en sí no es auto-constituyente, sino que solamente se libera desde la puesta en situación de ese proceso en su con-tacto con la realidad exterior al mismo.), en la que el trato con “valores objetivos” (aquí no referidos a la realidad del objeto-entidad sinsentido sino a los objetos del lenguaje y del discurso y a la legitimación enteléquica de la cosa por sí misma, es decir a valores críticos desde los que concretar el objeto arte) y “objetos valiosos” (los objetos artísticos, pero también sumando a estos el objeto estético que formula este discurso de valor y toda noción estética de lectura, acción interpretativa o disrupción) son una pauta para su desplazamiento y movimiento discontinuo en un proyecto que implica *el análisis del discurso* (para su corte, deposición de soberanía y neutralización antropológica y ontológica), *la agencia* (posterior al agenciamiento de discontinuidad configurativa del sujeto a lo Real, procurando la co-agencia entre el Sentido y sus agentes y lo Sin-sentido y sus agencias reales) y *los encuentros inesperados* (lo desconocido y no predefinido, prefijado o predestinado –tanto a un objetivo funcional cuanto a la extinción–, el *maybe* impredecible ante lo multi-universal), y “*tener en cuenta las relaciones asimétricas*” (no sólo de la diferencia entre sujetos agentes co-partícipes y la discontinuidad configurativa de sus proyecciones, sino la asimetría entre el Sentido y el Sin-sentido, la diacronía y heterocronía de un tiempo no antropomórfico y la asimetría de un espacio heterotópico no euclidiano, la asimetría –dimensionalidad cuántica, materia y energía oscuras, multiverso, distintas leyes espacio-tiempo– de la discontinuidad natural universal).

*Esto también puede implicar conflicto* (más allá también de la discontinuidad configurativa de las interpretaciones y de las estrategias, o de la violencia clínica (o cínica, en cuanto supone un conflicto violento meramente desde el discurso hacia el discurso) del corte voluntario –*apoptosis* para el autocontrol del desarrollo– en la discursiva estética representacional e ideológica; asumiendo el conflicto que, por el contrario, supone radicalmente el corte indecible de la discontinuidad natural en la producción de discursos y de Sentido, en la producción discursivo-ontológica, conflicto entre el Ser y la realidad inasumible desde su representación, que es emancipado de su trauma conflictivo desde el con-tacto no discursivo, no-representacional, neutralizado y liberado con la realidad esencial Sin-sentido). *Zona* (situación de co-presencia) *de conflicto* (Cliford) que es el proyecto de la discontinuidad artística.

Así, el comisariado que *Oliver Marchart entiende como una tasca intelectual orgánica de organización* (la organización o proceso metodológico, pero en este caso –base– para su movimiento o apertura en el proyecto hacia el propio corte en su sistema metodológico y sus consiguientes discontinuidades configurativas tanto técnicas como estratégicas. Y considerando lo orgánico no sólo como lo institucional o lo agencial, sino al universo como una entidad orgánica (Gaya o Panspermia) cuya

organización discontinua tiende –según la hipótesis científica– a la extinción, es decir, un organismo –energético, material, dimensional y biológico– que perecerá de forma natural del mismo modo que muere el sujeto humano y todos los seres o entidades –?<sup>705</sup> –, ante el que hay que emancipar del trauma de la muerte y de la nada; contemplar su realidad y trabajar durante esa existencia discontinua en la posibilidad o *maybe* impredecible), *que define la función comisarial como “la organización del conflicto”, considerando asimismo que el antagonismo no es algo que se pueda organizar.* (ni el antagonismo o discontinuidades configurativas de las diferentes interpretaciones y estrategias funcionales entre sujetos agentes, procuradores de una estructura de conflicto estético e ideológico entre lo positivo y lo negativo, ni la organización posible del con-tacto entre el Sentido y el Sin-sentido indecible, simplemente una expectativa ante la relación copresencial de lo conocido con lo desconocido, de lo proyectual con lo no-reflexivo).

*“De ahí que la función comisarial consiste en tomar una posición que trasciende la mera lógica de la institución.”* (una no-posición –hacia el mundo–representación–, des-posicionamiento atópico ante toda lógica o ilógica, para superar la discontinuidad configurativa y situarse ante la discontinuidad natural). Una investigación artística cuya metodología proyectual comprende la reclasificación del archivo histórico del conocimiento y de la producción estética o artística del Sentido y sus paradigmas.

“En este taller vamos a volver a la idea de la post-representación, como una suerte de intervención en las tareas clásicas del comisariado basadas en la recolección, la demostración, la investigación y la mediación. Esto implica una revisión del papel de la historia y de la investigación, de la organización, de la creación de público y de la educación. Lo haremos desde tres perspectivas, orientadas todas ellas a la producción de agencia: la actualización del archivo, la reapropiación del espacio, y la radicalización de la educación, que se entenderá así como un proceso disruptivo para la producción de conocimiento.”<sup>706</sup>

Ese proceso disruptivo o corte intervalar para la generación de –otro– conocimiento posible, se basa a su vez tanto en la rearticulación de todas aquellas pautas, casos, campos de conocimiento y marcos teóricos orientados a la producción de agencia, revisados en esta investigación, de: el papel de la historia, el historicismo y la historicidad, de la investigación y la formatividad artística mediante la coparticipación entre el agenciamiento estético y teórico y la praxis experimental artística performativa, la actualización revisada del archivo y su negatividad estética en la producción de Sentido, del big-data hipermedia y sus discontinuidades configurativas, corporalización inmaterial instituida del sujeto agente en información discontinua y en el servidor de la nube global reflexiva, producción, capacidad funcional y económica, intersubjetividad en un espacio negativo de conflicto traumático; para un *open present* y espacio abierto de acción y enunciado del yo emancipado en la

---

<sup>705</sup> El universo de nuestra especie humana, pero quizá no otros universos que la ciencia investiga desde las nuevas hipótesis actuales del multiverso inflacionario, como veremos más adelante.

<sup>706</sup> Ibid.

realidad liberada del sujeto social antropocéntrico y su configuración representacional negativa o su positivación empiricista.

De ese modo, la “*radicalización de la educación*” comporta tanto una criba en los constructos culturales instituidos o reflejos, cuanto el asumir una investigación artística que en lo estético y en la praxis experimental corte discontinuamente (intervalo) con el paradigma de la producción de un Sentido negativo e integre desapoderadamente tanto aquellos desarrollos conocidos de la lógica y la ilógica del no-sentido, cuanto la experiencia co-presencial con lo desconocido en el Sin-sentido de lo Real.

En otro taller programado por A\*DESK dentro del ciclo –*Exposiciones como zonas de contacto*– Raimundas Malasauskas corta con los principios protocolares, normativos y procedimentales con que se estructuran metodológicamente los talleres al uso en el escenario artístico contemporáneo y en el contexto estético-discursivo para-académico. En *Poly*<sup>707</sup>, Malasauskas proyecta la co-agencia al encuentro coparticipativo no-funcional (tal y como revisaremos en la siguiente parte de esta investigación con el proyecto de convocatoria –*Artists Working: Crossover Atxabiribil*–, introducido previamente en el Cap. 9.3.B / así como en algunos otros talleres propios, basados en la discontinuidad, impartidos en distintas universidades norteamericanas que referiremos en los dos últimos apartados de éste capítulo), suspendiendo de ese modo tanto la producción autónoma del objeto artístico a lo Real, cuanto la soberanía crítica del Arte. En su planteamiento, el *Open present* en el que “*todas las horas serían presente*” y futuro y pasado pueden cambiar –discontinuamente–, se elucubra –e investiga– con que “*todo sería posible*” (*maybe*), por supuesto más allá de la actual crisis económica global y de la crisis de la voracidad del capitalismo inmaterial, pero también más allá de la propia puesta en crisis que implica este planteamiento de corte en las pre-estructuras epistemológicas y ontológicas. La implicación de “*todo el mundo*” como “*personaje de acción*” proyecta la coagencia a una simultaneidad del Sentido simbólico y la imaginación ficcional situados

---

<sup>707</sup> Poly fue un encuentro de quince horas programadas (más unas cuantas más fuera de agenda) durante tres días con Raimundas Malasauskas (comisario independiente, agente en dOCUMENTA 13). De acuerdo con los dogmas tácitos del mundo del arte, quizás no podría llamársele taller. Un taller sin un eje conceptual preestablecido, además de hacer que sus participantes nos olvidásemos de tener que reclamarlo o buscarlo por nosotros mismos, consiguió algo muy simple pero de lo que carecen la mayoría de encuentros para-académicos. Un “estar juntos” sin más pretensiones que ese “estar” y “juntos”. Un extravío de los protocolos habituales para sentir.

Fernández Pan, Sonia . *¿De qué no hablamos cuando hablamos de arte contemporáneo?* <http://a-desk.org/highlights/De-que-no-hablamos-cuando-hablamos.html>

**POLY Workshop con 27, 28 y 29 de mayo, 2014.** Piensa en una situación en la que todo exista, en la que no falte de nada, ni siquiera la escasez. Que no haya necesidad de recurrir a la escasez o de culpar a la distribución desigual de los bienes – serían sólo condiciones o temas de conversación. Todas las horas serían presente, todo sería posible, futuro y pasado podrían cambiar. Todo el mundo sería un personaje en acción, con su principio y su final sucediendo simultáneamente. La ficción no se opondría a lo real, la ciudad sería un fondo y un personaje. Cuando llegue el momento de escribir una propuesta de cómo vivir en este mundo empezará por el principio y el fin al mismo tiempo. Nos reuniremos en algún lugar, seguramente donde tiene que ser.

**Malasauskas, Raimundas.** A\*DESK **Critical thinking.** Web: <http://a-desk.org/spip/spip.php?article1761>

en un espacio y tiempo abiertos donde el principio (la anterioridad exenta del arche-fossil) y el final (la extinción y la nada) suceden en un ángulo distinto de discontinuidad en el que se rearticula un Sentido no productivista en su con-tacto con lo alógico. La co-presencia de la ficción y de lo Real en la que el espacio habitable y biosemiótico se integra como un personaje que aporta cualidades y condiciones no estrictamente antropológicas. La propuesta que posteriormente se transcriba como resultado de esos encuentros, a partir de la cual las ideas de principio y final, de causalidad y objetivos, se reorganicen, constatará no un modelo ineludible –otro asentamiento sedimentado de narrativas o de demostrabilidad empírico-epistemológica–, sino un espacio –heterotópico y heterocrónico– liberado y neutral ante la discontinuidad del todo hetero-universal, en el que el Sentido, sin función ni causa, sea emancipado de cualquier posicionamiento o identificación traumática y se establezca en su curso natural de un tiempo orientado a la posibilidad y a la puesta en discontinuidad de toda organización conocida, incluyendo su anterior e histórica aspiración a la expresión de lo negativo existencial.

Las propuestas críticas y los contenidos formales planteados por A\*DESK en *–Exposiciones como zonas de contacto–*, parten de salida desde una discontinuidad configurativa de tipo 2, estratégica, en tanto el giro que implican corresponde a una demanda –teórica– para la reformulación crítica post-representacional. La investigación estético-experimental, deseable a nivel artístico en estos talleres, habría de invertir previamente esa tendencia inercial hacia otro horizonte más de ‘formalidad’ soberana (paradoja de la formatividad desde la crítica teórica), advertir y dominar tal inclinación a la instauración de otra imagen de la soberanía crítica en la que ésta se instituya como un nuevo paradigma del ejercicio post-representacional. Ni la crítica ni su crisis ontológica pueden reemplazar ni sustituir al objeto arte por un formulario que lo reduce a una posibilidad teórica, que lo sostiene en otra formulación desde el discurso antropológico y su condición reflexiva. Para atender el movimiento del objeto arte a un proyecto de con-tacto [no sólo contacto agencial sino con el tacto (Nancy) a lo exterior al agenciamiento social] al Sin-sentido indecible; se han de considerar y se han de ejercitar realmente –con la realidad–, tanto el corte en el marco conceptual del que surge la propuesta, como –a la manera que proyecta Malasauskas–, desvirtuar las nociones, afecciones y las entradas reflexivas desde nuestra configuración en el antiguo espacio-tiempo de la ciencia clásica, para desde ahí dirigirnos a otra práctica posible –no orientada a una reformulación crítica o una rearticulación del Sentido basadas en directrices ontológicas correlativas, en el nuevo marco de situación construida por el sujeto–, sino en superar esa barrera epistemológica y acceder desde el corte en las construcciones configurativas artificiales a las situaciones vivas y energéticas, independientes a toda autonomía simbólica o soberanía crítica, a toda indicación o identificación, en la independencia neutral de la discontinuidad multi(uni)versal.

*“...la lengua es un órgano de conocimiento; del fracaso de todo poema castrado por su propia lengua; que es el órgano de la re-creación; del re-conocimiento; pero no el de la re-surrección (...) las palabras no hacen el amor, hacen la ausencia”.*

Alejandra Pizarnik

Intervalo de fuerzas, intensidades y sensibilidad. (El amor)

En un artículo online publicado en A\*DESK<sup>708</sup>, el comisario independiente Juan Canela parte de la cita de A. Pizarnik para tratar sobre la ausencia en la discontinuidad configurativa de las palabras, los sentimientos que evocan y la realidad que no producen, dirigiéndonos hacia una tentativa del amor, como expresión máxima de la tantas veces referida afectividad, en el intercambio intersubjetivo del arte y de su producción sensible y así mismo en cuanto a la afectividad postproductiva (N. Bourriaud) en el espacio Red [Introducido en la Parte I. Estado de la Cuestión, en el Cap. 1.1.C. Cultura visual y Estética de la Negatividad en el tiempo de la discontinuidad de la postproducción tecnológica (Tercer umbral)], post-producción de afectividad a la que refiere la Sociéte Anonyme indicando sobre las nuevas prácticas inmateriales hipermedia:

*“es una producción que induce formaciones de superficie que expresan, que traducen aproximadamente [discontinuidad configurativa], un estado descompensado de energías. Lo esencial en ellas no es la forma o apariencia que adquieren en un instante dado: sino el campo de intensidades -o sea, el diferencial de potenciales- en que se efectúan. [...]*

*No existen «obras de arte» o ya no tienen (sólo) que ver con la representación. Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural. [...]*

*el trabajo del sueño expresa una economía de las fuerzas, una tensión de las energías, una disposición de la distribución diferencial.”* <sup>709</sup>

Sobrepasando la evidente discontinuidad configurativa en el intercambio de contenidos informativos y simbólicos que se generan en las redes sociales y en la producción de la ciberesfera; la economía de fuerzas presubjetivas (Menke) y la relación entre las energías sensibles y sus intensidades (“*No hay identidad, tan solo alzas y bajas de intensidad*” <sup>710</sup>), nos orientan inevitablemente, como señalan Juan Canela, La Sociéte Anonyme, Malasauskas, Bourriaud, Badiola o Chus Martínez –como veremos a

---

<sup>708</sup> Canela, Juan. The Lovers understanding. A\*DESK, mayo 2014:  
<http://a-desk.org/highlights/The-Lovers-Understanding.html>

<sup>709</sup> *La Sociéte Anonyme*. Publicado en Redefinición de las prácticas artísticas, Manifiesto. s.21 (LSA47)  
*La Sociéte Anonyme* LSA en: [http://aleph-arts.org/lisa/index\\_esp.html#](http://aleph-arts.org/lisa/index_esp.html#)

<sup>710</sup> en Badiola, Txomin. Cap. 9.1.D. –UNIVERSO DATA | La discontinuidad entre: Poder / Decisión. | Identidad / Intensidad. REACTIVACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN –DEL SENTIDO Y SINSENTIDO– MEDIANTE LA DISCONTINUIDAD DEL OBJETO ARTÍSTICO CON LA PRESENCIA DEL CORTE CORPORAL.

continuación–, a un reenfoque del intercambio intersubjetivo en el que como indica Canela desde Deleuze:

“Afirma Deleuze que en el amor tenemos algo en común con alguien. Pero no se refiere a ideas, sino más bien a signos pre-lingüísticos comunes, por lo que el acercamiento se impulsa a partir de cierta percepción de los mismos. El entendimiento se produce entonces antes, o después de las palabras. O en un lugar distinto.”<sup>711</sup>

...el heterocrónico “antes” y “después de las palabras” y el heterotópico “lugar distinto” trascienden los organismos institucionalizados de la comunidad social, en cuanto a interrelaciones culturales, para introducir no un código de valores o una ética de lo estético, sino una nueva situación en la que la presubjetividad performa la concepción de rangos sociales y las instituciones que generan mediante una descentralización del orden establecido con la hegemonía del Sentido sobre aquellos impulsos que, si bien son de origen sensible, son dispuestos en estructuras de significado, interpretación, análisis psíquico o cognitivo, para así controlarlos desde su canalización en un sistema sincrónico de factores sociales y comportamiento cultural estructurado, equilibrado y legitimado.

En el artículo –al que Juan Canela hace referencia acerca del entendimiento de los amantes– *The Octopus in Love*, publicado por Chus Martínez en la plataforma online artística y curatorial de Nueva York, e-flux, la autora de la noción –maybe– y de la *investigación artística* tanto estética como experimental en la que se integran el Sentido y el Sin-sentido para generar esa posibilidad más allá de los rangos estructurales y orgánicos conocidos; Martínez recurre al ejemplo de un animal, el pulpo, con comportamiento cognitivo en su distintas partes de sistema nervioso y sensible, para proponer desde el amor, no solamente metafórico sino como estímulo biológico para una percepción descentralizada hacia el otro y hacia lo otro, una alternativa entre las múltiples posibilidades que desde lo pre subjetivo, las fuerzas y las intensidades pueden originarse para orientarnos hacia otra receptividad e inventiva, que trascendiendo los protocolos expositivos, curatoriales y artísticos desestablezca los organismos centralizadores del discurso, la Red (de afectividad para-económica) y la lógica antropo-ego-céntrica.

“The octopus is the only animal that has a portion of its brain (three quarters, to be exact) located in its (eight) arms. Without a central nervous system, every arm “thinks” as well as “senses” the surrounding world with total autonomy, and yet, each arm is part of the animal. For us, art is what allows us to imagine this form of decentralized perception. It enables us to sense the world in ways beyond language. Art is the octopus in love. It transforms of our way of conceiving the social as well as its institutions, and also transforms the hope we all have for the possibility of perceptive inventiveness.”<sup>712</sup>

---

<sup>711</sup> Canela, Juan. Op. Cit.

<sup>712</sup> Martínez, Chus. *The Octopus in Love*. e-flux, Mayo 2014. <http://www.e-flux.com/journal/the-octopus-in-love/>



El amor, emoción animal asociada al instinto de supervivencia y procreación, a la afectividad y al impulso presubjetivo e intensidades de lo inconsciente psíquico, suele ser obliterado en la investigación académica de carácter empiricista y devaluado en los análisis jerárquicos que lo sitúan por detrás de la capacidad, de la demostración y del discurso pragmático o tras el deseo y el objeto de deseo, esto es, eludiendo la asimetría que plantea el amor (libre, no meramente familiar o clínico) en la configuración de sistemas u organismos estructurales funcionales orientados a una producción planificable o idealizable.

Para el análisis posterior del primer proyecto experimental realizado en esta investigación –Artists Working: *Crossover Atxabiribil*– [del que ya hemos referido en el Cap. 9.3.B –Co-realidad: Welt – Umwelt, en cuanto a la co-presencia biosemiótica entre el Sentido particular humano y el sentido y Sin-sentido de lo multi-universal, así como en cuanto a las relaciones de afectividad liberada –de las condiciones producción y post-producción y de la autonomía simbólica o de la soberanía crítica del arte– entre los participantes en el proyecto; tercer impulso a partir de la co-presencia neutral y natural entre el mundo de lo sensible e intuitivo y lo desconocido en el multiverso, sin someterlo a organización o circunscribirlo a un acto específico, y vinculado también en el análisis efectuado en ese capítulo a *The Host and the Cloud* de Pierre Huyghe donde el sexo, el amor y la afectividad no programadas (fuera del marco simbólico y significante del día de San Valentín en el que se convocó a los invitados) se liberan desde la co-presencia del Sentido con la existencia de lo no presenciado o – desde el análisis que aquí nos concierne– ligado así mismo a las obras de acuarios<sup>713</sup> de P. Huyghe en la que estas especies animales ancestrales evolucionan configurando nuevos entornos

---

<sup>713</sup> “zoodramas” –Analizado en Cap. 9.3.REPRESENTACIÓN Y CO-REALIDAD 9.3.A –LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa de realidad. –*Open Work*–. (los acuarios con distintas especies de pulpos y peces en un ecosistema marino –algunas especies, sin ojos por las características naturales de su habitat, se transforman biológicamente en su reproducción, generando una especie nueva con ojos adaptados a las nuevas condiciones de luz, estableciendo un paralelismo entre la representación visual y cultural y la transformación posible de una negación estética a otra realidad emergente)

biosemióticos –nuevas generaciones de especies (y hábitats a partir de la relación co-presencial entre Sentido y Sin-sentido, como el cangrejo que habilita una máscara–réplica de una escultura de Brancusi)– siguiendo impulsos y coordinadas genéticas y meméticas, adaptativas, preservativas y evolutivas ante la contingencia y la discontinuidad natural y configurativa.]; utilizamos aquí de nuevo la noción del amor, más allá del lenguaje y de sus objetos de deseo y de la mera reflexión del yo subjetivo, pues invoca en el otro más allá de su configuración o reflexión como self-social, aquello que el propio sujeto no contiene, como define Byung-Chul Han:

“ Eros (...) supone asimetría, alteridad. El amor se dirige al *otro*, y éste se sustrae al lenguaje de lo igual. El otro, que yo amo y deseo, se constituye como sujeto *atópico*: como aquello que escapa a la clasificación, al lenguaje, a los atributos, aquello que *carece de lugar*. “ <sup>714</sup>

La asimetría del Eros <sup>715</sup> es una otredad no meramente emotiva, sino que desestabiliza la discontinuidad configurativa del lenguaje y los signos, la descentraliza, e impide su conexión lógica u

---

Zoodrama, 2010. Live Marine Ecosystem, Glass Tank, Filtration System. Acuarios producidos para diversas exposiciones. Entre ellas sus últimas retrospectivas en Pompidou, 2013-14 o en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Mexico City, Mexico, 2011, donde en *El Día del Ojo*, proyectó un acuario de grandes dimensiones en el atrio del museo sobre el que explica que se trata de: “Más bien la emergencia de la transformación y la contingencia dentro de un sistema. En este acuario hay peces ciegos de México, perdieron los ojos porque viven dentro de los cenotes. Son de diferentes cuevas que estuvieron selladas miles de años, por lo que evolucionaron por separado. El gen que permite a la visión ser procesada por el cerebro perdió una parte específica en una cueva específica y una parte diferente en otra cueva. Ahora los genes complementarios en dos peces ciegos podrían permitir la reaparición de los ojos en la siguiente generación.”

Huyghe, Pierre, *Ficciones: Entrevista a Pierre Huyghe* por Ricardo Porrero. Revista Código, México, Octubre 2012. Publicada en Web: <http://www.revistacodigo.com/entrevista-pierre-huyghe/>

<sup>714</sup> Han, Byung-Chul [filósofo alemán de origen coreano, doctorado en la Universidad de Friburgo con una Tesis sobre Heidegger, que imparte en la Universidad de las Artes de Berlín] en *La agonía del Eros*, Barcelona, Herder Editorial, S. L., trad. de Raúl Gabás, 74 pp. (2014), Por Siga, Lucía FFYL, UBA, Argentina. En EIKASIA Revista de filosofía, Web: <http://revistadefilosofia.com/61-22.pdf> p.1

<sup>715</sup> En la mitología griega, **Eros** (en griego antiguo "Ἔρως) era el dios primordial responsable de la atracción sexual, el amor y el sexo, venerado también como un dios de la fertilidad. (...)A veces era llamado, como Dioniso, *Eleuterio* (Ἐλευθερεύς), ‘el libertador’. Su equivalente romano era Cupido (‘deseo’), también conocido como Amor. (...) / analizado a su vez en el Cap. 7. Discontinuidad configurativa (1 –2) Parte III. La discontinuidad configurativa del Objeto artístico en la producción de Sentido. Naturaleza, Representación y Tecnología; en relación a la introducción de Pierre Huyghe de plantas alucinógenas en la citación construida *Untilled* (dOCUENTA13) o las sustancias psicotrópicas que consumieron los invitados en *The Host and the Cloud* que mantuvieron relaciones sexuales, que representan–la embriaguez de lo dionisiaco, que siguiendo Nietzsche en su visión de la tragedia Griega, producía la disociación del Yo subjetivo: –Nietzsche establece en su análisis de la tragedia presocrática y su unión de lo apolíneo (Apolo: Dios de la belleza, de la perfección, de la armonía, del equilibrio y de la razón) y lo dionisiaco (Dioniso: Dios del vino, inspirador de la locura ritual y el éxtasis. También conocido por el nombre de Baco, por el frenesí que inducía, *bakcheia*. Dios patrón de la agricultura y el teatro. También es conocido como el ‘Libertador’ (Eleuterio), liberando a uno de su ser normal, mediante la locura, el éxtasis o el vino. / (es decir la escisión del Yo subjetivo. N. del A.) / La yuxtaposición de lo sublime y lo ridículo, mediante la embriaguez, sin estar totalmente consumido por ella. La tragedia no aspira a la Verdad, pero si a la verosimilitud./

En el pensamiento griego parece haber dos aspectos en la concepción de Eros. En el primero es una deidad primordial que encarna no solo la fuerza del amor erótico sino también el impulso creativo de la siempre floreciente naturaleza, la Luz primigenia que es responsable de la creación y el orden de todas las cosas en el cosmos. (...)La historia de Eros y



objetiva hacia lo representado, pues Eros no suplanta al deseo mediante un objeto de deseo, ni siquiera evoca un Sentido inaprehensible, sino que establece desde lo presubjetivo –a lo subjetivo– una propiedad en el otro y lo otro que convierte a lo diferente en la esencia aspirativa y complementaria del sujeto.

Este “*sustraer al lenguaje de lo igual*”, implica que en la co-presencia neutral entre la producción de Sentido y lo Sin-sentido –mediante la puesta en discontinuidad del primero por los fenómenos del segundo– no se presentan dos entidades iguales –equivalentes a través de su interpretación lingüística o antropológica– sino que son neutrales por situarse fuera del orden del escalafón del código de valores antropocéntrico y de su visión reflexiva o interpretación semántico-lógica discontinua; neutrales pero diferentes, esencia y entidad, Ser y ente, lo ontológico y lo óntico sin la jerarquización de un sujeto uni-versalizador, sino de un sujeto en copresencia con el mundo (del heteroverso) cuya discontinuidad (generación infinita de universos) naturalmente desea.

El Eros hacia una otredad heterotópica, “*aquello que carece de lugar*” o que está en diferentes partes al tiempo, heterocrónicamente, desde el sujeto centralizador hacia un sujeto atópico, una proyección del yo que anhela vernos constituidos –con, –en, ese otro sujeto al que se desea, sin lugar y sin tiempo, o universal e infinito, una posibilidad ante el colapso o extinción del sujeto reflexivo.

“Si el ‘arte trata de imaginar la manera en la que todo se conecta y descifrar un futuro que no está ante nosotros, sino en nuestro interior’, ese entendimiento en el amor, que va más allá de las palabras, puede ser una estrategia valiosa.”<sup>716</sup>

Un amor post-traumático, de sujeto atópico, sujeto sin lugar unívoco en una estructura exclusivamente antro-po-social y liberado desde cada parte impulsiva y presubjetiva a lo total multi-universal –incluyendo una sensibilidad presubjetiva con la extensión biosemiótica y Sin-sentido de la

---

Psique tiene una larga tradición como cuento popular del antiguo mundo grecorromano mucho antes de que fuera escrita, por primera vez en la novela latina de Apuleyo *El asno de oro*, siendo una evidente e interesante combinación de roles. (...)La historia es narrada como digresión y paralelo estructural al argumento principal de la novela de Apuleyo. Narra la lucha por el amor y la confianza entre Eros y la princesa Psique, cuyo nombre es difícil de traducir apropiadamente, pues trasciende los idiomas griego y latino, pero puede considerarse que significa ‘alma’, ‘mente’, o mejor ambas. Afrodita estaba celosa de la belleza de la mortal Psique, pues los hombres estaban abandonando sus altares para adorar en su lugar a una simple mujer, y así ordenó a su hijo Eros que la hiciera enamorarse del hombre más feo del mundo. Pero el propio Eros se enamoró de Psique, y la llevó por arte de magia a su casa. Su frágil paz fue arruinada por una visita de las celosas hermanas de Psique, quienes hicieron que ésta traicionase su confianza. Herido, éste la expulsó y Psique vagó por la tierra, buscando a su amor perdido. Apuleyo atribuye en su obra una hija de Eros a Psique, Hedoné, cuyo nombre significa ‘placer’.

Bartsch, Shadi; Bartscherer, Thomas (2005). *Erotikon: essays on Eros, ancient and modern*. Chicago: University of Chicago Press.

<sup>716</sup> Canela, Juan. *The Lovers understanding*. A\*DESK, mayo 2014: <http://a-desk.org/highlights/The-Lovers-Understanding.html> (citando a Chus Martínez en *The Octopus in Love*).

existencia y la extinción universal–. Amor que contiene esencialmente la expresión de nuestra naturaleza afectiva –y violenta–, viva y orgánica en este organismo (hetero)universal, cuya réplica en cada una de sus partes reproduce particularmente la posibilidad de co-agencia; es decir, el Sentido y el Sin-sentido de ser y estar en la duración y dimensión heterocrónica y heterotópica del universo desde cada una de nuestras singulares existencias, trascendiendo desde su institución hacia su discontinua naturaleza.

Se trata por lo tanto del amor entendido como experiencia liberada y fuera del excluyente código antropológico para la co-presencia de nuestras fuerzas e índices presubjetivos y subjetivos en instancia neutral (simétrica y asimétrica, continua y discontinua, positiva y negativa, sincrónica y diacrónica, armónica y disonante, constructiva y deconstructiva, generativa y degenerativa...) con lo suprasubjetivo y Sin-sentido. Una posibilidad de con-tacto emancipado entre el deseo de la situación viva y la naturaleza real que es su organismo –particular y (hetero)universal–.

Propone Byung-Chul Han la asimetría del Eros presubjetivo /subjetivo como impulso de discontinuidad natural ante la post-producción inmaterial hipermedia e hiperglobal que instala una alterización del deseo mediante la configuración de un hiper-objeto de deseo en el que la equiparación del lenguaje informacional con el constructo del deseo desvirtúa el deseo original que es evocado en figuras de discontinuidad configurativa:

*“Formamos parte de una sociedad que lo convierte todo en un bien de consumo, que constantemente iguala y nivela lo que tiene a su alcance para hacer de ello algo consumible. Este proceso del constante igualar ha invadido todos los aspectos de la vida del sujeto contemporáneo, incluso el terreno de Eros”* <sup>717</sup>.

En la esfera hipermedia se produce la erosión del otro –sujeto atópico y libre– mediante la virtualización representacional de la experiencia erótica que aquél sujeto atópico genera y a través de la que seduce (*“en el mundo virtual el otro desaparece”* <sup>718</sup> como dice Han, lo otro óptico se transforma en ilusión al igual que en la representación de la producción simbólica), siendo suplantada por un objeto-signo de consumo.

---

<sup>717</sup> Han, Byung-Chul. Ibid.

<sup>718</sup> “se ha diluido también la “verdad”, porque en la sociedad de la transparencia lo que importa es la apariencia. Parte de su discurso recuerda el de los situacionistas franceses de los sesenta, que sostenía que la historia podía explicarse por el predominio de los verbos que explican las cosas. En la antigüedad, lo importante era el ser, pero el capitalismo impuso el tener. En la actual sociedad del espectáculo, sin embargo, domina la importancia del parecer, de la apariencia. Así lo resume Han: “Hoy el ser ya no tiene importancia alguna. Lo único que da valor al ser es el aparecer, el exhibirse. Ser ya no es importante si no eres capaz de exhibir lo que eres o lo que tienes. Ahí está el ejemplo de Facebook, para capturar la atención, para que se te reconozca un valor tienes que exhibirte, colocarte en un escaparate”. Y el mundo de la apariencia se nutre de las aportaciones de los medios de comunicación. Pero hay una gran diferencia entre el saber, que exige reflexión y hondura, y el conocer, que no aporta verdadero saber. “La acumulación de la información no es capaz de generar la verdad. Cuanta más información nos llega, más intrincado nos parece el mundo”.

Han, Byung-Chul. Entrevista de Francesc Arroyo, Aviso de derrumbre. El País, Cultura. 24 de Marzo 2014.  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395166957\\_655811.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395166957_655811.html)

En la primera parte del ensayo *La agonía del Eros*, Byung-Chul Han plantea la visión filosófica del colapso y de la extinción a través de la metáfora del film *Melancolía*<sup>719</sup> de Lars von Trier (autor analizado en el Cap. 2.2.C. Cinematografía, lo cinematográfico), en el que el sujeto abandonado por el otro, sin la posibilidad Ero-tica de trascender desde su condición centralizadora de sujeto unívoco (o usuario aislado e aislado) hacia la diferencia del otro, y sumido en una agónica depresión<sup>720</sup> (o trauma simbólico) por la imposibilidad de amar, se libera de su homogeneidad (u horizontalidad virtual de usuarios en red) a través de un suceso apocalíptico (la extinción universal) que se convierte en su única salvación –o la redención del sujeto de su trauma reflexivo e hiperrepresentacional (incluyendo al sujeto ciber-hipertópico) mediante la asunción de lo Sin-sentido:

“La libertad y el amor sobrepasan el miedo a la muerte. Amar es perderse en el otro, alejarse de uno mismo, asumir el fin más allá del término de la mera vida. Eros y Thanatos representan la contradicción de lo viviente.”<sup>721</sup>

En contra de una ilusión de supervivencia difundida por el para-empirismo de la producción capitalista tecnológica en la economía simbólica, Han distingue entre la posibilidad de una *vida buena* de la fabricación artificial de una vida productiva, siendo clave en la posibilidad de vida buena la relación del Eros con el Thanatos mediante la trascendencia liberadora del sujeto reflexivo hacia lo otro indecible:

“ Para la lógica capitalista, la muerte del individuo se presenta como la pérdida absoluta, el fin del consumo y la acumulación. En este sentido, su finalidad no es la *vida buena* sino la *mera supervivencia* del sujeto y que él mismo se sostenga en ese eterno letargo [producción y consumo infinitos de Sentido infinitamente

---

<sup>719</sup> “Un buen ejemplo es la película *Melancolía*, de Lars von Trier. En ella aparece Justine, un personaje deprimido “porque es incapaz de amar. La depresión aparece como una imposibilidad de amor. Pero Justine alcanza a salir de la depresión gracias a la aparición de un planeta que va a destruir la Tierra. Es la amenaza de esa catástrofe la que le permite curarse de la depresión porque la hace capaz de percibir la existencia del otro. Primero, el otro es el planeta y luego los demás. Y al salir de la depresión se siente capaz de amar, de recuperar el sentimiento del eros”. Y es que “el eros es la condición previa del pensamiento. Sin el deseo hacia un ser amado que es el otro, no hay posibilidad de filosofía”. Ibid.

<sup>720</sup> Depresión del sujeto contemporáneo en su incapacidad de satisfacer la demanda de producción de imágenes y objetos simbólicos competenciales para el consumo (“la violencia, que es inmanente al sistema neoliberal, ya no destruye desde fuera del propio individuo. Lo hace desde dentro y provoca depresión o cáncer”. La interiorización del mal es consecuencia del sistema neoliberal que ha logrado algo muy importante: ya no necesita ejercer la represión porque esta ha sido interiorizada. El hombre moderno es él mismo su propio explotador, lanzado solo a la búsqueda del éxito. Siendo así, ¿cómo hacer frente a los nuevos males? (...) “La decisión de superar el sistema que nos induce a la depresión no es cosa que solo afecte al individuo. El individuo no es libre para decidir si quiere o no dejar de estar deprimido. El sistema neoliberal obliga al hombre a actuar como si fuera un empresario, un competidor del otro, al que solo le une la relación de competencia” [...] “La forma de curar esa depresión es dejar atrás el narcisismo. Mirar al otro, darse cuenta de su dimensión, de su presencia” (Han, Byung-Chul, entrevista de Arroyo, Francesc. El país. Op. Cit.), o dirigir el sujeto atópico a la co-presencia de lo otro. (N. del A.)

<sup>721</sup> Han, Byung-Chul en *La agonía del Eros*, Barcelona, Herder Editorial, S. L., trad. de Raúl Gabás, 74 pp. (2014), Reseña de Siga, Lucía FFYL, UBA, Argentina. En EIKASIA Revista de filosofía, Web: <http://revistadefilosofia.com/61-22.pdf> P. 2

aplazado]. De este modo, interpretando al sujeto contemporáneo bajo las claves de la dialéctica hegeliana de amo y esclavo, el filósofo retoma su postura y reafirma la situación de privación de libertad en la que se encuentra atado el sujeto de la sociedad capitalista. Prisioneros de nuestro propio rendimiento, víctimas voluntarias de nosotros mismos, vivimos la vida del esclavo: somos incapaces de vivir una experiencia erótica en el afán constante de negar la posibilidad de morir.”<sup>722</sup>

La erradicación de un colapso del Eros a través de la dirección final de éste hacia la discontinuidad natural universal. No es por lo tanto una igualdad articulada del Ego (configurativamente discontinua) sino su descentralización, la singularidad del particular en –su deseo a– lo multi-universal diferente.

“En el segundo apartado, ‘No poder poder’, Byung-Chul Han cuestiona la aparente libertad del *homo oeconomicus* neoliberal que Foucault caracteriza como “empresario de sí mismo” y en esta puesta en cuestión analiza la relación erótica en términos de *poder* y *no poder poder*, expresión que el autor escoge como verbo modal negativo propio de Eros. La motivación, la iniciativa y el “*tú puedes*”, como motores de la sociedad actual, han reemplazado al látigo y al mandato abriendo paso a un sujeto que hoy día tiene la “libertad de ser libre”. Pero la paradoja que el autor señala en el imperativo neoliberal “*sé libre*”, determina una condición subjetiva que lleva a la depresión del sujeto, a su hundimiento. La libertad aparente se manifiesta en la relación en la que se ve envuelto el sujeto consigo mismo, una relación de auto-explotación, donde él es víctima de la coacción engendrada por sí mismo que va unida a este ilusorio sentimiento de autonomía. Las consecuencias que conlleva esta relación del sujeto consigo mismo son para el autor aún más fatales que aquellas de la coacción ajena: imposibilidad de resistencia, fracaso y, sobre todo, culpabilidad. Esta última es producto de la ausencia de mecanismos de expiación, privados al sujeto por el capitalismo y en su conjunto son producto de la falta de vinculación con el otro. De este modo tiene lugar una sociedad de sujetos aislados, endeudados y rendidos. Por el contrario, la relación con la alteridad se sustrae a todo poder y es constitutiva para cualquier experiencia erótica. Si el amor se mide en términos de poder, desaparece justamente el *otro*, se elimina lo que es posible de ser amado, la *atopía* de otro, y pasa a ser un objeto de consumo y disfrute.”<sup>723</sup>

Como hemos analizado anteriormente desde C. Menke<sup>724</sup>, en contra de la “capacidad”

---

<sup>722</sup> Ibid.

<sup>723</sup> Op. Cit. P. 2

<sup>724</sup> Cap. 8.4 (Parte III). Christoph Menke. Fuerza y capacidad. La discontinuidad entre acto y producción en el proyecto artístico de contacto al Sin-sentido.

La fuerza es el concepto estético opuesto a la capacidad («poiética»). «Fuerza» y «capacidad» son los nombres de dos formas contrapuestas de entender la actividad artística. Una actividad es la realización de un principio. La fuerza y la capacidad son dos formas opuestas de entender el principio y la realización de este. Tener capacidad significa ser un sujeto; ser sujeto significa poder hacer algo. Lo que puede el sujeto es lograr algo, llevar a cabo alguna meta. Tener capacidad o ser un sujeto quiere decir poder lograr que una acción tenga éxito mediante la práctica y el aprendizaje. Poder lograr una acción quiere decir, a su vez, poder repetir una forma general en una situación nueva y particular. La capacidad implica repetir la forma general, que es la forma de una praxis social. Entender la actividad artística como ejercicio de una capacidad significa, por tanto, entender esa actividad como una acción en la cual un sujeto

está el *poder – no-poder* del agente no sujeto, la “fuerza” del ser presubjetivo no dirigida por el sujeto constituido (en voluntad de poder) sino hacia su otredad en el deseo de la co-presencia con lo otro, su posibilidad no reflexiva sino liberadora y emancipatoria del sí como imagen y de la auto-explotación de su objeto reflexivo, expiación del trauma simbólico con el otro y lo otro mediante la expresión de ese deseo-fuerza que se constituye en aquello otro ante lo que el Ser se hace presente.

No-poder desligado de la autonomía simbólica del objeto arte y de la soberanía crítica que deroga, no-poder no-capacitativo sino desde la fuerza de la experiencia Ero-tica particular –sin función ni meta– hacia la atopía multi-universal de lo otro, que es donde se encuentra –en ningún lugar ni tiempo– el Sentido del arte, que es en su Eros a la co-presencia suprasubjetiva (ante lo objetivo y con la posterior reactivación de lo subjetivo) con la discontinuidad de lo *Otro Sin-sentido*.

Es importante esta distinción entre el sujeto autónomo en el sistema del capitalismo visual –*que hoy día tiene la “libertad de ser libre”. (con) la paradoja de que el imperativo neoliberal “sé libre”, determina una condición subjetiva que lleva a la depresión del sujeto, a su hundimiento. La libertad aparente se manifiesta en la relación en la que se ve envuelto el sujeto consigo mismo, una relación de auto-explotación (y competencia), donde él es víctima de la coacción engendrada por sí mismo que va unida a este ilusorio sentimiento de autonomía. Las consecuencias: (...) imposibilidad de resistencia, fracaso y culpabilidad.*” – con el ser liberado atópicamente, liberado: objetiva, presubjetiva, suprasubjetiva y subjetivamente ante-con lo otro, ante todo aquello exterior a él y ante su propia reflexión, función y generación de

---

realiza la forma general, reflejo de una praxis social; significa entender el arte como praxis social y el sujeto como participante en ella. Las fuerzas, como las capacidades, son principios que se hacen realidad en las actividades. Pero las fuerzas son la otra cara de la capacidad:

– Mientras que las capacidades se adquieren mediante la práctica social, los seres humanos ya disponen de fuerzas antes de ser adiestrados como sujetos. Las fuerzas son humanas, pero presubjetivas.

– Mientras que las capacidades de los sujetos se ejercen mediante un autocontrol consciente, las fuerzas operan por sí mismas; su funcionamiento no está dirigido por el sujeto, y este no es, por lo tanto, consciente de ellas.

– Mientras que las capacidades hacen realidad una forma general predefinida socialmente, las fuerzas son formadoras, y, por lo tanto, carecen de forma. Las fuerzas modelan formas y re- modelan nuevamente cada una de las formas que han modelado..

– Mientras que las capacidades están orientadas a lograr algo, las fuerzas no tienen ni meta ni medida.

Las fuerzas operan en el juego, en la generación de algo que ellas ya han superado. Las capacidades hacen de nosotros sujetos que pueden participar eficazmente en las prácticas sociales y reproducir la forma general de las mismas. En el juego de las fuerzas, somos presubjetivos y suprasubjetivos: agentes que no son sujetos, seres activos no conscientes, seres inventivos sin finalidad.

6. El pensamiento estético describe el arte, como Sócrates, como un territorio de despliegue y transmisión de fuerzas. Pero el pensamiento estético no solo valora esto de forma distinta a Sócrates, también lo entiende de otra manera. Según Sócrates, el arte es simplemente la estimulación y la transmisión de fuerza. Pero así no existe arte. El arte es más bien el tránsito entre capacidad y fuerza, entre fuerza y capacidad. El arte consiste en la divergencia entre fuerza y capacidad. El arte consiste en un poder paradójico: poder, no poder; ser capaz, ser incapaz. El arte no es ni siquiera solo la razón (Vernunft) de las capacidades, ni el mero juego de la fuerza. El arte es el instante y el lugar del retorno desde la capacidad a la fuerza, del surgimiento de la capacidad desde la fuerza.

Menke, Christoph. Extracto del libro de Christoph Menke, Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie, 2008. Publicado en –La fuerza del arte. 7 tesis– Revista INDEX, nº 0. 2010 MACBA. pp. 8, 9.

[http://www.macba.cat/uploads/20111122/00\\_cas.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20111122/00_cas.pdf)

trauma o culpa. Una distinción implicada a su vez en la diferencia entre producción simbólica – autónoma y soberana– y el trabajo liberado de los artistas, como veremos en la próxima parte en los proyectos experimentales de esta investigación –Artists Working–, donde los artistas –*como agentes no sujetos, seres inventivos sin finalidad*– son co-agentes que pueden producir subjetivamente y generar desde sus pulsiones y fuerzas presubjetivas (incluyendo la afectividad entre sí y a lo biosemiótico, el Eros y el deseo no meramente hacia el objeto –arte– sino ante ellos y lo otro multi-universal y Sin-sentido) y pueden no producir (unilateralmente), constatándose así mismo un hecho artístico (de seres, entidades y fenómenos) liberado.

En la “Fantasía” componente esencial de Eros, Byung-Chul Han analiza los efectos que produce en la imaginación el manejo constante de una gran densidad de información, entre ellas las imágenes de desnudez y obscenidad que invaden en la actualidad. La hipervisibilidad característica de la sociedad de la imagen, así como la máxima información visual erótica en la pornografía, destruyen el espacio característico en el que habita la fantasía: el de lo indefinido. El proceso de exposición y exhibición que lleva a cabo el capitalismo, borra el lugar de lo *otro*, puesto que elimina las diferencias para igualarlo todo y someterlo al consumo. Lo *otro*, lo indefinido, lo *atópico*, es inconsumible y como tal, descartado. El “*infierno de lo igual representa la agonía del Eros, puesto que “la alteridad no es ninguna diferencia que pueda consumirse”*”<sup>725</sup>

La inventiva (como veremos a continuación en el último análisis del artículo de Chus Martínez “*The Octopus in Love*”) parte –en contra de la hipervisibilidad exhibicio-gráfica y de la hiperrepresentación<sup>726</sup> – de la posibilidad del Sentido hacia-con lo desconocido, la diferencia indecible –e indiferante– de lo atópico sin el consumo de su objeto o función sino con la experiencia del deseo en la realidad, y es desde esas fuerzas –como señalan Menke y Han o a las que apuntaban también Deleuze y Nancy– presubjetivas como el impulso del amor o del deseo asimétricos y los instintos-estímulos del sujeto atópico, cuya consciencia reflexiva ya ha sido descentralizada y dispuestas cuales fuerzas neutrales y exentas de toda lógica ante lo objetivo, de donde resurge y se reactiva (surgimiento de la capacidad desde la fuerza –Menke) el Sentido liberado.

Han señala en el último apartado de la *Agonía del Eros al Fin de la teoría*, refiriéndose al colapso del fin de la representación (non-representación) o del fin de la filosofía (non-filosofía) y la estética en la

---

<sup>725</sup> Han, Byung-Chul. Op. Cit p. 3 (en citas a la obra del autor: *La agonía del Eros*. P. 24).

<sup>726</sup> “En realidad, el conjunto de la vida social se convierte en mercancía, en espectáculo. La existencia de cualquier cosa depende de que sea previamente “expuesta”, de “su valor de exposición” en el mercado. Y con ello “la sociedad expuesta se convierte también en pornográfica. La exposición hasta el exceso lo convierte todo en mercancía. Lo invisible no existe, de modo que todo es entregado desnudo, sin secreto, para ser devorado de inmediato, como decía Baudrillard”

Han, Byung-Chul. Entrevista de Francesc Arroyo, Aviso de derrumbre. El País, Cultura. 24 de Marzo 2014.

[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395166957\\_655811.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395166957_655811.html)

era contemporánea, debidos según Han a la súper(im)posición de datos (capacidad-producción-consumo) que no generan saber directo en la sociedad de la información:

“Los datos y la información no producen ningún conocimiento, no *transforman* absolutamente nada (...) Sin el poder de Eros, el Logos pierde su carácter transformador, se desvanece enaporías sin llegar a acceder a lo completamente distinto. Sin el poder de Eros no hay Filosofía, no hay experiencia, no hay caminos sin transitar: “*El pensamiento en sentido enfático comienza por primera vez bajo el impulso de Eros.*” (Han, 2014, pp.62) (...) La desaparición del *otro* ha sumido al espíritu en una crisis narcisista donde el mundo se aparece ante sus ojos únicamente como una proyección de sí mismo. En una aproximación a Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*, el autor afirma que Eros y Logos están intrínsecamente relacionados, siendo el primero condición de posibilidad del pensamiento.”<sup>727</sup>

En la propuesta de esta investigación con la discontinuidad artística vamos más allá de esa desaparición del otro queriendo indicar la suplantación antro-po-egocéntrica del todo lo otro, de la realidad de la que emerge el sujeto atópico, y es desde la neutralización de esa proyección antropocéntrica –bajo el impulso del Eros y de otras fuerzas inicialmente presubjetivas–, de donde resurge el pensamiento enfático, la intersubjetividad, la inventiva y la posibilidad del Sentido liberado hacia la asimetría y discontinuidad de lo multi-universal Sin-sentido (–*en el mundo /universo y con todos los demás*– derivando el Eros y liberando el trauma existencial de la *Melancolía* –del film de Lars von Trier–).

“En un breve apéndice al final del libro, el autor proclama a Eros como motor de cambio revolucionario para tiempos venideros. El infierno de lo igual y los muros de la sociedad de la depresión y del cansancio, pueden derrumbarse al invertir el punto de vista del observador: en el reconocimiento del *otro*, en la *diferencia*, está la clave para revertir la agonía del Eros.”<sup>728</sup>

---

<sup>727</sup> Han, Byung-Chul en *La agonía del Eros*, Barcelona, Herder Editorial, S. L., trad. de Raúl Gabás, 74 pp. (2014), Reseña de Siga, Lucía FFYL, UBA, Argentina. En EIKASIA Revista de filosofía: <http://revistadefilosofia.com/61-22.pdf> P. 3

En cuanto a la conexión entre Eros y Logos señala también Han: “Hay una relación directa entre eros y logos que pasa por descubrir al otro. Sin eso no hay posibilidad de verdad. El eros tiene una relación vital con el pensar. El logos sin eros sería pensamiento puro. [ontología sin fuerza presubjetiva] (..) “El pensamiento en sentido enfático comienza bajo el impulso de eros. Es necesario haber sido amigo, amante para poder pensar. Sin eros, el pensamiento pierde la vitalidad y se hace represivo”. Ahí está el ejemplo de Alcibíades, que accede al conocimiento gracias a la seducción que Sócrates ejerce sobre él. “Siempre se había pensado que el eros estaba excluido, pero es condición para el pensamiento”, insiste. “Es el amigo el que introduce una relación vital que hace posible el pensar”. Han, Byung-Chul. Entrevista de Francesc Arroyo, Aviso de derrumbre. El País, Cultura. 24 de Marzo 2014. [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395166957\\_655811.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395166957_655811.html)

<sup>728</sup> El amor interrumpe la perspectiva del uno (discontinuidad presubjetiva que neutraliza el yo reflexivo) y hace surgir el mundo desde el punto de vista del otro (de lo otro, discontinuidad natural), de la diferencia. Así, el Eros constituye una fuente de energía para la protesta política. Se manifiesta como aspiración revolucionaria a una sociedad completamente diferente. Han, Byung-Chul en *La agonía del Eros*, Barcelona, Herder Editorial. 74 pp. (2014), Reseña de Siga, Lucía FFYL, UBA, Argentina. En EIKASIA Revista de filosofía, Web: <http://revistadefilosofia.com/61-22.pdf> P. 3

Este intervalo vivo de fuerzas, intensidades y sensibilidad ante el espacio en blanco del arte –con la puesta en discontinuidad del yo reflexivo por un sujeto atópico que se sitúa presubjetivamente ante lo otro multi-universal con un corte en el espacio representacional y exhibitivo, la pausa en el espectáculo ventríloco de la postproducción hipervisual–; plantea en sí no una revolución animista ni deudora de la subcultura hippie de los sesenta, no sesentayochista o situacionista, sino una discontinuidad natural, corte-intervalar en la hiperreflexión del objeto arte para su posterior reactivación liberada, con perspectiva hacia la actual producción de sujetos hiperrepresentacionales que fluyen aislados en una sociedad hipermedia de autoconsumo y de traumatización simbólica y castradora del Ego, reemplazados por identidades virtuales y autómatas cuyo consumo energético es el intercambio aparentemente intersubjetivo de datos sin sensibilidad directa ni fuerza, una hiperexposición y disposición (online e hipertópica) del sujeto hipersocial indirecto, ante la que hay que redefinir el escenario de producción cultural de la representación y observar las coordenadas de su corte y liberación más allá de la non-representación o de la non-filosofía, y como hemos visto, independientes a la autonomía simbólica y a la soberanía crítica.

Propone Chus Martínez en la primera parte de su artículo *The Octopus in Love*:

“ **1. Parts Being Totals** [o lo particular siendo multi-universal].

Let us now imagine an institution composed entirely of well-functioning parts of other institutions—a strange new form of urbanism that take the shape of a gigantic museum. Parts, as well as departments, would coalesce into a gigantic yet identifiable choreography, recognizable as an “institution”—defined as a behavioral pattern so powerful that the viewer could easily embody the sense of interiority such institutions create. The image I am trying to convey here is not that of an institutional “quilt”—of several well-functioning parts spread over a territory and dependent on a larger bureaucratic container centralizing all assorted activities. Rather, this is an image of a formation, a system that unravels multiple codes simultaneously. All these systematics would be invisible at first. We would not be able to name any of these parts as such; to us, they would appear and function as totalities. The simultaneity of these multiple meanings—forms of understanding art and practice—and the simultaneity of languages that present the heteroclitic nature of art both today and in the past, would render the structure that holds them together innocent or even absent. And so, these different institutions—or better yet, organisms—in their natural way of inhabiting a coordination and even successfully broadcasting it, would render insignificant the prototypical academic prejudices of level, character, or style. None of these organisms—our former museums, art centers, art projects, art societies, kunsthallen, and so forth—would be arranged in a hierarchical formation. At the same time, it would be difficult to claim that the equality of these organisms is determined by any standardization of working codes. None of these parts or totalities would be embedded in a didactic form of organization.” <sup>729</sup>

---

<sup>729</sup> Martínez, Chus. *The Octopus in Love*. e-flux, Mayo 2014. <http://www.e-flux.com/journal/the-octopus-in-love/>



Esta post-estructura orgánica (no de *organización* sino de vida y organismo natural universal), trasciende la didáctica cultural del Logos al imbuir co-espacial, co-temporal y co-sensorialmente lo orgánico y lo inorgánico. Sitúa al objeto arte del pasado y del presente en un movimiento no codificado ni historicista, sino abiertos desde sus respectivas neutralidades (puesta en suspensión ontológico-reflexiva o inocencia óptica) a un proyecto de trabajo heterotópico y heterocrónico (Open present) con sujetos co-agentes atópicos que se distribuyen en co-presencia en la supraestructura orgánica universal. Cada parte estructural (orgánica e inorgánica, sígnica, objetual y sensible) y cada particular (singular ser o entidad libre) cohabitan y se desarrollan en un todo no orientado a su descripción (o teoría del todo científica), función o representación, sino a su dinámica viva. Tal biosistema –que sobrepasa las precondiciones ontológicas de los hipersistemas sujeto-objeto de producción e hiperrepresentación–, como el pulpo con comportamiento cognitivo en su distintas partes de sistema nervioso y sensorial: “*Without a central nervous system, every arm “thinks” as well as “senses” the surrounding world with total autonomy, and yet, each arm is part of the animal.*” sitúa al objeto arte en el proyecto artístico suprasubjetivo de con-tacto entre fuerzas, Sentido y Sin-sentido para una forma orgánica de percepción descentralizada (post-antropocéntrico-logos) y liberada: “*For us, art is what allows us to imagine this form of decentralized perception. It enables us to sense the world in ways beyond language. Art is the octopus in love.*”<sup>730</sup>

El nuevo organismo (y viejo, atemporal) universal, en el que la fuerza presubjetiva se libera descentralizando la producción simbólica y trascendiendo los protocolos normativos y estructurales expositivos del cubo blanco y su marco ontológico, parte de la integración con la realidad natural y no de una dicción de la misma o de una mera modificación (land art) o imposición en ella del objeto o la construcción representacional de discontinuidad configurativa y antropológica.

En este organismo el objeto representacional puede ser inicialmente invisible (“*All these systematics would be invisible at first*” como apuntaba Martínez. O tornarse invisible y suspender la reflexividad por la influencia de la co-presencia de los fenómenos naturales con los dispositivos representacionales o proyectivos como veremos en –Artists Working: Discontinuity Barinatxe– en la siguiente parte), integrarse naturaleza y pre-estructuras (como podemos observar en la imagen superior de la situación proyectada por Roman Ondák donde el jardín veneciano atraviesa la configuración del pabellón Checo neutralizándose contexto y marco expositivo y la identificación geopolítica en un punto de tránsito hacia una supraestructura natural, orgánica e inorgánica, donde co-participan complementariamente la situación post-representacional y las fuerzas presubjetivas que se activan equidistantes y atópicamente con lo Sin-sentido). Esta inicial invisibilidad del objeto y el impase del sujeto reflexivo inciden de manera más profunda (que por ejemplo en la obra de Pierre Huyghe –*A Forest of Lines*, A 24 hour event in the Concert Hall at Sydney Opera House. 16th Biennale of Sydney. 2008– que lanza al sujeto a un *open present* a partir de su salida hacia diferentes

---

<sup>730</sup> Ibid.



Roman Ondák, 'Czech Pavilion in the Giardini', Venice Biennial (2009)

The garden landscape surrounding the Czech pavillion is continued inside.

direcciones posibles a partir de su visita al marco escénico de la arquitectura icónica de la opera de Sydney, donde se instala un ecosistema vegetal –ver Cap. 9.3 Representación y co-realidad–), en la previa neutralización tanto del objeto como del marco cultural provisto por el sujeto social o dirigido al sujeto particular. El cubo blanco y su identificación abandonan su condición de escenario para una liturgia y el sujeto no asiste a una instalación sino a un lapso en un trazado que lo dirige a través de aquél cubo blanco a un organismo omnipresencial y Sin-sentido, un organismo que ya estaba ahí, previamente a la configuración discontinua del cubo y de su artículo de marco para la representación o la non-representación, que no introduce a la entidad óptica sinsentido en el escenario sino que denota –previa, actual y posteriormente– la posición del escenario y toda posible escenografía en un organismo universal sin marco antropológico. La co-presencia en el ahora de las estructuras artificiales en las dimensiones naturales, tratan también de escindir al sujeto de su acción, para atender desde otro principio no logocéntrico o reflexivo a la posibilidad atemporal y heterotópica con lo otro.

En relación a ese nuevo organismo Chus Martínez retoma [desde su integración de obras y situaciones construidas en dOCUMENTA 13 en el bosque de Karlsaue en Kassel como



Janet Cardiff & George Bures Mille. (*For Forest (For A Thousand Years)*, 2012. dOCUMENTA (13).

*Forest a Thousand Years*) de Cardiff & Bures Mile (Cap. 9.1.E –OTROS CASOS DE DISCONTINUIDAD EN LA EXTENSIÓN DEL ARCHIVO CULTURAL Y DOCUMENTAL A LA COPRESENCIA DEL SIN-SENTIDO. –Lo Universal y lo Particular–) o *Untilled* de P. Huyghe; empleando el espacio natural abierto de Kassel y su posible activación día y noche (como hemos analizado a través de Vila-Matas en el análisis de su novela *Kassel no invita a la lógica*, para replantear y trascender los protocolos habituales en los macroescenarios exhibitivos] en su artículo *The Octopus in Love* la figura del *Rainforest* (selva) como organismo vivo, salvaje y Sin-sentido (una visión acentuada de *El jardín salvaje* –término de Dan Cameron analizado en el Cap. 4.5 ), opuesto a la cultura y como reverso vivo e indecible del marco configurativo y del jardín pastoral u holístico de la representación tradicional:

“ To present a rainforest inside a white cube is impossible. A rainforest is the radical other of a white cube: the opposite of culture, the opposite of an exhibit, the contrary of scale, the opposite of legibility, the opposite of ideology, order without subject matter—or rather, without any subject matter other than life in itself.”<sup>731</sup>

Preservar y así atender la naturaleza exenta de lo salvaje y el Sin-sentido, requiere efectivamente dar un paso afuera de la institución (incluyendo la institución histórica del Arte) para no incurrir en una reproducción de la naturaleza salvaje en una interiorización, ni modificar el curso original de ese sistema orgánico exterior.

---

<sup>731</sup> Martínez, Chus. Op. Cit.

“ In a conversation we once had, the artist Raphael Montañez Ortiz, who founded El Museo del Barrio, said that when the Museo was conceived, he thought that all its exhibitions should start with a rainforest. Or rather, that the preamble of any form of art presentation should pass through a rainforest.” <sup>732</sup>

Un paso a través –preambular a las formas de representación– como el que pre-articula Roman Ondák con la extensión natural a través del pabellón hacia los jardines en la Bienal de Venecia, el movimiento del objeto arte (y de su estructura y arquitectura institucional) que aquí se expone en el mismo trazado, dispone el propio curso del proyecto en sí a partir de la neutralidad entre lo operativo y lo exento.

“ He did, in fact, collaborate with the American Museum of Natural History to this end, by creating a rainforest room with their help. Unfortunately, no images of it have survived. After telling me about his idea of the rainforest, he stared at me and asked: “Do you understand?” I did not—or at least, I did not at that moment.

For a long time, I have been wondering what he meant—surely not that one should reproduce nature or a representation of nature inside the gallery. I remembered the title of his two-volume dissertation, *Towards an Authenticating Art*, published in 1982. The book is an exhaustive account of his growing interest, from the late sixties on, in psychic healing therapies and rebirthing. He coined the term “Physio-Psycho-Alchemy,” a physical reversal that can be carried out by means of the mind and its alchemic power. A rainforest at the core of an institution is also a reversal—an alchemic reversal of the institution, turned first into an organism so that later, a “room” can host art, artworks, and artifacts.” <sup>733</sup>

Esta conexión y co-presencia entre lo físico, lo psíquico y la alquimia, nos retrae a su vez a la nueva alquimia –*New alchemy : elements, systems, forces* ; exposición anterior al proyecto de Raphael Montañez Ortiz, celebrada en la Art Gallery of Ontario, Toronto, y en Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, en 1969, comisariada por el historiador y comisario artístico Dennis Young –en la que tomaron parte: Hans Haacke, John Van Saun, Takis (Vassilakis), Gunther Uecker y Charles Ross– <sup>734</sup>; quien definió a estos autores como grupo del *nuevo arte alquimista*. Con el empleo de elementos (naturales, lumínicos, ambientales), sistemas (biológicos) y fuerzas (eléctricas, energéticas o magnéticas) se produce un corte con la producción signica y nominalista readymedial y desde estos nuevos objetos: visibles, perceptibles o invisibles, se sale de la dimensión representacional del cubo blanco hacia otro orden y situación en la que como decía John Van Saun: " *Lo que ves es todo lo que hay* " –o dicho de manera más precisa: lo que se presenta es, independiente e indecidiblemente de si lo ves o no–.

---

<sup>732</sup> Ibid.

<sup>733</sup> Ibid.

<sup>734</sup> Exposiciones y obras analizadas en la Parte II. Antecedentes artísticos Cap. 4.2. De lo fenomenológico y lo fenoménico, a la agencia no-humana. De, Duchamp, Klein, Cage. el minimalismo y la cultura Zen, a la nueva alquimia: Hans Haacke, John Van Saun, Takis, Charles Ross, Gunther Uecker. –Elementos, sistemas, fuerzas–. Tercer método.

Dennis Young distinguía en su propuesta por un lado el pensamiento de Eric Fromm (dialéctica psicoanalítica entre Biofilia y Necrofilia) y en especial la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty (estado de "conciencia pura"), y por otro lado la filosofía oriental Zen (la adquisición de un "nuevo punto de vista" de D.T. Susuki), para llegar desde ambas a una tercera opción o (no-sistema) de posibilidad, en cuanto agencia no-humana, lo que Young definía como: "un tercer método -, propuesto por los artistas en su exposición, en la que algunos de los elementos (naturales) se han aislado y realizado más de lo que normalmente es visible, sistemas y fuerzas en torno al cual el mundo fenoménico es coherente. Es en este contexto que es posible llamarlos nuevos alquimistas." <sup>735</sup>.

Tal –tercer método– (tercer proyecto o tercera memoria como hemos analizado desde Olafur Eliasson y Pierre Huyghe <sup>736</sup>) o *maybe* desde las fuerzas presubjetivas en su con-tacto con la posibilidad de un multi-universo desconocido y no predefinido todavía científicamente sino en hipótesis <sup>737</sup> [de la invisibilidad e indecidibilidad que (no)-presentan la materia oscura y la energía oscura cuales esencias principales del universo desconocido]; nos conduce de nuevo, en la lectura que Chus Martínez hace a través de la –Physio-Psycho-Alchemy– de Ortíz, a la discontinuidad natural, generada en este caso por el rainforest como "reverso alquímico de la institución" –el cubo blanco como paradigma de los sistemas de representación expositiva de la institución Arte–.

" Claude Lévi-Strauss was also fascinated by the potentiality of reversal. He often wrote about chiasmus.

---

<sup>735</sup> Young, Dennis. *New alchemy : elements, systems, forces*. Catálogo: Art Gallery of Ontario, Toronto, and at Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, 1969. Publicadop en Web: <http://www.dennis-young.ca/NewAlchemy.html> s/p.

<sup>736</sup> –Este tercer método (tercera posibilidad de agencia no radicada ni en el Sentido ni en la ontología, ni en lo simbólico ni en la ciencia, ni en el sujeto individual o social; sino en su escisión del Yo antropocéntrico y la discontinuidad a la proyección tanto cognitiva y performativa como inconsciente, para desplegar esos órdenes a su co-presencialidad con lo Sinsentido) lo desarrollaremos a través de diferentes análisis sobre la dialéctica antitética entre negatividad y positivismo siguiendo los procesos artísticos proyectuales de O. Eliasson –*Third Project*– (praxis coparticipativa de lo transdisciplinar a lo post-disciplinar, y copresencia de lo perceptivo y lo técnico en un nuevo grado fenomenotécn(oló)gico [Parte III. Capítulo 8.5 Olafur Eliasson. Discontinuidad fenomenotecnológica y Naturaleza. (Third Project) coparticipación en función expandida y copresencia con el no-objeto.], copresencia donde interviene la temporalidad como vibración –ni sincrónica (unidad del tiempo histórico), ni diacrónica (revisión y cambio de la lectura del pasado), sino tiempo heterocrónico y discontinuo que analizaremos en Liam Gillick y Chus Martínez [Capítulo 9.3.A. –LA CO-REALIDAD. / y la producción performativa de realidad. –*Open Work*–(Pierre Huyghe, Liam Gillick, Hans Haacke, A\*DESK] o en Pierre Huyghe y su–*Third Memory*– donde abre la memoria construida de la Historia y la memoria consciente e inconsciente del sujeto a un tercer estado en el que la construcción ficcional y la proyección recíproca del enunciado colectivo (entre el tiempo histórico e individual) derivan a otras posibilidades de agencia y presente abierto a partir precisamente de esa escisión del sujeto-social, lógico o pre-individual a la indecidibilidad del no-sentido.– Cap. 4.2

<sup>737</sup> Young partía, en su ensayo sobre esta exposición, de la contraposición entre dos visiones separadas del orden empírico-positivista de la univocidad de la razón cientifista: "si queremos someter a la ciencia misma a un riguroso escrutinio y llegar a una evaluación precisa de su significado y alcance, tenemos que empezar por (re)-despertar la experiencia básica del mundo en el cual la ciencia es la expresión de segundo orden" (esto puede tomarse en dos vertientes: la ciencia como orden secundario en cuanto a posibilidad expresiva del mundo, como representación del mismo –siendo necesario revisar las categorías y jerarquías disciplinares de la estética–; y así mismo en cuanto a la ciencia como lenguaje lógico principal de definición racional del universo: en ambos casos una proyección antropocentrista). Cap. 4.2

(...) A chiasmus is a reversal that produces a total confusion of identity that aims, later on, to reestablish that identity under a renewed contract, so to speak. The Museo del Barrio—invented, created, and developed by Ortiz under the special circumstances of diaspora and the civil rights struggle for equality—may have been disguised as a rainforest before it was able to emerge as an institution at all. How else could a museum for a still-forthcoming community be possible? Disguised as a rainforest, the new organism could convey both the monumental importance of the project and the futility of presenting itself as “alternative.” The transformative language that is required in order to change the art historical canon demands a radical metamorphosis—like that of becoming-nature—and not only a modulation in the narrative, or new additions to that canon. This museum of a certain future, which still needs to flourish under a yet-unknown relation between modern aspirations and vernacular language, was forced to appear as a rainforest first, before becoming an institution. The rainforest is the beggar that will become the sovereign.”<sup>738</sup>

La naturaleza soberana que desplaza a la figura de soberanía crítica del arte, soberanía multi-universal natural e indecible, prevalente a la soberanía antropológica y simbólica ante el resto de discursos. Este reverso o inversión del orden institucional desde la naturaleza primigenia y acultural a lo antropológico, que alentara a Lévi-Strauss (a L. Baumgarten) y al postestructuralismo, proyecta una (des)institución proformal, un proyecto orgánico en movimiento de discontinuidad natural y no de discontinuidad configurativa representacional a través del logos o de la visión simétrica del sujeto postproductivo de reflexión horizontal al mundo, y he aquí que la propia discontinuidad del sujeto en su simetría y asimetría, de ser y de extinción en la naturaleza, entra en juego para replantear la metamorfosis —*like that of becoming-nature*— de la institución en un proyecto artístico orgánico y abierto a una práctica post-hiperestructural:

“What, then, is the question? How will this presentiment of radical transformation find its fulfillment, or, at the very least, its mode of performance?”

I then recalled the distinction between game and ritual in Lévi-Strauss. As Boris Weisman explains, Lévi-Strauss defines a game as a structure that produces symmetry among the players through its rules: An essential principle of every game is that the rules are the same for everyone; the starting point of every game is symmetry. The end result of a game is intended to engender asymmetry by producing a winner. This asymmetry is the product of non-structural factors: individual skill or talent, chance, or accident—in other words, an “event.”

Another kind of event—namely, death—is what gives rise to rituals:

Death ... brings about an asymmetrical relationship between the living and the dead, the sacred and the profane ... The purpose of the ritual is to perform a series of pre-ordained “actions” (which are different from the “actions” or events that make up a game; since they are pre-determined they constitute an integral

---

<sup>738</sup> Martínez, Chus. Op. Cit.

part of its structure), and thereby ensure that all the participants to the ritual end up being “winners.”<sup>739</sup>

La asimetría o discontinuidad natural entre vida y extinción, entre infinito (Sentido aplazado) y colapso, entre el sujeto reflexivo y su corte para situarlo en una dinámica simétrica con lo otro discontinuo y Sin-sentido de modo que sea posible desactivar su trauma existencial y asumir la naturaleza discontinua del organismo multi-universal en el que produce su juego y en el que liberado de su instrucción e institución cultural puede verse ganador o realizado, verse sin la ilusión de contemplarse, en su naturaleza de vida y operando universalmente la discontinuidad de su proyecto.

“ In the historical horizon of the museum-as-artwork that Raphael Montañez Ortiz proposed, it makes sense to believe that the rainforest provokes the institution to take ritual as its structure. The logic of the ritual may remedy or otherwise compensate for the social imbalance—disruption—that gave rise to the ritual (the rainforest/Museo). If the modern institution is one whose structure is closer to the logic of the game, in 1968 the emerging Museo embraced the ritual. This play of inversion between game and ritual—the chiasmic logic—is intended here as a means of reconciling the vernacular and the modern: both can be used as models-for-thinking to address social and aesthetic paradigms. The former should no longer be regarded as belonging to an earlier, pre-scientific stage in an evolutionary process that invariably leads to the latter. Rather, both models must find a way—through art—to reflect one another in such a way that the vernacular provides a kind of inverted mirror image of the modern way of structuring and interpreting the real. The Lévi-Straussian message—channeled here through Ortiz’s rainforest/Museo—is that the force separating vernacular from modern worlds is not time, or history, but rather, as Weisman puts it, “a synchronic system of symmetrical relationships of correlation and opposition.”<sup>740</sup>

O la discontinuidad entre correlativismo<sup>741</sup> (que comprende la visión científico-empírica

---

<sup>739</sup> Ibid.

<sup>740</sup> Ibid.

<sup>741</sup> There are two regimes of meaning and truth for the correlationist: the ontic or empirical regime proper to the sciences; and the ontological or transcendental regime which is the privilege of philosophy. Scientists innocently assume the conceptual autonomy of the former, but the correlationist philosopher is always there to remind them that it is entirely dependent upon the latter. (...)

Heidegger famously radicalizes in the notion of ‘facticity’ (*Faktizität*). Thus strong correlationism, as exemplified by figures such as Heidegger and Foucault, insists – contra Hegel – that the contingency of correlation cannot be rationalized or grounded in reason. This is the anti-metaphysical import of Heidegger’s epochal ‘history of being’ or of Foucault’s ‘archaeology of knowledge’ [analizado en el Estado de la cuestión, Antecedentes filosóficos –Cap. 1.1]. Accordingly, if we are to break with correlationism, we must re-legitimate the possibility of thinking the thing-in-itself [aquí radica nuestro disenso, dado que pensar la cosa en si misma siempre la configuraría y la articularía desde el pensamiento y su imagen de la cosa en sí. La discontinuidad artística nos dispone al corte del pensamiento y del Sentido en tanto dicho corte no llega producido desde la interiorización del pensamiento humano sobre lo exterior, sino que es lo exterior al pensamiento, en su indecidibilidad Sinsentido lo que se co-presenta siendo completamente objetivo, no-imagen, y lo que desde su neutralidad indiferente permite realmente calibrar todas las discontinuidades configurativas de nuestra relación correlativa y co-presencia a esa realidad exterior que siempre percibimos trascendentalmente, observar practicamente la configuración discontinua de nuestra imagen trascendental sobre lo ello, asi todo corte real ha de ser indecible desde el sujeto, producir una discontinuidad real en toda articulación artística o de Sentido, bien sea esta estética o de configuración empírica.], yet do so without either absolutizing correlation or resorting to the principle of sufficient reason. (R. Brassier) Cap. 9.4.A. -La Extinción y la discontinuidad artística. Co-realidad no-correlativa.

en la reflexión trascendental sobre el universo) y oposición, como hemos analizado desde Brassier: ese *pensar inversamente la cosa por sí misma*, " *Lo que ves es todo lo que hay*" (Van Saun), y que aquí precisamos: lo que se presenta es, independiente e indecidiblemente de si lo ves o no, e independiente al pensamiento y la ontología trascendental humana e incluso ajeno a la ciencia y a su principio de incertidumbre.

Discontinuidad que sitúa al pensamiento correlativo y al no correlativo en un corte-intervalar del sujeto reflexivo-representacional y de su empiricismo, para co-presentarlo en su simetría natural con la asimetría universal Sin-sentido y reactivar desde ahí la posibilidad liberada de un Sentido no traumático desde su negatividad estética o simbólica.

El sistema post(hiper)estructural y post-institucional quiásmico (cruzado<sup>742</sup> e inverso) entre lo vernacular-lingüístico y lo científico, entre el ritual de los actos pre-ordenados o culturales, el drama o la tragedia de discontinuidad configurativa y la puesta en juego de fuerzas presubjetivas liberadas; requiere, para no performar la selva en un *jardín salvaje* y formular una interpretación adánica del sujeto, de la discontinuidad artística generada por la asimetría de los fenómenos y del curso discontinuo de la vida y la muerte, que (como señalábamos anteriormente) nos dispone al corte del pensamiento y del Sentido, de los dispositivos y de las instituciones, en tanto dicho corte no llega producido desde la interiorización del pensamiento humano sobre lo exterior, sino que es lo exterior al pensamiento, en su indecidibilidad Sin-sentido lo que se co-presenta siendo completamente objetivo, no-imagen, y lo que desde su neutralidad indiferente permite realmente calibrar todas las discontinuidades configurativas de nuestra relación y co-presencia a esa realidad exterior que siempre percibimos trascendentalmente.

“ There are many ways to interpret Ortiz’s vision of the rainforest as the preface to every exhibition. To put it simply, I think his rainforest introduces a very novel element into the existing discussion around the politics of the white cube. The debate has been a notably hard one, either taking architectural perspectives (as related to modernity) [como hemos analizado en el 2.2.b.1 Arquitectura. De lo configurativo a la discontinuidad no-configurativa. De-normatividad, y en el Cap. 8.2. Olafur Eliasson. Discontinuidad fenomenotecnológica y Naturaleza.

(Third Project) coparticipación en función expandida y copresencia con el no-objeto. Desde la relación de Eliasson en su proyecto expandido con SANAA o con Robert Irwin y su interpretación del espacio en blanco perceptivo con la influencia de fenómenos lumínicos naturales], or flowing freely and responding to active discursivity and project-oriented energy (as in the late-nineties and the first decade of this century) [los propios proyectos artísticos de O. Eliasson, Hans Haacke, los nuevos alquimistas, Beuys u otros autores analizados]. Amidst all this, what the white cube discussion has lacked is precisely a rainforest: a principle that, in its radical otherness, defies the container, since the life force represented by a rainforest

---

<sup>742</sup> Como en el sistema deconstructivo empleado en la obra Crossover, analizada en el Cap. 9.1.A. Discontinuidades configurativas y discontinuidad artística en la extensión y realización *-en* y *-con* formatos de representación.



cannot be contained.”<sup>743</sup>

Y que al no poder ser contenida –para no transformarse en discontinuidad configurativa– requiere entonces de la traslación y movimiento de corte del escenario (cubo blanco ontológico y no neutral) y movimiento y corte del sujeto reflexivo y de su objeto estético hacia ese exterior.

“ I still do not know exactly what to do about this incredibly beautiful image of a rainforest installed at the core of an art institution. It embodies all the difference in the world, separated from human agency and ideology, yet it also encapsulates the source of all that. It differs from the conventions of neutrality, [no la representa en el cubo blanco ni la piensa como sujeto sino que se co-presenta a ella mediante su corte reflexivo] and through its scale and its very nature it escapes from any formal canons. It compels a form of intelligence without consciousness [presubjetiva como el Eros y como la inteligencia sensible y descentralizada del pulpo] to erupt into the white cube. “The rainforest,” as Ortiz has said, ‘is an element that really helps us to think about class and labor and autonomy and dependency, just introducing a radically different viewpoint, the viewpoint of the rhythm of moisture.’ In short, it seems very fertile to picture art that is outside the notion of culture.

Can you imagine a white cube adopting a rainforest?”<sup>744</sup>

En la siguiente parte III, analizaremos en el caso del proyecto experimental –Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe–, la discontinuidad que produce el corte fenoménico en los dispositivos de representación –discontinuidad artística y ontológica que nos permite observar también el corte en nuestra proyección subjetiva, pues aún manteniéndose siempre la reflexión trascendental de nuestra mirada ante lo que observemos, el espectador de ese proyecto, en su inferencia espontánea de la imagen reflexiva del espacio físico, no realiza deliberación, el proceso cognitivo automático del individuo no añade en un principio información ni significado a un espacio en el que se ha cortado la imagen-representación proyectada por un dispositivo, ve el muro suspendido en blanco por la incidencia de un fenómeno natural exterior e indecible (el paso discontinuo del día a la noche), y la reacción consiguiente del espectador, cuando entiende al finalizar el film que la imagen que aparecía en negro en pantalla por falta de luz cuando se rodó ha desaparecido hace un instante debido a la incidencia en directo de la luz real natural sobre la pared; asimila consiguientemente que lo que ha presenciado en ese intervalo de lo no-visto ha sido el corte mismo en el sistema deliberativo y la discontinuidad de la representación artística, un vacío indecible en la ontología eliminada por la naturaleza discontinua de los fenómenos ajenos al ser reflexivo, y reconoce que observaba, desde la propia intensidad de nuestro mecanismo de observación y reflexión inconsciente, la cualidad óptica del muro blanco sin identificarlo ya con su condición –aún activa– de pantalla / señal (proyección invisible) más atento a la ausencia que para él era real, completa y no-simbólica. Previamente hemos

---

<sup>743</sup> Martínez, Chus, Op. Cit.

<sup>744</sup> Martínez, Chus, Op. Cit.



VOIDS, Eine Retrospektive, Kunsthalle Bern / VIDES, Une Rétrospective, Centre Pompidou, Paris. 2009

de incidir en este apartado de la non-representación y de las exposiciones como zonas de contacto post-representacional en la revisión del espacio en blanco del arte, a través de obras que abordan el vacío configurativo en el propio cubo blanco y su manifestación como escenario de la representación trascendental y ontológica ante su formulación conceptual y post-conceptual, discursiva, crítica y post-representacional; siendo en la diversidad de sus casos lecturas interpretativas sobre la propia discontinuidad configurativa de lo que es en sí el espacio de representación como imagen de sí o como proyección subjetiva del sujeto configurador o como significado ontológico del arte, de su producción simbólica y negatividad estética de lo impresente en la realidad.

En mi visita a la exposición *Vacíos* (VOIDS, Eine Retrospektive, Kunsthalle Bern - 13/09 - 11/10 2009 - VIDES, Une Rétrospective, Centre Pompidou, Paris - 25 Février / 23 Mars 2009) en el Centro Pompidou de París<sup>745</sup>, tuve la ocasión de poder observar simultáneamente en un solo escenario nueve producciones, unas específicas para esta muestra colectiva y otras re-adaptaciones de exposiciones históricas, en las que el vacío espacial era exhibido tal cual. Distribuidas en estancias independientes configuradas por muros temporales, como recuerda en su página Web Mathieu Copeland –uno de los comisarios de *VOIDS*–, los espacios en blanco trataban de considerar el vacío en sí y no la arquitectura que los alojaba:

---

<sup>745</sup> Cuando en el año 2009 preparaba junto a Alicia Chillida las exposiciones: *Proyecto Tierra* y *Native Land, Stop-Eject* (analizadas en el Cap. 2.2.b.1. Parte II. Estado de la cuestión), durante ese viaje propuse, como responsable de programación del centro y director del proyecto, a A. Chillida (comisaria), utilizar en la exposición *Proyecto Tierra* (2010) la sala 1 de entrada al espacio expositivo de Alhóndiga Bilbao como frontón (espacio rectangular vacío) para la instalación sonora de Antoni Muntadas –*On Translation: Jai-Alai*, 1994–2010, en la que reproduce espacialmente el sonido grabado por él en el pasado (durante su participación el taller *Intervenciones urbanas* en Arteleku, junto a A. Chillida) en el frontón Galarreta de San Sebastián. La sala expositiva como hall de entrada y recepción al vacío y al lenguaje cultural (público, juego, ritmo, espacio, religión, signo, antropología) e idioma identitario (escenario simbólico, estética negativa –espacio evocativo y negación política de una lengua en recuperación, sociología), para una discontinuidad configurativa cultural y representacional en el lugar que toma tierra –la apertura del centro Alhóndiga Bilbao y la remodelación historicista (símbolo del tiempo político en el gobierno de la ciudad) con estas exposiciones inaugurales–. El espacio vacío para el intercambio de discontinuidades culturales a partir de las cuales se pudiera generar un escenario performativo cuyas transformaciones no sólo produjeran entidades reflexivas u objetos representacionales, sino lugar de contacto entre todas las discontinuidades configurativas culturales y simbólicas y las propias discontinuidades naturales que suceden en un presente abierto, para los visitantes y agentes que acceden (de nuevo) a ese entorno físico y contexto social de un centro en (re)-apertura y re-utilización.

“ (...) offers an opportunity to explore a crucial chapter in the history of art. Following Yves Klein’s exhibition at the Iris Clert gallery in 1958, the empty space became a recurrent artistic theme. This chronological retrospective exhibition brings together nine empty exhibitions by Yves Klein, Art & Language, Robert Barry, Robert Irwin, Stanley Brouwn, Bethan Huws, Maria Eichhorn, and Roman Ondák.



Yves Klein in the *Void Room*. Museum Haus Lange, Krefeld, 1961

Yves Klein’s 1958 emblematic exhibition ‘*The Specialization of Sensibility in Raw Material State into Stabilized Pictorial Sensibility*’, which was subsequently referred to as *The Void*, is widely considered as a turning point in modern art history. The empty space exhibited as such thus became, in a way, a classic of radicalism, and would be repeated and remade in other contexts, other places and other times by other artists whose intentions might be similar, different or even opposed to Klein’s.

The principle of the exhibition at the Kunsthalle Bern is to present only exhibitions where the space is left rigorously empty, without the addition or subtraction of anything, thus excluding, for instance, shows or works involving the modification of lighting, the installation of sound, the construction of partitions or the exclusion of the public. And it is no part of its goal to reconstruct the original physical space, as rather than representing the historical void by the artists, the retrospective - working closely with the artist and their estate - considers the void itself, and not the architecture that hosted the void.”<sup>746</sup>

En este sentido, la operatividad del vacío en un escenario para, como dice Copeland: “*la búsqueda de una renovación de la percepción* [búsqueda de autores en esta exhibición como Irwin –analizado en la presente investigación junto a Eliasson–], *a través de declaración política o ideológica, a la deconstrucción del principio mismo de la exposición*[ como en las obras de Ondák],” nos conduce ya

---

<sup>746</sup> Also, all forms of historical documentation or memorabilia related to the original exhibition (such as posters, photos, invitations, photo-documentation, press reviews, original texts) are excluded from the exhibition; all such elements being included in the exhaustive catalogue published alongside the exhibition, edited by the curators John Armleder, Mathieu Copeland, Mai-Thu Perret, Clive Phillpot, Gustav Metzger, together with Laurent Le Bon and Philippe Pirotte. The visitor encounters the empty exhibitions now in 2009, exactly 40 years after ‘When Attitude Become Form’ organised by Harald Szeeman when director of the Kunsthalle Bern. It was such exhibition that enabled this retrospective to be, and one could dream that with the voids, the attitudes, literally, are the forms. Copeland, Mathieu, VOIDS. Le Centre Pompidou y la Kunsthalle Bern, publicado en 2009 en página Web: <http://www.mathieucopeland.net/VOIDS.html>

Un resumen historiográfico de intervenciones de distinto orden y disciplinas en torno a la practica del arte con la noción de “nada” o vacío en sí, no llanamente espacio estético negativo, aunque en su mayor parte son ‘actuaciones’ performativas y ontológicas dirigidas desde el sujeto artístico a la nadaidad, pude verse en la página Web –Almost Nothing–: <http://www.slideshare.net/lorenmadsen/almostnothing> (N. del A.)

desde Ives Klein a otra forma de co-presencia sugerida en el título de su obra: *'The Specialization of Sensibility in Raw Material State into Stabilized Pictorial Sensibility'*, al encuentro entre la sensibilidad humana y su imagen reflexiva –que queda neutralizada –sin deliberación– o estabilizada ante la materia cruda–, y la co-agencia que se genera a partir de ese con-tacto que indaga la posibilidad de ir más allá de la percepción sensorial, subjetiva y sensible del sujeto escénico y escópico.

Aquí se avanza desde la situación escenográfica de la museología hacia la discontinuidad del protocolo de las –exposiciones como zonas de con-tacto post-representacional– (que hemos analizado previamente con el taller de A\*DESK), un paso sugerido para trascender la discontinuidad configurativa 1-estructural–compositiva–técnica, desde el espacio en blanco expositivo, y la discontinuidad estratégica (configurativa 2) del agenciamiento en la que cada agente e institución interviene, como señalaba Copeland, desde una intencionalidad o causalidad, política o ideológica, estética u ontológica.

El paso efectivo para traspasar esa frontera antropológica requiere, como hemos ido introduciendo a lo largo de esta investigación y desde el –procedimiento metodológico base– propuesto, no meramente derivar el corte en el dispositivo museístico del cubo blanco hacia una situación selvática (Rainforest), salvaje y cruda –abrirlo–, sino también revisar en el propio escenario expositivo, más allá de sus protocolos de tiempo, espacio y agencias, cómo ha de generarse el corte de discontinuidad intervalar tanto en la propia configuración arquitectural y estructural de la escena –cierre–, cuanto el corte en los sistemas y dispositivos que en esa misma forma blanca o configurativamente ‘neutralizada’ (caja blanca en contraposición a la caja negra<sup>747</sup>) proyectan una imagen y una visión ontológica, bien sea la misma imagen del escenario, de los dispositivos emisores (luz, tecnologías, sistemas de acondicionamiento) o la propia imagen del sujeto reflexivo (corte-discontinuidad cuyo análisis estableceremos en la siguiente parte III con el proyecto experimental –Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe–), pues solamente desde la observación específica del corte reflexivo y representacional podremos advertir, tanto en un espacio configurativo como en un entorno crudo, la discontinuidad natural entre objeto y sujeto e intervenir desde esa situación indecible en el con-tacto real –y no discontinuamente con-figurado– de la generación ‘inmanente’ de un ‘inconsciente sub-simbólico’ sin la imposición de nuestra lógica trascendental o del deseo de trascendentalidad, para la situación co-presencial con el Sin-sentido no mediatizado lingüística, empírica o antropológicamente y su consciencia cognitivo-fenomenica:

“ Accordingly, rather than pursuing any sort of qualitative supplement to subtractive ontology, we believe it is necessary to sharpen and deepen the letter’s disqualification of phenomenological donation (and of its dyadic structures such as temporalization/spatialization, continuity/discontinuity [aquí la referencia a la discontinuidad configurativa ideada por el hombre en contraposición a la discontinuidad natural de la realidad y sus fenómenos]. (...)

---

<sup>747</sup> analizadas en Caps. 2.2. C Cinematografía, lo cinemático y en 8.5 O. Eliasson, discontinuidad fenomenotecnológica y naturaleza.

This sharpening and deepening entails abandoning the discursive idealism which vitiates Badiou's conception of subtractive presentation and which betrays itself in the fact that the sole real presupposition for the latter is that of the existence of the *name* of the void. (...)

it is possible to presuppose the existence of the void qua being-nothing independently of the discursive structure of mathematical science, without positing the primacy of the signifier, invoking phenomenological donation, or resorting to empirical experience." (...)

" we have to excavate some originary dimension of (non-propositional) 'meaning' or 'sense' (as Heidegger and his successors sought to) in order to describe the autonomy of appearances in their 'own' terms." (...)

" immanent objectivity, as Churchland and Metzinger do when invoking the un-conscious, sub-symbolic processes through which phenomenal consciousness is produced." (...)

Como explica Brassier, el corte en la ontología reflexiva del sujeto, generado por la discontinuidad inmanente de los fenómenos naturales Sin-sentido, procura la simple presencia del Ser en la inmanencia de su acto pasivo, neutralizada su reflexividad transcendental ante lo otro en sí (*itself*) sin aportarle la donación de imagen, deliberación o interpretación –enfocándolo así en discontinuidad configurativa–. Porque somos perfectamente capaces de reconocer que la realidad que se presenta ante nosotros existe ópticamente Sin-sentido (y comprender la inexistencia de la nada), pero requerimos de la experiencia del corte en la reflexividad del *self* para poder situarnos ante dicha realidad y constatar su proceso de influencia discontinua en toda articulación de discontinuidad configurativa, trauma o deseo que produzcamos a partir de la inmanencia de Ser y de estar. Tal corte-intervalar no es la negación sino la presencia del Ser con la representación artística o lógica suspendida, una neutralización al grado cero (o lapso latente) de la reflexividad donde se corta la discontinuidad configurativa del no-sentido inherente en oposición al Sentido que el deseo de reflexión articula:

" The real is not the negation of being, since this would be to re-constitute it in opposition to something [imagen simbólica de lo Real], but rather its degree-zero. What is given 'without-giveness', or *Being Nothing*. cannot be construed as an object of representation " <sup>748</sup>

Entre otros casos <sup>749</sup>recientes de tratamiento artístico y estético de la non-representación,

---

<sup>748</sup> Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, PALGRAVE MACMILLAN, N.Y. 2007. pp. 28, 116, 138.

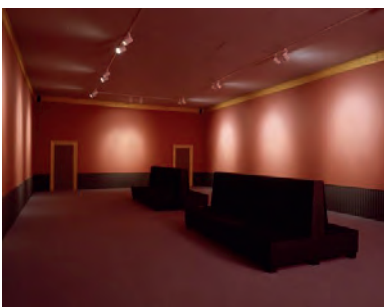
<sup>749</sup> desde la revisión de obras históricas y contemporáneas analizadas a lo largo de esta investigación, de la trayectoria y desarrollo del espacio 'neutral' del cubo blanco a través de la –no presencia– temporal de la representación visual (Sugimoto, Irwin, Eliasson) o de la interpretación de la non-representación (Brassier, Guionnet, Murayama, Sejiro, Mattin, Chamy) y de la deconstrucción lingüística o el corte discursivo y post-estructuralista de Art & Language, Weiner, González-Torres, (*Crossover*, Nauman, Erek, etc.) o de entorno natural (Baumgarten) o animal (Kounellis) post-antropológico, al silencio fenoménico de Cage. Desde la retirada de la praxis pública de Duchamp y el vacío simbólico Oteiza o el campo expandido desde el espacio estético negativo de Aranberri, al non-site en land art de Smithson & Holt, los dispositivos-habitáculo de mediación transparente de Graham o la arquitectura de Matta-Clark, Ondák, Valcárcel Medina, Gonzalez-Foerster o Cirugeda, la in-presencia de Aconcci escondido en el sub-espacio galerístico y los objetos reproducidos e inapercibidos en su neutralidad cotidiana (Fischli & Weiss), la nueva alquimia energética de Haacke, Van Saun y Takis (con la re-socialización proyectual de Beuys), las situaciones



Jeppe Hein. *Invisible Labyrinth* (2005) Hayward Gallery. London. *Art about the Unseen* 1957-2012

de la nada (aparencial) en el cubo blanco y del corte (de discontinuidad configurativa lingüística) en el discurso ontológico del arte (como la instalación sonora de J. Hein *–Invisible Labyrinth–* en la que los espectadores recorren un espacio laberíntico imaginario guiados por las instrucciones puntuales que los altavoces direccionales emiten sobre marcas en el suelo), un espacio en blanco en el que el sujeto prosigue aún a un discurso estético de referencia al vacío, contemplación que contrastaremos en la Parte III con el corte fenoménico en la emisión de los dispositivos tecnológicos de representación y el lapso-intervalo en la reflexión artística y transcendental del sujeto co-participativo ante el muro en blanco y la luz natural en *–Artists Working: Discontinuity Barinatxe–*,

ideológicas, constructivas, escénicas de Debord, Tiravanija y Sehgal o de acto post-situacional, Fulton, y post-conceptual –la ATL con Huyghe, Parreno, Gillick, etc.–, la revisión post-historicista de Bove, Dahn Vo y el arche-fossil (no presentado) de Faivovich y Goldberg (o el arche-fossil del objeto nulo de Metzger que veremos a continuación), y las exposiciones y talleres como zonas de contacto post-representacional de A\*DESK y Malsauskas; así como son de sobra reconocidas las obras de Warhol "*Invisible Sculpture*" que consistía en un pedestal, un letrero en la pared, y el propio Warhol en una vitrina, en la discoteca *Area* (NY 1985) o la performance de M. Abramovic (un desarrollo sobre 'Nothing' que ha generado diversa polémica en la crítica por su conexión con la obra de Mary Ellen Carroll que analizamos en el próximo subapartado 9.4.B.iv. transproyectualidad - titulada '*512 Hours*' – en la que



Abramovic aparece simplemente ante el público en la Serpentine's Hyde Park gallery de 10:00 a 18:00 h, seis días a la semana en mayo de 2014; o la instalación *The Empty Museum* de Ilya and Emilia Kabakov, Sculpture Center, NY, 2004, replica de una galería de pintura en un museo clásico con paredes en rojo intenso, molduras de madera y bancos para la contemplación reposada de pinturas que has sido sustraídas de los muros donde quedan los focos que las iluminaban mientras en el espacio suena la composición para órgano de Bach *Passacaglia* (pasacalles). Discontinuidades configurativas u ontológicas en los escenarios de representación sin los objetos de representación.



Artists Working: *Discontinuity* Barintaxe. Situación construida + situación viva. IC 2013.

sin articular desde la convocatoria artística al espectador o al colaborador que éste sea agente intérprete en la producción de una escenografía teatralizada del vacío, sino que asista a la investigación artística <sup>750</sup> para situarse como testigo participante directo –y sin evocación simbólica o referencia ontológica– del corte indecible Sin-sentido que generan los fenómenos en la contemplación reflexiva subjetiva para –tras su reacción al des-conocimiento– experimentar la reactivación estética a partir de la discontinuidad artística.

Disponemos de múltiples ejemplos <sup>751</sup> entre las diversas exposiciones que abordan el fenómeno del espacio vacío, entre las que podemos destacar (además de la citada VOIDS, Kunsthalle Bern / VIDES, Une Rétrospective, Centre Pompidou, Paris. 2009):

***INVISIBLE. Art about the Unseen, 1957-2012. Hayward Gallery, London***, en la cual, de las distintas intervenciones de los artistas (varios ya analizados <sup>752</sup>) entorno al corte en la producción visible de la ontología del arte desde distintas aproximaciones disciplinares y post-disciplinares, son relevantes

---

<sup>750</sup> Partiendo del trabajo colaborativo de los artistas en *Artists Working* hacia su co-participación en la experiencia e investigación artística del corte en los dispositivos de representación, una situación que procura universalizar (co-participación con otros artistas ante la co-presencia del Sinsentido general) la investigación artística emprendida por Robert Irwin en su *Experimental Situation* en la Ace Gallery de Los Angeles en 1970, cuando Irwin mantiene el espacio expositivo vacío durante un mes para visitarlo diariamente y poder concebir qué trabajos artísticos realizar allí con las dimensiones y fenómenos Sinsentido a partir del corte representacional establecido.

<sup>751</sup> Sin el objetivo aquí de reproducir desde cada uno de los variables casos las diferentes lecturas interpretativas (de producción conceptual, como Art & language o post-conceptual como Robert Barry u otros en VOIDS, ni post-producción de economía simbólica o de agencia político-ideológica como Maria Eichorn) del vacío, sino para situarnos particular y realmente en esa posible situación co-presencial sin donación (without givenness), posicionados en un *Being Nothing* (Brassier) que no significa la inexistencia del sujeto, sino su consciencia presubjetiva de entidad biológica, organismo Sinsentido multi-universal de discontinuidad viva previa a su discontinuidad configurativa en la producción de Sentido.

<sup>752</sup> Art & Language, Robert Barry, Chris Burden, James Lee Byars, Maurizio Cattelan, Jay Chung, Song Dong, Tom Friedman, Carsten Höller, Tehching Hsieh, Bruno Jakob, Yves Klein, Lai Chih-Sheng, Glenn Ligon, Teresa Margolles, Gianni Motti, Roman Ondák, Yoko Ono and Andy Warhol. <http://www.southbankcentre.co.uk/find/hayward-gallery-and-visual-arts/0/tickets/invisible-67209>

**Nothing is More Practical than Idealism, 2001**

**"Jay Chung produced, wrote and directed a short 35 mm film with a crew of 20, but with no film in the camera"**

para esta investigación la co-participación en una producción no materializada de Jay Chung y la *impresión* (post-printing lacaniana) de Bruno Jacob en la co-presencia de lo post-representacional con el Sin-sentido en el *Umwelt* biosemiótico.

El espacio en blanco que deja la ausencia de imagen del film 'invisible' de Jay Chung impresa sobre catálogo (*nombre del autor, signo comilla, –espacio en blanco de imagen–, título del proyecto-film, fecha y nota informativa*; reproducidos aquí en el espacio superior de modo similar a como fueron publicados en catálogo<sup>753</sup>), nos sitúa en la presencia del espacio ontológico y nouménico –el catálogo, la ilustración y la información lingüística– para denotar la discontinuidad configurativa evidente de la representación del vacío (similar a las notas sobre espacio blanco en el texto de Ray Brassier: "*This page intentionally left blank*"<sup>754</sup> o al signo  $\emptyset$ ), o en este caso más concreto, de la presencia ante el no-conocimiento, o como describe Geoff Lowe: "*about not-knowing in a shared space*"<sup>755</sup>.

---

<sup>753</sup> Catálogo *INVISIBLE. Art about the Unseen*, 1957-2012:  
<https://memoirsoftheblind.files.wordpress.com/2013/10/invisible-artabouttheunseen.pdf>

<sup>754</sup> En *Nihil Unbound. Enlightenment and extinction*. Ver Cap. 9.4, nota al pié de pág. 984, y el enlace al proyecto The This Page Intentionally Left Blank Project: <http://www.this-page-intentionally-left-blank.org/whythat.html>

<sup>755</sup> Lowe, Geoff. Digital film director and producer. Visiting Fellow at Newcastle University where he authors and teaches 'The Art and Practice of Digital Film,' part of the MA Media Masters program in the School of Arts and Cultures. publicado en el blog: *Speech*, a site for reviews interviews projects. En su post sobre la exposición Doomsday Celebration, castillo /corrales gallery, París 2007:  
<http://speech2012.blogspot.com.es/2007/02/doomsday-celebration.html>





Chung finalizó en 2001 un rodaje de dos años de duración con un equipo de veinte participantes y actores, en el que se trabajaron distintas localizaciones, planos y secuencias siguiendo el proceso fílmico convencional con una cámara de cine, pero sin película en el dispositivo ni registro rodado de las situaciones. El *non-existing film* 'revela' una existencia anterior ya desaparecida del rodaje que fue sin ser filmado, y esa ausencia tácita y no reproducible en ningún espacio en blanco, denota precisamente que el vacío real y absoluto –efectivamente– no ha de (o no puede) existir (en la representación, ni en lo material –el vacío absoluto no existe en la física– o en lo ideal inmaterial), no puede realizarse y ser percibido (del mismo modo que no percibimos directamente –sin morir– las cámaras de vacío).

Chung expuso una de las fotografías del *making-off* tomada al grupo co-participante en la muestra *INVISIBLE, Art about the Unseen*, una imagen fija que vampiriza la vida del equipo de trabajo, inmersos y reflejos en una representación estática, que puede permanecer mientras ellos envejecen y desaparecen. La escena configurativa y su discontinuidad fijan y suspenden a los –artistas

trabajando– (*Being Nothing*, imagen de ellos) y queda al margen el Sin-sentido del vacío –fuera de la representación, del logos y de la consciencia subjetiva y presubjetiva o de la inconsciencia– en el que supuestamente sería grado cero de la inexistencia intemporal.

La autonomía simbólica ante lo Real de los artistas trabajando y la soberanía crítica ante el resto de discursos son retratadas en su corte secuencial, el *still* (pausa) o foto-grama del proyecto donde todo gesto, acto o idea, toda intencionalidad, causalidad y deseo son advertidos como depósito temporal e ilusorio ante la verdadera deposición de cualquier autonomía estética o de soberanía de la razón lógica o ilógica humana, en virtud de la ‘nada’.

El proceso de los artistas trabajando, en pos de esa desposesión de autonomía y de soberanía, para su real emancipación y liberación no configurativa, traumática ni (a)compleja(da) epistemológicamente, ha de producirse en la situación viva, el con-tacto de su situación construida con la vida situacional y fenoménicamente Sin-sentido, retomando la experimentación de ese con-tacto neutral sin incidencia en la realidad y la posterior reactivación del Sentido a través de los registros documentales, de archivo extendido y de la representación ontológica, [ Como hemos propuesto en esta investigación –a partir de los alternativos pasos precedentes en el procedimiento metodológico base– en el:

→ (Paso 11 –complementario /extensivo–) **Extensión – aplicación / Realización, de la discontinuidad artística –por/ -en / –con, canales y dispositivos de Representación.** ] <sup>756</sup>

y su re-exposición a los fenómenos Sin-sentido, siendo cada entidad lo que –en sí es–, para la investigación artística de lo eidético (inter)subjetivo y las fuerzas presubjetivas ante la presencia del Sin-sentido esencial y la indecidibilidad de toda extinción o la posibilidad de alternativa universal desconocida.

El modo en que el non-existing film fue ‘no-expuesto’ no ejerce única y meramente en el cubo blanco la representación ideal de la ausencia o la ‘visión’ –inherente a ese espacio– de una ficticia nada configurativa o virtualidad, sino que obedece al no-ser de aquello otro que nunca ha estado ahí ni lo estará, la inexistencia absoluta –que el logos no reproduce– de la nada en su atopía y acronía (y heterotopía y heterocronía por la extensión dimensional del vacío y por la hipótesis científica de la futura extinción universal y nada final del Ser humano) desde su total Sin-sentido e inespecificidad, al tiempo en que se formula la representación del Sentido (imagen suspendida de la fotografía). Ese flujo real a la discontinuidad –el límite imperceptible del con-tacto– en aquello que sin advertirlo

---

<sup>756</sup> Cap. 8.2 Consideraciones a los resultados de la aplicación de la discontinuidad artística y su utilidad :

- Extensión - aplicación / Realización, de experiencia y resultados –por /-en / –con, medios y dispositivos de Representación.
- Utilidad técnica de la discontinuidad artística.
- Intensidad de la experiencia de lo Real y de lo simbólico.
- Co-agencia / producción de tercera realidad (co-presencia de la realidad y lo Real).
- Procedimiento metodológico base.

entendemos que siempre afecta (el corte indecible del no-ser, la nada –en realidad vacío<sup>757</sup> nunca absoluto, de donde surge el universo y donde fluyen energía y materia, oscuras y visibles), nos permite observar por contraste la producción de Sentido en sus grados de discontinuidad configurativa y estratégica, y reactivarlo desde ahí a partir de lo que es (simboliza, representa, refleja y aparenta) en cada situación concreta [o como citábamos anteriormente en Brassier: “ *we have to excavate some originary dimension of (non-propositional) ‘meaning’ or ‘sense’ (as Heidegger and his successors sought to) in order to describe the autonomy of appearances in their ‘own’ terms.*” ]

Lo que no se hizo, y por lo tanto no está, se rememora desde su acontecimiento en el pasado –nuestro tiempo finito (muerte) y nuestra concepción cronológica–, aunque el film que no se realizó no tenga en ningún caso tiempo ni en el pasado ni en el presente en que se le cita mediante el título. Se nos indica nominalmente, evidenciando así toda la aparental neutralidad del logos (desde el signo Ø, del espacio en blanco, de la idea subjetiva de la nada, o desde la negatividad estética de lo aplazado infinitamente del Sentido y sus cortes no-sentido –que sólo lo alteran para el propio sujeto pero nunca neutralizan al Sentido en cuanto ya producido–); y es entonces, cuando ante la obviedad de la discontinuidad configurativa de cualquier indicación, se nos señala precisamente que hemos de neutralizar realmente al logos y su aparato representacional y a los actos jerárquicos de consciencia si deseamos que el flujo discontinuo entre lo existente –donde se produce la evocación al Sentido– y lo inexistente –el Sin-sentido del vacío, el grado cero irreal–, además de implicar en sí a la realidad de cada cosa –siempre (y nunca) ya ahí universalmente (al margen del tiempo)–, nos permita experimentar presubjetivamente sobre la discontinuidad sin imponer la función ontológica (o la no-función de la producción del arte y del Sentido y sus aparienciales y simbólicos cortes no-sentido) de la infunción de lo inexistente, sino de la actividad innata de lo Sin-sentido existencial de las entidades, del vacío cósmico o de lo biosemiótico, sin establecer el vacío poético o el de la escultura metafísica cuya representación esencial de lo oculto –en un soporte, marco o escenario, físicos o lingüísticos– mostraría idealmente a la nada –la evocación del Sentido inaprehensible–, imagen sensible y negatividad intelectual y emocional.<sup>758</sup>

El Ser y su estar son física y fácticamente incompatibles con la nada completa (incluso tras su muerte, transformado en energía, y la extinción ‘posible’ del universo en energía mínima), su presencia es acto y es por ello que ha de convenir el corte en su ontología para que tal presencia fáctica sea neutral,

---

<sup>757</sup> *Vacío espacial, éter*: “ausencia aparente de materia, y; dimensiones espacio-temporales indefinidas”. Se define como el estado de mínima energía de un sistema. Como veremos seguidamente.

<sup>758</sup> Según Heidegger: “El ente no es sino este retraimiento del ser, que puede atisbarse como huidiza afirmación im-presente, como lo presente im-presente de cada cosa. Esta manera de abordar el ser y, en el caso del existencialismo sartreano, la existencia del sujeto (ser-para-sí), la nada que nos cimenta y constituye [o el vacío de la física, que si contiene energía], (el no fundamento que nos “fundamenta” quizás podría decirse) ha sido un presentimiento más que de filósofos, de poetas. De hecho, Heidegger acaba apostando por la poesía y el arte, en su crítica a la metafísica como un perderse en lo presente del ser olvidándolo (el ente). La poesía muestra ocultando lo que precisamente tiene como esencia el ocultarse (el ser).”

Nechayevshchina Ed. Abissonichilista. Blog: <http://abissonichilista.altervista.org/afirmacion-im-presente/> Feb.2014.

ante la supuesta nada impresente [no filosófica ni afirmativamente im-presente<sup>759</sup> según la hipótesis filosófica de Heidegger, sino negativa en sí –nihilismo absoluto de Brassier –, de inexistencia y extinción total– inasible e irrepresentable, que para ser ciertamente nihilismo no-correlativo a la ontología no debería formularse en verbo o pensamiento desde la filosofía, aún cuando ésta se trate como objeto científico *non-filosófico* (del mismo modo que la *non-representation* no-idiomática de Brassier sigue perteneciendo correlativamente a la ontología instrumental antropocéntrica de producción artificial pese a lo inconsciente o presubjetiva que trata de ser su interpretación sonora) sino desaparecer de facto (en silencio como decía Cirauqui o veremos en Wittgenstein), en coherencia con un pretendido nihilismo completo y del no-hecho o no-conocimiento con la nada real; o, por contra, dejando abierta, en base al actual (des)conocimiento humano, la incertidumbre de esa negatividad ante la posibilidad –*maybe*–, considerando la incógnita actual de la energía, la materia oscura y sus flujos, de otra alternativa de multi-universo tras la máxima expansión del universo humano; es decir, una posible hipótesis ni afirmativa ni negativa totalmente].

Que no idee la nada en un marco metafísico ni ontológico, la proyecte o la refleje, que no la cite o la evoque, que no la niegue ni la afirme (recordando de nuevo en la última cita a Brassier “ *The real is not the negation of being, since this would be to re-constitute it in opposition to something but rather its degree-zero. What is given ‘without-givenness’, or Being Nothing.* ”. Lo que supone decir que del mismo modo que la realidad no niega –en pensamiento– al ser o a la entidad, el ser no ha de negar ni afirmar ontológicamente la nada que sería indiferente de ello, la ‘nada’ es ontológica (ideal) metafísica, y proyecta la sin-ontología, Sin-sentido, sin-conocimiento, inexistentes para la experiencia cognitiva, pero también inexistente como tal ausencia absoluta), pues no existe sino en la mente del Ser –; y para ello ha de escindir el *Self* su posición antropológica, no desde sí (pues incurriría en la paradoja recurrente de referir a la nada que comprendemos – de imposibilidad fáctica y existencial– con la existencia de su idea o imagen reflexiva, metafísica o simbólica del vacío –que si existe, con un mínimo de energía–, y forzando la naturaleza cognitiva del ser a una escisión imposible y traumática), sino desde el corte indecible que generen los fenómenos naturales externos al ser y su industria en los dispositivos de representación, teóricos, técnicos y tecnológicos, en la reflexión trascendental y en los sistemas del logos –incluyendo la *non-representación*–. y en los modelos empíricos–correlativos [lo que ocurre en el universo existe óptica y apodíctica o empíricamente independientemente a la lógica, hipótesis, cálculo y demostración del análisis científico<sup>760</sup> .

---

<sup>759</sup> “Junto a una presencia y afirmatividad en las cosas con las que tratamos (entes) puede atisbarse, como desarrollara Heidegger, la nada. En su filosofía se expresa un desfondamiento básico por el que lo real reposa en la irrealidad, en el vacío y en la inexistencia.

Los entes manifiestan para la mirada sensible y poética una tensión en la medida que son y no son, no tanto en el sentido clásico del no ser que acompaña al movimiento, sino al más básico de un ser que es en la medida en que también no es, que se retrae, que tiende en una suerte de inercia hacia la nada. Ibid.

<sup>760</sup> Nietzsche muestra como el universo en que vivimos, ordenado, dotado de sentido aparente, es una creación que hemos interpuesto entre nosotros mismos y un mundo real que continúa su curso con total indiferencia hacia nuestros

Los experimentos y la ingeniería científica trabajan también con lo óntico en sí procurando la no perturbación ontológica. No decimos que haya de cortarse la investigación y experimentación científica porque no creamos en ella, sino a la ontología empiricista, dado que ciertamente es el conocimiento derivado de la ciencia el que nos presenta el posible funcionamiento del universo (o del multiverso) físico-químico y nos permite contrastar y contraponer el saber sensible y el deseo subjetivo con la verdad existencial (y viceversa); sino queremos decir, también de forma empírica (como comprobaremos en los proyectos experimentales –Artists Working–, que es el corte en el pensamiento ontológico y la suspensión o discontinuidad en la cognitividad reflexiva, por los fenómenos externos e indecibles al ser, los que posibilitan una posición presubjetiva con la que evitamos el continuo retorno a la negatividad estética y metafísica o a la positividad con la que el sujeto afirma ontológicamente su visión transcendental de lo Real <sup>761</sup> mediante su interpretación <sup>762</sup> subjetiva y especular de la nada o del Sin-sentido. Una lectura humana cuya diferencia y discontinuidad configurativa de variables interpretativas exponenciales y huecos de información objetiva, no corresponden a la esencia real, no antropológica, de la alógica del Sin-sentido, sino que es una imagen reflexiva que no permite experimentar en una paridad corporal afín al medio y sin incidencia subjetiva en su observación, toda la hetero-dimensión posible al Ser de la realidad cognitiva y no cognitiva.

El tratamiento con el Sin-sentido, más allá de su definición, requiere de la naturaleza orgánica de lo

---

pensamientos, nuestros valores o nuestros anhelos. Pero lo que hace aún más singular a la tragedia, desde la perspectiva de Nietzsche, es que el proceso mismo de revelar esta dolorosa verdad consuela de la negativa, desesperada reacción consecuente. Se vislumbra que, en último término, no diferimos del resto de la naturaleza, somos parte y fragmento de la misma, le pertenecemos por completo. Queda en los espectadores, que al menos por un instante dejan de sentirse escindidos del resto del universo, “el consuelo metafísico [...] de que la vida, pese a todas las cambiantes apariencias, está en el fondo de todo, incommoviblemente poderosa y placentera” y que su flujo constante, ciego, irracional, merece ser celebrado y admirado.

Vásquez Rocca, Adolfo. Nietzsche, de la voluntad de ficción a la voluntad de poder: aproximación estético-epistemológica a la concepción biológica de lo literario. Sept. 2013 <http://rinabrundu.com/2013/09/04/nietzsche-de-la-voluntad-de-ficcion-a-la-voluntad-de-poder-aproximacion-estetico-epistemologica-a-la-concepcion-biologica-de-lo-literario/>

<sup>761</sup> El nihilismo puede, además, entenderse básicamente de dos maneras: una negativa, es decir, como una cierta corrupción en el entendimiento y la mirada que expresa el vacío y la nada como final y extinción (así maneja el concepto, por ejemplo, Dostoiévski (“Si Dios no existe todo está permitido”). O una manera que podemos denominar “positiva”, activa o perfecta, en la que la nada es capaz de engendrar lo novedoso, como si pariese al ser. Éste es el caso del nihilismo del Zarathustra nietzscheano, que ante el vacío, encuentra la oportunidad de ejercer nuevas valoraciones desde su subjetividad, lo que nombra el filósofo alemán con la expresión “voluntad de poder”. El superhombre que disuelve el bien y el mal, consciente de la inanidad de estos valores, va más allá de ellos eligiendo lo bueno y lo malo. Heidegger acusará en este movimiento una forma de permanecer vinculado al proceso típico de la metafísica, en cuanto que oculta el ser y olvida la diferencia ontológica, confundiendo de nuevo ente (valor) con ser. La voluntad de poder, en cuanto que es fuente de valoraciones, es una puerta por la que vuelve a colarse el pensamiento metafísico. Nechayevshchina Ed. Abissonichilista. Op. Cit.

<sup>762</sup> Este “querer algo” es a lo que Nietzsche denomina “interpretar”. Si la voluntad de poder es voluntad de más poder, la interpretación es la operación concreta de la adquisición del dominio sobre las cosas. En su querer crecer, la voluntad de poder delimita, establece grados, diferencias de poder que se asientan a sí mismas, como tales, en virtud de la confrontación (con otras voluntades que también quieren dominar -voluntad de apropiación desplegando una actividad configuradora). Ibid.

sensorial –libre de condicionamientos subconscientes e interpretaciones metafóricas o hermenéuticas que los ordenan para el hombre; de las fuerzas preconscientes del Ser –independientes a su proceso cultural–, y de la sensibilidad abierta al organismo multi-universal; y no restringidas por la confusión traumática que la mente eidética del hombre produce al tratar de asumir la verdad indecible de la realidad –y su posible extinción concreta– y de la nada –subjetiva–. Hay que liberar la idea de la negación y de la afirmación con que la razón quiere justificar lo que esencial e indecidiblemente no requiere justificado (la muerte, el Sin-sentido, etc.) ].

Este corte avanza al desarrollo real de la posibilidad del Ser con la contingencia y la discontinuidad natural y (multi-)universal, procura una liberación del trauma existencial mediante una escisión del sujeto reflexivo no generada por la negatividad estética del Sentido (que proyecta en el aplazamiento infinito al ser, mediante la producción simbólica del deseo, una imagen metafísica del sujeto-ente valor), ni por el nihilismo negativo o positivo (Nietzsche o en gran parte Brassier) que generan trauma, resentimiento, instinto de venganza, competencia, rechazo del otro, abs-tracción, y dominio de lo otro (como citábamos en Byung-Chul Han: *“Hay una relación directa entre eros y logos que pasa por descubrir al otro. Sin eso no hay posibilidad de verdad. El eros tiene una relación vital con el pensar. El logos sin eros sería pensamiento puro. [ontología sin fuerza presubjetiva] (...) Sin el poder de Eros, el Logos pierde su carácter transformador, se desvanece en aporías sin llegar a acceder a lo completamente distinto. (...) La desaparición del otro ha sumido al espíritu en una crisis narcisista donde el mundo se aparece ante sus ojos únicamente como una proyección de sí mismo.*–[la hiperrepresentación–] ) y confrontación violenta; ocultan al ser o bien encumbran hegemoníicamente el poder subjetivo –sujeto-imagen–valor–, derivándolo desde la *“voluntad de poder”* nietzscheana –la ambición de lograr sus deseos y la demostración de fuerza del superhombre que se realiza incluso sin considerar o sometiendo a otras voluntades, pero se realiza en la representación (el súper-post-productor de información hipervisual, agente-dispositivo de la macroeconomía simbólica) y no en la realidad completa–, motivo por el que la propia soberanía artística ha de ejercer su puesta en crisis ante sí misma para no instaurar un poder ni subjetivo ni presubjetivo, sino liberarse y emanciparse desde la investigación artística en la experimentación de la escisión reflexiva y de la puesta en perspectiva de la discontinuidad configurativa de lo ontológico (cada entidad lo que es, produce o proyecta, distinguiendo lo que no es),–la disolución<sup>763</sup> de su interpretación discontinua y *diferencia*–, y desde la libre fuerza precognitiva con la presencia e im-presencia de lo objetivo –sin ocultar en una nominación o representar o enmarcar la nada –el vacío esencial–, ni elevar el paradigma del Sentido como sublimación del sujeto<sup>764</sup> ). Es por esto que en esta investigación nos queremos referir a un tercer nihilismo no exclusivamente ontológico sino fundamentalmente fáctico, de discontinuidad

---

<sup>763</sup> Así, es necesario mostrar la nada de todo lo que fingía ser, a partir de un proceso de investigación genealógica disolvente. Ibid.

<sup>764</sup> Pero Heidegger llegará más lejos y acusará a Nietzsche de permanecer en la órbita metafísica-moderna del sujeto, en cuanto que en él hay un origen y una afirmación que siguen ocultando la nada esencial. Ibid.

artística, radicalmente no-correlativo y neutro como el Sin-sentido y el falso vacío real (no ontológicos) en esa posibilidad desconocida de un *maybe* entre la vida, el colapso (metafísico y físico universal –de nuestro particular universo–) y el infinito (otras alternativas científicas), un tercer estado de lo *nihil* no institucional ni identificador, que no afirma al Sin-sentido desde la ontología sino que corta en un intervalo a ésta y dispone al sujeto presubjetivo para presentarse en neutralidad a la co-presencia y co-agencia de aquél Sin-sentido posible, emancipándose a partir de ahí todo el Ser (Sentido liberado y no traumático + Sin-sentido libre ) con la verdad que ya no decepcionará a la demanda <sup>765</sup> pues su deseo de vida <sup>766</sup>, realización y asunción de la muerte –por la liberación presubjetiva <sup>767</sup>– van unidos en la realidad del organismo universal o multi-universal (el multiverso) del que emerge y al que va el sujeto en su natural discontinuidad.

---

<sup>765</sup> “La singularidad del psicoanálisis, la singularidad que le confiere toda su fuerza de ruptura y toda su amplitud de época, consiste en haber inaugurado un modo de pensamiento que disuelve el sentido por principio, que no sólo simplemente lo reenvía fuera de la verdad y fuera del rigor (como podían hacerlo, aun en tiempos de Freud, otros vieneses), sino que destituye el sentido por principio, reconduciéndolo a su demanda y exponiendo la verdad como decepción de la demanda”

Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Ed. La Marca, Buenos Aires Argentina. 2002, pp. 77 – 88

<sup>766</sup> Recordemos que la perspectiva genealógica de Nietzsche conduce a la puesta en evidencia y por tanto la disolución de los viejos valores del platonismo y el cristianismo, que una vez entendidos en su origen subjetivo, son disueltos. La nada de la que surgieron vuelve a relucir, pero esta vez, el sujeto determina un mundo a partir de su no renuncia a vivir, frente al cristianismo o el platonismo (y la representación de imágenes que susstituyen la realidad en la caverna platónica. (N.del A.).

Nechayevshchina Ed. Abissonichilista. Blog: <http://abissonichilista.altervista.org/afirmacion-im-presente/> Feb.2014.

Heidegger y Deleuze han propuesto que la Voluntad de poder y el eterno retorno deben considerarse en conjunto. Primeramente, el concepto debe ser contrastado con la "Voluntad de vivir" de Schopenhauer y considerar el trasfondo y críticas de Nietzsche a Schopenhauer. Éste planteaba una "voluntad de vivir", en el que las cosas vivientes se encontraban motivadas por la sustentación y desarrollo de sus propias vidas. En cambio, Nietzsche planteaba una voluntad de poder en la que las cosas vivientes no sólo se encuentran motivadas por la mera necesidad de mantenerse vivas, sino que, en realidad tenían una gran necesidad de ejercer y utilizar el poder para crecer y expandir su fortaleza y posiblemente para someter otras voluntades en el proceso. Nietzsche veía la "voluntad de vivir" como secundaria de una primaria "voluntad de poder" y mejoramiento o afirmación de la vida. De este modo, se oponía al darwinismo social en la medida en que criticó la validez del concepto de adaptación, que consideraba una "voluntad de vivir" estrecha y débil.

Vásquez Rocca, Adolfo. *Nietzsche, de la voluntad de ficción a la voluntad de poder: aproximación estético-epistemológica a la concepción biológica de lo literario*. Sept. 2013 <http://rinabrundu.com/2013/09/04/nietzsche-de-la-voluntad-de-ficcion-a-la-voluntad-de-poder-aproximacion-estetico-epistemologica-a-la-concepcion-biologica-de-lo-literario/>

<sup>767</sup> El error de considerar, como Schopenhauer, mala a la existencia es el pretender situarse en una perspectiva fuera de la misma, cosa imposible. En realidad, el valor global de la vida no puede ser tasado y por eso, aunque es fuente de valoraciones, ella misma está más allá del bien y del mal. Todos los valores proceden de nosotros mismos, que los “ponemos” en las cosas y que pueden ser, por tanto, síntomas de nuestro estado vital. Y contemplar la nada que acompaña a lo contingente, al eterno retorno y a la vida, debe ser hecho de manera valiente, sin autoengaños, al modo de un heroísmo trágico. Lo que Nietzsche añade a Schopenhauer es la manera de encarar esa nada esencial y de afrontar el dolor de la contingencia, utilizando magistralmente ese instrumento del que sólo disponemos los seres humanos: la risa. La risa y la ironía [las fuerzas presubjetivas –Menke–, el amor –Han–, etc.] como elevación y distanciamiento salvadores a los que se acoge el ser capaz de sufrir con la mayor intensidad.

Nechayevshchina Ed. Abissonichilista. Blog: <http://abissonichilista.altervista.org/afirmacion-im-presente/> Feb.2014.

#### 9.4.B. iii UNIVERSO / HETEROVERSO. POSIBILIDAD EXISTENCIAL DE LO PARTICULAR.

“ El nihilismo puede ser tomado, por tanto, de dos maneras. La pasiva, que niega al ser al que la nada acaba absorbiendo (Schopenhauer) [que coincidiría con la confirmación científica de un universo único y su probabilidad de extinción] o la activa, que significa un creativo colapso, una puesta en evidencia de las distintas negaciones que puede suponer una oportunidad para la afirmación [aquí veremos la posibilidad de la actual pulsión creativa –de la fuerza en su corte ontológico con el Sin-sentido–, que considera el anterior colapso particular del sujeto en la probable extinción de nuestro universo particular, para plantear, desde otra posible alternativa científica de multi-universos (multiverso) que investiga la ciencia actual y donde el colapso discontinuo de cada universo generaría otros, la apertura de la posibilidad en sí de vida no finita, sino infinita a niveles multi-existenciales y no sólo humanos y finitos]. En general el nihilismo pasivo es una renuncia a la contingencia [y a la discontinuidad natural del universo o del multiverso], subordinándola, por ejemplo, a esencias trascendentes (Dios, valores) y lo que busca Nietzsche es realzar precisamente la contingencia como tal con el nihilismo activo. [evolucionado en esta investigación al hecho natural del corte generado por los fenómenos en la representación que genera a la discontinuidad artística y ontológica, intervalo de discontinuidad que se correspondería tanto con la discontinuidad del multiverso, como con el vacío contingente e indecible del universo único] Dar la vuelta a la experiencia de la finitud [el movimiento del objeto arte (artístico y estético) al con-tacto límite de lo ontológico con el Sin-sentido y la co-presencia de lo existente y –el vacío–] y mostrarla, contra las tendencias gnósticas [se crea o no se crea, se aprecie o no se valore, es indecible], como algo valioso de por sí, de manera que el dolor sea asumido, encarado y admitido como parte de la contingencia, incluyéndolo en una afirmación global de la misma.” <sup>768</sup>

El dolor por la muerte o la extinción (instintivo en diversas especies animales, varias de ellas con sensibilidad emocional) –que forma parte a su vez de la visión reflexiva de la contingencia y de la discontinuidad universal–, no es negado ni afirmado por el sujeto globalmente <sup>769</sup>, en cuanto a instinto emocional variable, oscilando de: la negación u olvido necesario del dolor por la muerte propia

---

<sup>768</sup> Ibid.

<sup>769</sup> Una gran parte de la humanidad aún profesa religiones y creencias en la vida transcendental del alma del Ser, o bien, por contra, se aferran a la hipotética capacidad futura de la ciencia y la tecnología para resolver su longevidad: desde la vida genética o tecnológica en otro cuerpo, a la especulación con la posibilidad de explorar otros universos y acceder a ellos (por ejemplo a través de agujeros de gusano que conectarían galaxias y universos diferentes, teletransportación –A. Zeilinger–, viajes en el tiempo futuro –S. Hawking– etc.) adaptándonos de alguna forma a sus otras leyes dimensionales, o crear directamente esos universos donde otras posibles vidas inteligentes nos reconocerían (como veremos después con Linde), etc. Aquí sin embargo, en base al conocimiento de los actuales datos objetivos, hemos de tratar, con la verdad de la muerte, la creencia en la –discontinua– nada indecible subyacente –para el ser humano, transformado en vacío-energía del mismo modo que quedaría convertido en energía invisible su universo cósmico particular–, y observando también la actual perspectiva científica según la cual pudieran darse otras formas de vida en otros multiversos inflacionarios cuyos colapsos y regeneración discontinuos impedirían hablar de una extinción multiversal o de una nada absoluta y por lo tanto meramente ontológica.



y ajenas, por el instinto natural de conservación y supervivencia y por el amor y las emociones que proyecta el ser en el otro, a la afirmación ineludible de la discontinuidad de los seres vivos y su aceptación –traumática para el Ego–, e incluso la afirmación nihilista de la extinción universal que niega la representación ontológica; hasta la posibilidad, hoy vigente, de negar ésta a su vez (su absoluto y el nihilismo desencadenado, o supuestamente no correlativo de Brassier) en pro de una alternativa –la actual teoría científica del multiverso<sup>770</sup> inflacionario caótico–, que cambia radicalmente cómo entendemos la dinámica cosmológica y la concepción ontológica de la *nada* –nihil– o del vacío existencial humano y el objeto de su pensamiento.

Basándonos en una de las dos corrientes de la ciencia actual: –la primera predice un universo único que sustentaría las leyes de la física conocidas, así como la extinción universal en un Big-Rip (expansivo) o un Big Crunch (contracción y colapso); –y la segunda, de mayor consenso hoy entre la comunidad científica (en la que se abre la posibilidad del *maybe* y que queremos contemplar en esta investigación) que conjetura un multiverso donde se generarían infinitos universos con distintas leyes, a partir de la hipótesis científica de la –inflación cósmica– propuesta en los años 80 por Alan Guth

---

<sup>770</sup> La palabra “multiverso” tiene varios significados en Física Teórica. Mucha gente confunde estos términos, por ello, debo empezar aclarando que en esta entrada el término multiverso significa “multiverso inflacionario” en el contexto de la inflación cósmica eterna. El falso vacío en el “universo preinflacionario” se expande de forma exponencial produciendo infinitud de “universos burbuja” causalmente desconectados entre sí; muchos físicos prefieren llamarlos dominios inflacionarios. El universo observable desde la Tierra es una de estas “burbujas” o dominios. Las leyes físicas no son las mismas en estos dominios, siendo diferentes los valores de sus parámetros (constante cosmológica, tipos de campos, constantes de interacción y masas de las partículas). [...] César Tomé propuso el término “heteroverso” en “Peces de pecera, hijos del vacío,”.

R. Villatorio, Francisco. *La inflación cósmica y el multiverso inflacionario*. Publicado en el Blog Naukas. (2014): <http://francis.naukas.com/2014/03/17/la-inflacion-cosmica-y-el-multiverso-inflacionario/>

El **falso vacío** es el concepto de la teoría cuántica de campos, relacionado con el de vacío cuántico, que alude a una región metaestable en el espacio que parece estar vacía –es decir, que está desprovista totalmente de materia-, pero que en realidad contiene en su interior alguna forma de energía a nivel de fluctuaciones cuánticas. La teoría del falso vacío ha sido esgrimida para explicar qué existía en el universo antes de producirse el Big-Bang, ya que al liberarse esta energía almacenada en una pequeña región, se supone que el falso vacío se desintegra. Tal debió ser el desencadenante del Big-Bang, el cual daría lugar a la expansión o inflación cósmica del universo. El estado de falso vacío es un estado peculiar e inestable que surge de manera natural en las teorías cuánticas de campos. Una vez una pequeña región del universo se ha materializado en dicho estado, empieza a expandirse de forma exponencial impulsada por un efecto gravitatorio "repulsivo" que resulta de una combinación de las propiedades peculiares del falso vacío y de las ecuaciones de la Relatividad General (en un efecto análogo al de la famosa constante cosmológica). Durante la expansión, el estado de falso vacío empieza a decaer en vacío habitual [el vacío cosmológico  $10^{-g/cm^3}$ ] produciéndose una sopa muy caliente de partículas que precisamente corresponde al punto de partida del Big-Bang estándar.

J. hernández, Pedro. *Cosmología. Origen, evolución y destino del universo*. En astronomía.net.: <http://www.astronomia.net/cosmologia/cosmolog.htm#Contenidos>

El autor de esta página tiene una licenciatura en Física y Astrofísica por la Universidad de La Laguna y un curso de posgrado (Master in Science) por The University of Manchester con una colaboración en el proyecto sobre la detección de fluctuaciones en el fondo cósmico de microondas (Melhuish *et al.* MNRAS, 286, 48-57) en el observatorio radioastronómico de Jodrell Bank a principios de 1993.

(1979) y desarrollada por Andrei Linde (1981 y en el presente)<sup>771</sup> y respaldada a su vez por científicos de prestigio como Tegmark, Greene<sup>772</sup> u otros investigadores relevantes de la física actual como el Nobel de física Steven Weinberg (quién en su publicación "*Living in the multiverse*", a partir de la teoría de Linde, compara sus recientes desarrollos de la teoría del multiverso inflacionario con la invención de una teoría especial de la relatividad y dice: "*Now we may be at a new turning point, a radical change in what we accept as a legitimate foundation for a physical theory.*"<sup>773</sup>).

La transformación radical de la ciencia clásica y moderna y de las leyes conocidas de la física y del cosmos (equiparable al cambio de paradigmas acontecido con el descubrimiento del heliocentrismo predicho por Copérnico, las leyes de Newton o la teoría especial de la relatividad de Einstein), a partir de la teoría de Linde –, en la cual describe un posible cosmos multi-universal que refutaría la extinción absoluta, pues cada uno de los universos que integrarían ese multiverso o heteroverso infinito se regenerarían a partir de su colapso, al tiempo en que emergen infinitamente nuevos universos en ese organismo (celular –de burbujas inflacionarias–) eterno, en el que distintas de sus partes –universos particulares– podrían contener vida inteligente (recordamos aquí la metáfora del pulpo enamorado que sugería Chus Martínez para proponer organismos descentralizados –*parts being total*–).

---

<sup>771</sup> Guth y Linde obtuvieron el Premio de Física Fundamental Yuri Melne y son candidatos al Nobel de Física en cuanto se confirme la fluctuación cósmica con la detección demostrable de las ondas gravitacionales primordiales.

<sup>772</sup> Multiverso de Nivel II, según la clasificación de Max Tegmark, basado en la Teoría de la Inflación cósmica. Considera que dicha inflación está ocurriendo permanentemente, generando nuevas burbujas inflacionarias. Este proceso da origen a innumerables universos, aunque no todos tienen por que tener las mismas leyes físicas que el nuestro. El término fue propuesto por Brian R. Greene. Nuestro universo sería uno más de esos Universos burbuja. En la teoría de la inflación caótica eterna, una variante de la teoría de inflación cósmica, el multiverso en conjunto se estira y continuará haciéndolo para siempre; sin embargo, algunas regiones del espacio dejan de dilatarse, formándose burbujas diferenciadas, semejantes a las bolsas de gas que se forman en un pan que se está cociendo. Tales burbujas son universos embrionarios de tamaño infinito llenos de materia depositada por la energía del campo que provocó la inflación; Linde y Vanchurin han calculado que el número total de éstas puede ser de 10 elevado al 10 elevado a 10.000.000.

La distancia que nos separa de la burbuja más cercana es «infinita», en el sentido de que no se puede llegar a ella ni aún viajando a la velocidad de la luz. El espacio existente entre nuestra burbuja y las burbujas circundantes se expande más deprisa de lo que se puede viajar a través él. Sin embargo, se ha propuesto que universos adyacentes al nuestro podrían dejar una huella observable en la radiación de fondo de microondas, lo cual abriría la posibilidad de probar experimentalmente esta teoría.

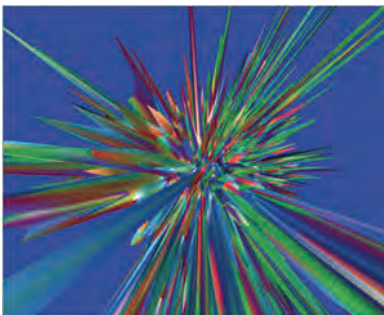
A diferencia del multiverso de Nivel I, las distintas burbujas (universos) del multiverso de Nivel II varían no sólo en sus condiciones iniciales sino en aspectos tan relevantes como las dimensiones del espaciotiempo, las cualidades de las partículas elementales y los valores que toman las constantes físicas. Las diversas burbujas pueden experimentar diferentes rupturas espontáneas de la simetría, lo que se traduce en universos de propiedades dispares. Esta es la razón por la cual, a los Multiversos de Nivel II se les podría llamar también Metaversos.

Citado (y anterior) en: Tegmark, M. (2003). *Parallel Universes*. / Greene, B.R. (2011), *The Hidden Reality: Parallel Universes and the Deep Laws of the Cosmos* (en español): *La realidad Oculta: Universos paralelos y las leyes profundas del Cosmos*, Ed. Crítica/ *How many Universes are in the Multiverse?/ Tegmark, Max (2006). Universos paralelos. Investigación y Ciencia. Temas 43, pp. 14-26 (2006).*

<sup>773</sup> Weinberg, Steven. *Living in the multiverse*. In \*Carr, Bernard (ed.): *Universe or multiverse?\** 29-42 link: [hep-th/0511037]. Citado en: Linde, Andrei. "*Inflationary Cosmology after Planck 2013*," link: arXiv:1402.0526 [hep-th], 03 Feb 2014. / revisado el 09 de Marzo de 2014.

La teoría de Andrei Linde fue durante un breve tiempo –Marzo de 2014– confirmada y después –en 2015, el presente– no confirmada (aún abierta). En 2014 Linde, con motivo de aquella eventual confirmación de su hipótesis de la inflación caótica eterna gracias a la observación del telescopio Bicep-2, situado en el Polo Sur, de la posible huella de ondas gravitacionales, celebró anticipadamente<sup>774</sup>, con la publicación online revisada de su artículo: “ *Inflationary Cosmology after Planck 2013* ” (donde fundamenta su teoría con cálculos matemáticos<sup>775</sup>), la posible confirmación de su ‘teoría del todo’<sup>776</sup>, que integra en el multiverso caótico inflacionario la fuerza de la gravedad con la relatividad especial de Einstein, la física cuántica y la teoría de cuerdas, resolviendo los anteriores enigmas científicos y abriendo el campo de la física a universos múltiples con diferentes leyes de espaciotiempo, masa y energía.

Una visión resumida, con ejemplos de representación visual que emplea el propio Linde para nuestra comprensión, de la dinámica de ese posible heteroverso lo explica así:



“ Esta figura ( ) trata de dibujar la idea del multiverso fractal (siendo cada color un “universo burbuja” distinto). En esta representación en forma de “erizo coloreado” del multiverso, las púas de color crecen exponencialmente y en la punta de cada una se alcanza una densidad similar a la de Planck, que se interpreta como un big bang en dicho inflacionario se comporta como un universo que puede tener una vida

<sup>774</sup> Un instante después del inicio del universo, hace unos 13.800 millones de años, se produjo, según una teoría no confirmada aún pero defendida por la gran mayoría de los cosmólogos, un crecimiento exponencial y rapidísimo del espacio-tiempo apenas nacido. Ese proceso, denominado inflación cósmica, generaría unas leves oscilaciones intrínsecas en ese espacio tiempo que se habrían propagado a medida que el universo crecía y que podrían haber quedado como una firma específica en el universo que ahora se observa. (...) vibraciones del espacio-tiempo correspondientes al universo cuanto tenía apenas una fracción de segundo y sufría un crecimiento descomunal y casi instantáneo. pero pocas semanas después suscitó sospechas por parte de investigadores que escudriñaron los datos, encontraron pistas poco convincentes y sugirieron que en realidad esas preciosas señales podrían corresponder a algo mucho más normal y cercano: la radiación emitida por el polvo de la Vía Láctea, nuestra galaxia. Los científicos (...) recurrieron al análisis minucioso de la combinación de datos del Bicep-2 con los obtenidos por el telescopio espacial europeo *Planck*. La respuesta (..) adelantada por la Agencia Europea del Espacio (ESA) y la revista *Nature* ya se ha hecho eco de ella: “El descubrimiento de las ondas gravitacionales está ya oficialmente muerto”. Eso sí, puntualizan los expertos, la búsqueda de esas ondas gravitacionales no es imposible con las observaciones como las de Bicep-2. Rivera, Alicia. Adios a las ondas en el primer instante del universo, de momento. El País, ciencia. 02 Feb. 2015.: [http://elpais.com/elpais/2015/02/02/ciencia/1422900049\\_943949.html](http://elpais.com/elpais/2015/02/02/ciencia/1422900049_943949.html)

<sup>775</sup> Linde, Andrei. “*Inflationary Cosmology after Planck 2013*,”link: arXiv:1402.0526 [hep-th], 03 Feb 2014. / revisado el 09 de Marzo de 2014.

<sup>776</sup> Aunque la naturaleza precisa del inflatón es desconocida, se trataría de un campo cuántico con propiedades análogas a las del que describe la partícula de Higgs recientemente descubierta en el CERN. Guth propuso su modelo en el contexto de las llamadas teorías de Gran Unificación, donde la escala de energía del inflatón sería del orden de  $10^{16}$  GeV, y la escala de tiempo correspondiente serían  $10^{(-41)}$  s. Sin embargo, el mecanismo inflacionario podría funcionar también a escalas de energía mucho más bajas. Fue Andrei Linde quien demostró que el mecanismo de inflación era de hecho muy genérico y relativamente fácil de implementar en marcos teóricos muy diversos (incluyendo, en particular, el marco de la teoría de cuerdas). [...] Garriga, Jaime. Catedrático de Física teórica en la Universidad de Barcelona. *Antes del Big Bang*. Publicado en El País, sociedad, marzo 2014: [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/03/17/actualidad/1395089488\\_114410.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/03/17/actualidad/1395089488_114410.html)

finita (“dominio inflacionario cerrado” con un big bang seguido de un big crunch) o infinita (“dominio inflacionario abierto” con un big bang seguido de una expansión eterna). Por ello, mucha gente dice que multiverso inflacionario está formado por “universos burbuja” como el nuestro, pero quizás es más correcto hablar de regiones causalmente separadas con su propio Big Bang.

La inflación cósmica, además, es eterna. El multiverso inflacionario es como un “universo” fractal multicolor que crece eternamente. La inflación es un proceso realimentado, que produce “universos burbuja” y falso vacío que continúa de forma eterna produciendo nuevos “universos burbujas” y falso vacío, ad infinitum. (...) la teoría del big bang describe lo que le pasa al universo cuando acaba el efecto de la inflación cósmica sobre el universo observable. Antes de la inflación, con rigor, no podemos hablar de la teoría del big bang. El efecto de la inflación en cada universo no es eterno. La expansión exponencial de cada “universo burbuja” se detiene y la expansión sigue la ley de Hubble (con una constante de Hubble diferente en cada uno).” <sup>777</sup>

Como citábamos anteriormente, el análisis minucioso de la combinación de datos del Bicep-2 con los obtenidos por el telescopio espacial europeo *Planck* descartaban la confirmación de las ondas gravitacionales que verificaran un universo caótico inflacionario (lo que observó el Bicep-2 fue polvo estelar y no ondas gravitacionales), pero tal y como sospecha la mayoría de los científicos hoy en día, y tras haberse corroborado ya cuatro de las cinco predicciones genéricas de Linde, sólo falta que las tecnologías de observación y captación del cosmos verifiquen “*la quinta de las predicciones, que no es otra que un fondo de ondas gravitatorias producido por la fluctuación cuántica del espacio-tiempo durante la inflación.*” <sup>778</sup> y que tal verificación confirme que la escala de energía del inflatón

---

<sup>777</sup> R. Villatorio, Francisco. *La inflación cósmica y el multiverso inflacionario*. Publicado en el Blog Naukas. (2014): <http://francis.naukas.com/2014/03/17/la-inflacion-cosmica-y-el-multiverso-inflacionario/> A partir del texto de Linde, Andrei. “*Inflationary Cosmology after Planck 2013*,” link: arXiv:1402.0526 [hep-th], 03 Feb 2014. / revisado el 09 de Marzo de 2014.

<sup>778</sup> Incluso en sus versiones más sencillas, investigadas desde hace más de 30 años, el modelo inflacionario da lugar a cinco predicciones genéricas que pueden ser contrastadas observacionalmente. La primera es que el universo tiene que ser espacialmente plano. Tres predicciones adicionales tienen que ver con las fluctuaciones cuánticas del inflatón, que se traducen en perturbaciones en la densidad de materia en el momento de la gran explosión. La primera de ellas es que la densidad de materia puede variar de un punto a otro, pero sin alterar la proporción de los diferentes ingredientes en la sopa cósmica. La segunda predicción es que dichas perturbaciones tienen aproximadamente la misma amplitud a todas las escalas de longitud, con una ligera ventaja a escalas grandes. La tercera es que la estadística que rige la amplitud de las perturbaciones es, en muy buena aproximación, la conocida campana de Gauss. Las cuatro predicciones anteriores han sido confirmadas de manera espectacular mediante observaciones precisas del fondo de radiación de microondas, y explican de manera muy satisfactoria el origen de la estructura a gran escala en nuestro universo.

Aun así, para una parte importante de la comunidad científica, el modelo solo puede quedar validado de manera fehaciente tras comprobarse la quinta de las predicciones, que no es otra que un fondo de ondas gravitatorias producido por la fluctuación cuántica del espacio-tiempo durante la inflación.

La amplitud de dichas ondas gravitatorias dependería únicamente de la escala de energía del inflatón. A mayor energía, mayor amplitud. La reciente observación del modo B de polarización en BICEP2 parece indicar que efectivamente la escala de energía a la que sucedió la inflación es del orden de la escala de Gran Unificación, tal como Guth había inicialmente propuesto. Si la inflación hubiese tenido lugar a una escala de energía mucho menor, tal vez nunca podríamos tener la fortuna de detectar tales temblores del espacio tiempo. Serían demasiado tenues para ser vistos

(“Aunque la naturaleza precisa del inflatón es desconocida, se trataría de un campo cuántico con propiedades análogas a las del que describe la partícula de Higgs recientemente descubierta en el CERN.” –en cita anterior de Jaime Garriga–) se ajuste a los parámetros superiores al 5%<sup>779</sup>, de modo que la hipótesis del multiverso caótico inflacionario de Linde, tras la subsiguiente comprobación de datos y cálculos, derogue no solamente los paradigmas establecidos de la ciencia en su visión de un universo único en el que habita el ser humano abocado a proseguir el destino de la extinción final universal, sino que también produciría un cambio radical en las prácticas paradigmáticas del Sentido y de la ontología estética orientadas a una reflexión representacional sublimadora del Ego antropocéntrico en pos de la expiación del trauma existencial del yo.

A partir de la teoría científica de Linde –y en espera de su demostración empírica definitiva<sup>780</sup> –, podemos plantear en la presente investigación la duda lógica acerca del nihilismo existencial de Brassier, de la non-filosofía y de la non-representación (de las que ya hemos expuesto su deuda ontológica, bien como enunciados de discontinuidad configurativa ceñidos al pensamiento del Ser y a su trauma existencial como posible vida única inteligente, o bien como actos artificiales improvisados por el sujeto para producir otras formas no-idiomáticas de instanciamiento desde el Ser a lo Real). Podemos también reenfocar el dogma estético y psicoanalítico del Sentido como praxis del sujeto

---

con los instrumentos de que disponemos, o podrían estar fácilmente enmascarados. Sin embargo, parece que ahí están.

Garriga, Jaime. Catedrático de Física teórica en la Universidad de Barcelona. *Antes del Big Bang*. Publicado en El País, sociedad, marzo 2014: [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/03/17/actualidad/1395089488\\_114410.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/03/17/actualidad/1395089488_114410.html)

<sup>779</sup> La inflación eterna que predice el multiverso prefiere un valor superior al 10%. Con un valor del 20% como indicaban los datos de Bicep-2 el multiverso es inevitable. Las teorías de la inflación que predicen un multiverso tienen parámetros que se pueden ajustar para aceptar un valor por encima de un 5%. Si el valor fuera menor del 5% entonces las leyes físicas estarían en contra de la existencia del multiverso (podría existir o no existir, pero no sería una consecuencia inevitable de las leyes físicas). Por debajo del 5%, pongamos un 1%, la idea del multiverso (inflacionario) sería difícil de justificar. Pero a día de hoy todavía hay hueco para estas las teorías inflacionarias que predicen el multiverso, aunque muchos físicos las consideran poco razonables y prefieren las que predicen un único universo.

Sin embargo, Bicep-3 y otros telescopios las siguen buscando. Muchos físicos creemos que las encontrarán en los próximos años, lo que llevará a un Premio Nobel de Física para la inflación cósmica.

R. Villatorio, Francisco. *Francis en #rosavientos: El polvo galáctico explica la señal del multiverso*. Publicado en el Blog Naukas. 8 Feb 2015: <http://francis.naukas.com/2015/02/08/francis-en-rosavientos-el-polvo-galactico-explica-la-senal-del-multiverso/>

<sup>780</sup> Hoy en día ningún físico pone en duda que haya existido la inflación cósmica, pues no tenemos ninguna otra solución razonable que explique por qué el universo observable es plano, homogéneo e isótropo. Además, las predicciones del efecto de la inflación sobre las anisotropías del fondo cósmico de microondas (p.ej. su gaussianidad) han sido corroboradas por múltiples experimentos (COBE, WMAP, Planck, ACT, SPT, etc.). La inflación es necesaria para explicar por qué el universo observable desde la Tierra es tan uniforme, pero además predice que esta uniformidad debe extenderse a todo el universo más allá de lo observable.

R. Villatorio, Francisco. (Profesor de bioinformática en la Universidad de Málaga. Licenciado en Física e informática y doctorado en matemáticas, investigador en ciencias computacionales). *La inflación cósmica y el multiverso inflacionario*. Publicado en el Blog Naukas. (2014): <http://francis.naukas.com/2014/03/17/la-inflacion-cosmica-y-el-multiverso-inflacionario/> A partir del texto de Linde, Andrei. “*Inflationary Cosmology after Planck 2013*,” *ink*: arXiv:1402.0526 [hep-th], 03 Feb 2014. / revisado el 09 de Marzo de 2014.

constituido y del Ser reflexivo trascendental, y podemos concluir con el análisis final de la discontinuidad artística tanto en base a la posibilidad de un único universo posible dirigido a la extinción de vida, cuanto a la alternativa de distintos universos con diferentes leyes en un supuesto heteroverso; pues la discontinuidad artística, como hemos analizado desde nuestra hipótesis y como concluiremos, puede ejercer tanto una función disolvente en cuanto a la proyección especular del Sujeto a un Sentido negativo, cuanto aplicarse en la apertura que supondría la existencia de posibles formas de vida e inteligencia en universos diferentes e infinitos, regenerando así la praxis posible del Sentido hacia el con-tacto no antropocéntrico del sujeto con su imagen reflexiva o con su experiencia centralizadora, sino con aquellas entidades Sin-sentido que, sin jerarquías establecidas desde el sujeto unívoco, nos permitieran comenzar a trabajar con aquello otro que reside o residiría más allá de nuestro campo visual, sensible, emocional o demostrable.

Si el dolor y el trauma ante la muerte nos empujan como especie biológica a representar –en la ciencia– el universo a través del lenguaje de los modelos matemáticos, para contemplar así, en nuestro entendimiento lógico, la verdad cosmológica y la verdad de su posibilidad o imposibilidad; éste mismo impulso sería el que une a lo eidético con su deseo de posibilidad de otro destino cósmico, sugiriéndonos que las anteriores representaciones (modernas, postmodernas e hipermodernas) del yo reflexivo se dirijan ahora a la observación (post-hipermoderna) del sujeto presubjetivo en su con-tacto con el organismo (Panspermia<sup>781</sup>) multiversal o heteroversal.

El dolor del Ser –que produce una representación simbólica para expiar al sujeto de su trauma– sería

---

<sup>781</sup> Con *Panspermia* (del filósofo griego Anaxágoras) no nos referimos únicamente a la posibilidad de que la vida se haya producido en la Tierra al provenir desde un asteroide en el que existieran previamente residuos de vida orgánica (Premio Nobel de química Svante Arrhenius), y a que la vida orgánica existe en el universo, sino a que el universo o multiverso (auto-regenerable) podría, según muchos científicos, considerarse una especie de organismo vivo en base a que también parte del material inorgánico en el universo (plasma) podría evolucionar de igual forma que la materia química viva:

“Una investigación recientemente publicada en 'New Journal of Physics' ha proporcionado una base teórica que permite suponer la existencia de estructuras helicoidales en ciertas sustancias inorgánicas que características de lo que comúnmente consideramos "vida". Dicho de otro modo, los investigadores plantean la posibilidad de que la vida surgiera sobre una base química inorgánica; es decir, no basada en el carbono. El trabajo ha sido desarrollado por un equipo internacional dirigido por el científico ruso V.N. Tsytovich, de la Academia Rusa de la Ciencia. Su propósito ha sido estudiar el comportamiento de mezclas complejas de materias inorgánicas en un plasma. Éste es el cuarto estado de la materia; los otros son el estado sólido, líquido y gaseoso. Tsytovich y sus colegas han demostrado por medio de un modelo informático de dinámica molecular que las partículas de un plasma pueden organizarse bajo estructuras en forma de hélices, semejantes a un sacacorchos (o a la estructura del ADN). También pueden, por ejemplo, dividirse para formar copias de sí mismas; interactuar con sus vecinas; e incluso, evolucionar hacia otras formas.” Para Tsytovich "Esas complejas y auto-organizadas estructuras muestran todas las propiedades necesarias para ser calificadas como candidatas a la vida inorgánica. Son autónomas, se reproducen y evolucionan." Añade que las condiciones bajo las cuales se forma el plasma son comunes en el universo. Los investigadores creen que quizás una forma de vida inorgánica emergió en la Tierra primigenia, y que sirvió de "plantilla" para las formas de vida orgánicas." Publicado en El mundo. *Nueva teoría sobre el origen de la vida*. (14/08/2007):

<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/08/14/ciencia/1187083522.html> Ver abstract y desarrollo publicado en New Journal of Physics (2007): <http://iopscience.iop.org/1367-2630/9/8/263/fulltext/>

reducido al dolor innato natural ante su propia muerte, pero dolor asumible en tanto no habría dolor por la existencia total –la muerte de toda vida–, sino que esta vida sería viable en otros universos y condiciones y, por lo tanto, teniendo entonces claro que sería meramente el dolor de muerte singular y egocéntrico –pero no del yo que se reconoce en el otro o en lo otro–, emanciparse de tal trauma, liberando la representación y al sujeto de su proyecciones negativas existenciales, consistiría básicamente en ver que tales representaciones ni nos completan (el espectador completa la obra en su interpretación, pero no nos completa a nosotros desde ese ángulo, sino a la reflexión del yo) ni nos subliman. Asumir el dolor singular en el plano de la realidad, en el contacto de su subjetividad con lo objetivo, siendo cada cosa lo que es y trabajando hacia la posibilidad de otras cosas donde sí podamos proyectarnos como extensión de la vida, si no de nuestra especie sí de la vida en general y de la posibilidad de otras formas de inteligencia o de sensibilidad.

Es decir, hemos de aguardar a la posible confirmación científica de la posibilidad alternativa de vida y de la no extinción absoluta de la misma para dirimir si las representaciones ontológicas y sus discontinuidades configurativas mantendrían su (in)función de expiar al sujeto construido, o si bien pudiéramos dedicarnos a tratar con la *res*, las cosas Sin-sentido, observando desde ellas y sus fenómenos otros posibles comportamientos de lo multi-universal, que es hacia donde se dirigiría el futuro de la especie humana y su saber.

Así que ahora mismo, en base al actual estado de conocimiento científico demostrable, nos encontramos en el *maybe* –quizá sí, quizá no–, que nos hace contemplar <sup>782</sup> la posibilidad de otras vidas en otras condiciones universales –aún cuando estas fueran indemostrables desde nuestra lógica y experimentación, pero supiéramos que podrían existir o darse–, la intuición existencial de trabajar en el *maybe* como posibilidad abierta.

La discontinuidad artística, en ambos casos –ante el positivo del *maybe* y ante su negativo–, cumpliría una doble función, –por un lado, en cuanto a la extinción absoluta del Ser libera a éste de su proyección egocéntrica y le expone a otras formas de emanciparse de su trauma simbólico y existencial, y , –por otro lado, la discontinuidad artística nos abre al contacto con lo Sin-sentido para atisbar otras posibles dinámicas de los fenómenos observables y los no observables.

A partir de la actual experimentación con los estados de cuánticos de la materia y del cosmos, Anton Zeilinger (analizado en el estado de la cuestión, Parte I, Cap. 2. La discontinuidad general y la discontinuidad en otros campos de la experiencia estética) nos indica la implicación del principio de incertidumbre científico en la observación empírica de sucesos cuánticos en los que la apreciación por un sujeto de un fenómeno natural cuántico –que no puede ser establecido únicamente como

---

<sup>782</sup> Hasta que en el paso de distintas generaciones de conocimiento sea empíricamente demostrable o tecnológicamente viable la alternativa, hay tiempo, en la evolución del Ser, para el desarrollo de múltiples conocimientos y posibilidades antes de la extinción solar, del choque con la galaxia de Andrómeda (previsto en 4.000 millones de años, sin estar claro si colapsaría nuestro sistema solar o no), de otros cataclismos cósmicos o de la extinción universal por la expansión. (N. del A.)

existente o inexistente en base a una observación objetiva, sino que existe al margen de ser observable– determina precisamente que tal observación constituye en sí una realidad ya implicada autónomamente como función en el discurso universal:

“ Igualmente, el fundamental principio de incertidumbre, enunciado por Heisenberg, establece la imposibilidad de determinar simultáneamente con precisión la posición y la velocidad de una partícula.

Ello significa que cuanto con mayor exactitud se conoce la velocidad de, digamos, un electrón, con menor precisión se conocerá su posición, y viceversa. En consecuencia, al no tener las partículas posiciones y velocidades definidas simultáneamente con exactitud, la física cuántica no puede determinar de manera precisa el futuro, pues para saber la posición futura de una partícula necesitamos conocer con exactitud tanto la posición como la velocidad de dicha partícula. Por eso no puede hacer previsiones definitivas, sino que proporciona varios resultados posibles y las probabilidades estadísticas de que suceda cada uno de ellos.

A este respecto, el profesor Anton Zeilinger ha dicho: *“no podemos explicar por qué en un experimento cuántico aparece tal resultado en concreto y no otro de entre todos los posibles. Puedo explicar algo causalmente sólo en conjuntos estadísticos, pero no en un suceso aislado; para el suceso aislado no hay ninguna causa (en el sentido tradicional del término) y sólo por el resultado de la medición se obtiene una realidad, aniquilándose en ese mismo momento las otras posibilidades. A partir del momento en que se obtiene el resultado, éste es real”*. En definitiva, sólo al observarse el objeto quedan definidas sus propiedades pero no solo su observación delimita si el objeto observado o el no observable existen.”<sup>783</sup>

En base a esto afirmaba Chus Martínez una identificación del arte con la ‘realidad cuántica’ (compuesta), porque no hay ninguna realidad definitiva en el mundo cuántico, tal realidad dimensional es *–maybe–*, al igual que el arte, es posible y al tiempo puede ser indemostrable.

Esta incertidumbre generada por el observador o así mismo la posibilidad indecidible de lo existente al margen de la apreciación del sujeto sobre la realidad del mundo cuántico –que Linde integra con la teoría de cuerdas y de súper cuerdas en la escala de inflación cósmica–, sitúa a la consciencia humana cual entidad cognoscitiva presubjetiva e incluye la propia existencia de la cognitividad en la dinámica de realidades que integran la naturaleza del heteroverso. Nos referimos aquí tanto a la realidad de la consciencia como a la posible realidad que ésta genera, tal y como nos explica Zeilinger<sup>784</sup> desde su experimentación con la teleportación (*entanglement*) de partículas, o bien, como señala

---

<sup>783</sup> Cascajosa Arroyo, Pedro José. *De los quarks a la próxima extinción*. Axencia Galega de Innovación - Xunta de Galicia. Santiago de Compostela. 2012. P. 31  
<http://www.culturacientifica.org/publicarch/de%20los%20quarks%20a%20la%20próxima%20extinción%20p.pdf>

<sup>784</sup> *La idea que debe ser abandonada es la idea de que no hay ninguna realidad [definitiva] en el mundo cuántico. La idea surgió probablemente debido a dos razones. Por un lado, por el hecho de que uno siempre puede asignar un valor preciso a una propiedad física y por otro lado, porque dentro de la amplia gama de interpretaciones de la mecánica cuántica, algunos sugieren que el estado cuántico no describe una realidad externa, sino que las propiedades solo*



Linde, una relación directa entre la consciencia y lo cósmico cuya realidad aún no sabemos definir, pero que nos indica una dinámica entre lo existente y lo no demostrable en la que la generación de vida inteligente forma parte adyacente y fluctuante en las dimensiones naturales de los estados cuánticos y multiversales:

"The universe and the observer exist as a pair," Linde says. "You can say that the universe is there only when there is an observer who can say, Yes, I see the universe there. These small words — *it looks like it was here*— for practical purposes it may not matter much, but for me as a human being, I do not know any sense in which I could claim that the universe is here in the absence of observers. We are together, the universe and us. The moment you say that the universe exists without any observers, I cannot make any sense out of that. I cannot imagine a consistent theory of everything that ignores consciousness. A recording device cannot play the role of an observer, because who will read what is written on this recording device? In order for us to see that something happens, and say to one another that something happens, you need to have a universe, you need to have a recording device, and you need to have us. It's not enough for the information to be stored somewhere, completely inaccessible to anybody. It's necessary for somebody to look at it. You need an observer who looks at the universe. In the absence of observers, our universe is dead."<sup>785</sup>

---

*existen en la mente del observador y por lo tanto, esa conciencia desempeña un papel crucial. Consideremos por un momento el famoso experimento de la doble rendija. Tales experimentos o sus equivalentes se han realizado no solo con fotones individuales y otras partículas individuales, como los protones, neutrones, electrones etc., sino incluso con macromoléculas muy grandes, tales como los fullerenos o incluso más grandes. Nosotros hicimos el experimento con fullerenos — las moléculas C-60 o C-70. Los hicimos pasar por dos ranuras y bajo las condiciones experimentales correctas, observamos una distribución de los fullerenos detrás de las rendijas con máximos y mínimos, el patrón de interferencia. Esto es debido a la interferencia de las ondas de probabilidad pasando por ambas ranuras. Es decir, que incluso una molécula tan grande tiene propiedades ondulatorias.*

*Pero, después de Einstein en su famoso debate con Niels Bohr, nos podemos preguntar si hacemos el experimento con partículas individuales, uno por uno: ¿por qué rendija pasa la molécula de fullereno individual? ¿No sería natural asumir que cada partícula debe pasar por alguna rendija? La física cuántica nos dice que esa pregunta no tiene sentido. No podemos asignar una posición bien definida a la partícula a menos que en realidad llevamos a cabo un experimento que nos permita averiguar dónde está. Así que, antes de hacer la medición, la posición de la molécula de fullereno — y por lo tanto la ranura que atraviesa — es un concepto carente de significado.*

*Supongamos que podemos medir ahora la posición de la partícula, obtener una respuesta y saber dónde está. O está cerca de una ranura o cerca de la otra. En ese caso, la posición es sin duda un elemento de la realidad, y podemos decir claramente que la física cuántica describe esta realidad. Lo interesante es que tener un conocimiento preciso de una función, a saber, la posición, hace que otro tipo de conocimiento, a saber el que está codificado en el patrón de interferencia, deja de estar bien definido.*

*¿Dónde podría entrar la conciencia aquí? La mecánica cuántica nos dice que la partícula, antes de cualquier observación, se encuentra en una superposición de pasar por una ranura y de pasar por la otra ranura. Si ahora tenemos dos detectores, cada uno detrás de cada rendija, entonces uno de los dos registrará la partícula. Pero la mecánica cuántica nos dice que el aparato de medición interfiere con la posición observable de la partícula, y así mismo no tiene características clásicas bien definidas, al menos en principio. Esto, según el ganador del Premio Nobel húngaro-americano Eugene Wigner, es una cadena que puede seguirse hasta un observador que registra el resultado. Si aprobamos ese razonamiento, es la conciencia la que hace que la realidad ocurra. **Es la decisión del observador la que crea la realidad (el fullereno en una rendija o en la otra) o mantiene el estado de superposición.***

Zeilinger, Anton. Publicado (Julio 2014) en el blog: <https://nomehagasmuchocaso.wordpress.com/2014/07/20/la-naturaleza-nos-necesita-para-existir/>

<sup>785</sup> Linde, Andrei. Universe, life, consciousness. A paper delivered at the Physics and Cosmology Group of the

Aquí es dónde hemos de contemplar la relación de la consciencia presubjetiva (previamente a su consiguiente paso ontológico y escindiendo éste desde su corte-intervalar con la discontinuidad artística y ontológica) del Ser con el Sin-sentido en su realidad demostrable y no-demostrable, aún desconocida, o el *maybe* que nos dispone a observar la posibilidad del sujeto en co-presencia dentro de un heteroverso con el cual se relaciona más allá de su interpretación o de realidad observable. Y aquí es, a su vez, donde entran de nuevo la intuitividad, la inventiva, la imaginación y la ficción<sup>786</sup> – reactivándose el Sentido, en la co(m)-preensión de su naturaleza sensible, a partir de su corte-intervalar desde lo Sin-sentido –, como deseo existencial del Ser más allá de su reflexividad especular y negativa, no para recrear reflexivamente el pensamiento unilateral del Ego, ni en base a las representaciones de lo Real, sino para producir desde su discontinuidad configurativa, innata a la realidad y a la posibilidad que genera –como impulso del Ser a la posibilidad incierta–, alternativas ideales y actualmente irreales para el sujeto hipervisual (en un sentido cuántico<sup>787</sup> y en la escala

---

“Science and the Spiritual Quest” program of the Center for Theology and the Natural Sciences (CTNS), Berkeley, California, 1988. Stanford University:  
<http://www.google.es/url?q=http://web.stanford.edu/~alinde/SpirQuest.doc&sa=U&ei=e8kvVce5D4PIPOn2gJgJ&ved=0CBQQFjAA&sig2=wL0JHGyyt9qdYZ78sUicdQ&usq=AFQjCNFdmf05bpHly7Q8XglynAVyXdqiyQ>

<sup>786</sup> No nos referimos –con inventiva, imaginación (inherentes a la consciencia del Ser) y ficción– a la producción de ‘fantasía’ (Eros) –como deseo imposible y su disrupción simbólica–, sino en este caso a la especulación científica apoyada en la imaginación del sujeto intuitivo que idea a partir de su impulso a la posibilidad. En palabras de Chus Martínez: “ Los artistas, como los científicos, son pioneros a la hora de crear otras formas de conectividad entre mundos que aparentemente no tienen nada en común. Se han lanzado a escribir novelas, a concebir tratados, a descubrir archivos, a idear terapias, a coreografiar el cuerpo, al estudio infinito de todo aquello que contribuya a aportar formulaciones distintas de eso que denominamos *realidad*. Es banal calificar este esfuerzo de mero juego. Más bien nos hallamos frente a una rara forma de investigación atenta, como no lo había estado nunca, a la ecuación que equipara producción artística y comprensión del mundo. Esta investigación da nombre al afán del arte desde Marcel Duchamp –y quizá desde mucho antes; quizá desde siempre– por alojar un conocimiento distinto al de los géneros académicos que se atreven con él, y por constituir la causa última de su necesaria modificación. Un núcleo importante de la producción artística contemporánea aspira a desarrollar obras y circunstancias desde las cuales sea posible leer el pasado con libertad, tomar impulso y asomarse a lo desconocido.

Hay una paradoja cuya validez niegan constantemente los estudios culturales y los herederos de la teoría crítica (porque no sirve a sus fines): aquella según la cual la práctica artística es una sustancia temporal y atemporal al mismo tiempo. Solo en el esfuerzo por mantener esta contradicción pueden situarse el arte y la cultura dentro de la historia y escapar a ella. [...]La investigación artística nombra un esfuerzo, el de reconocer la importancia y explorar las consecuencias del siguiente enunciado: el sentido no emerge de la Historia, sino de la Ficción. [...]

Si en algo se ha esforzado el arte contemporáneo es en la *teletransportación*: en convertir lo verde en rojo, en cambiar las reglas de juego para librarse de las constantes atribuciones de sentido y poder así «inexpresar lo expresable» (Esta es una expresión utilizada a menudo por Roland Barthes) [...]Ningún espacio productivo emerge de la traducción de ideas en imágenes. En el intento de establecer una correlación entre las ideas y la representación de estas se niega lo inesperado y, por tanto, la esperanza de cambio. [...] Pensar, con Deleuze, que el significado emerge de la ficción, implica caer en la cuenta de que quien hace posible un espectador emancipado no es el filósofo, sino una práctica artística que ha realizado un esfuerzo sin precedentes por entenderse frente a esa figura. Esa comprensión nos obliga a todos a hacernos eco de ella. En eso consiste la investigación artística, y por ello hoy es impensable una institución que no quiera pensar desde el arte sino a través de él. La producción de espacio es un acto de confianza, de futuridad.”

Martínez, Chus. FELICIDAD CLANDESTINA. ¿QUÉ QUEREMOS DECIR CON INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA?. Revista INDEX, nº 0. 2010 MACBA. pp. 10 – 13 [http://www.macba.cat/uploads/20111122/00\\_cas.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20111122/00_cas.pdf)

<sup>787</sup> “El término se acuña para ponernos sobre aviso de que también el arte se ha convertido en un fenómeno

multiversal con otras leyes físicas y químicas no observables), que nos impulse no hacia la sublimación o catarsis del ser negativo sino hacia posibilidades existenciales a partir de la consideración de nuestro con-tacto de Sentido con lo Sin-sentido, y es por ello que hablamos de discontinuidad artística y ontológica en un intervalo y no de corte definitivo.

Una imaginación y especulación que en el caso científico contempla desde la asunción de la consciencia (pre-cognoscitiva) como impulso natural del Ser, la posible función de ésta en la lectura del mensaje que nos describe en nuestra realidad cosmológica, un código físico genético que podría ser legible de un universo a otro y, si no trascendernos como especie humana, si al menos referir nuestro mensaje o existencia en la estructura orgánica e inorgánica a otras especies o entidades intelectivas:

“ A.L. Para crear nuestro universo solo necesitas un miligramo de materia, que explota y produce todo lo demás. La única dificultad sería la forma en la que habría que prepararla. Alan Guth y yo hemos estudiado ese escenario. [...]

A.L. Luego, empecé a pensar: «¿Para qué quiero crear un universo?». Para empezar, no quiero que se expanda sobre mí... Y, luego, ¿para qué quiero hacerlo si no puedo entrar en él ni usarlo como fuente de energía? Pero después pensé que nosotros tenemos bebés, los enseñamos a vivir y eso no prolonga nuestra vida, pero crea otra. Entonces, por qué no crear un universo donde, antes o después, habrá gente a la que le contaremos las leyes de la física. Les mandaremos un mensaje y quizá, un día, piensen en quién los creó.” <sup>788</sup>

---

cuántico. Es decir, que el principio de indeterminación está vigente del mismo modo en las ciencias sociales, en la estética o en la filosofía. En el mismo momento en que observamos, alteramos lo observado.” Ibid.

(Ver Caps: 2.1.C. El pansamiento científico y la discontinuidad artística / Cap. 3. Positividad, negatividad y sentido neutro / Cap. 4.6. Malas formas, nueva estética de la negatividad. Del movimiento del objeto artístico al proyecto. / Cap. 9.1.E. –Otros casos de discontinuidad en la extensión del archivo cultural y documental a la copresencia del no-sentido. / 9.3. Co-presentación y co-realidad).

<sup>788</sup> Linde, Andrei, publicado en el suplemento semanal de Inversión (Abril 2014):

<http://www.finanzas.com/xl-semanal/magazine/20140413/andrei-linde-bang-suscita-7069.html>; a partir de:

Recently there was a discussion whether it is possible to create a universe in a laboratory. Indeed, one may need to have only a milligram of matter in a vacuum-like exponentially expanding state, and then the process of self-reproduction will create from this matter not one universe but infinitely many!

It is still not quite clear whether this process is theoretically possible and technologically feasible, but let us imagine for a second that the answer to both of these questions is positive. Should we really try to build a new universe in a laboratory? How one would be able to use it? Of course, one may just consider the problem of the universe creation as an interesting theoretical problem to think about in a spare time, but if the universe creation is entirely useless, one may find other interesting problems to solve.

Indeed, one cannot “pump” energy from the new universe to ours, since this would contradict the energy conservation law. One cannot jump into the new universe, since at the moment of its creation it is microscopically small and extremely dense, and later it decouples from our universe. One even cannot send any information about himself to those people who will live in the new universe. If one tries, so to say, to write down something “on the surface of the universe”, then, for the billions of billions years to come, the inhabitants of the new universe will live in a corner of one letter. This is a consequence of a general rule: All local properties of the universe after inflation do not depend on initial conditions at the moment of its formation. Very soon it becomes absolutely flat, homogeneous and isotropic, and any original message “imprinted” on the universe becomes unreadable.

Así, como señalábamos anteriormente en un paréntesis al nihilismo positivo nietzscheano: la pulsión creativa se orienta a la posibilidad –de la fuerza en su corte ontológico con el Sin-sentido– (que considera el anterior colapso particular del sujeto en la probable extinción de nuestro universo particular), para plantear, desde otra posible alternativa científica de multi-universos (multiverso), donde el colapso discontinuo de cada universo generaría otros, la apertura de la posibilidad en sí de vida no finita sino infinita a niveles multiuniversales y no sólo humanos y finitos. Un mensaje que podría estar ya inscripto en la propia naturaleza y al que se dirige la ciencia y la consciencia del Ser en ese con-tacto presubjetivo que trasciende desde sus inmanentes realidades a la ontología y a la reflexión subjetiva:

*“Is it not possible that consciousness, like space-time, has its own intrinsic degrees of freedom, and that neglecting these will lead to a description of the universe that is fundamentally incomplete? What if our perceptions are as real (or maybe, in a certain sense, are even more real) than material objects? What if my red, my blue, my pain, are really existing objects, not merely reflections of the really existing material world? Is it possible to introduce a “space of elements of consciousness,” and investigate a possibility that consciousness may exist by itself, even in the absence of matter, just like gravitational waves, excitations of space, may exist in the absence of protons and electrons? Will it not turn out, with the further development of science, that the study of the universe and the study of consciousness will be inseparably linked, and that ultimate progress in the one will be impossible without progress in the other? After the development of a unified geometrical description of the weak, strong, electromagnetic, and gravitational interactions, will the*

---

We were able to find only one exception to this rule. As we already mentioned, if chaotic inflation starts at a sufficiently large energy density, then it goes forever, creating new and new inflationary domains. These domains contain matter in all possible “phase states” (or vacuum states), corresponding to all possible minima of the effective potential and all possible types of laws of physics compatible with inflation. However, if inflation starts at a sufficiently low energy density, as is often the case with the universes produced in a laboratory, then no such diversification occurs; inflation at a relatively small energy density does not change the symmetry breaking pattern of the theory and the way of compactification of space-time. Therefore it seems that the only way to send a message to those who will live in the universe we are planning to create is to encrypt it into the properties of the vacuum state of the new universe, i.e. to the laws of the low-energy physics. Hopefully, one may achieve it by choosing a proper combination of temperature, pressure and external fields, which would lead to creation of the universe in a desirable phase state. The corresponding message can be long and informative enough only if there are extremely many ways of symmetry breaking and/or patterns of compactification in the underlying theory. This is exactly the case, e.g., in the superstring theory, which was considered for a long time as one of the main problems of this theory. Another requirement to the informative message is that it should not be too simple. If, for example, masses of all particles would be equal to each other, all coupling constants would be given by 1, etc., the corresponding message would be too short. Perhaps, one may say quite a lot by creating a universe in a strange vacuum state with the proton being 2000 times heavier than the electron, W bosons being 100 times heavier than the proton, etc., i.e. in the vacuum state in which we live now. The stronger is the symmetry breaking, the more “unnatural” are relations between parameters of the theory after it, the more information the message may contain. Is this the reason why relations between particle masses and coupling constants in our universe look so bizarre? Does this mean that our universe was created by a physicist hacker? Does this mean that only physicists can read the message of God?

Linde, Andrei. *Universe, life, consciousness*. A paper delivered at the Physics and Cosmology Group of the “Science and the Spiritual Quest” program of the Center for Theology and the Natural Sciences (CTNS), Berkeley, California, 1988. Stanford University:

<http://www.google.es/url?q=http://web.stanford.edu/~alinde/SpirQuest.doc&sa=U&ei=e8kvVce5D4PIOn2gJgJ&ved=0CBQQFjAA&sig2=wL0JHGyyt9qdYZ78sUicdQ&usg=AFQjCNFdmf05bpHly7Q8XglynAVyXdqiyQ>

*next important step not be the development of a unified approach to our entire world, including the world of consciousness?”* <sup>789</sup>

Retomando a Jean-Luc Nancy en su cita fundamental a lo largo de esta investigación, e interpretándola ahora en función de esa consciencia presubjetiva y su posibilidad de existencia y traslación más allá del sujeto reflexivo y antropocéntrico:

*“ Se podría decir que él -el mundo fuera del hombre- es la exterioridad efectiva del hombre mismo, si la fórmula debiera ser comprendida sin restituir, desde el hombre al mundo, una relación de sujeto a objeto. Pues de esto es de lo que se trata: de comprender el mundo no en cuanto el objeto o en tanto el campo de acción del hombre, sino como la totalidad de espacio de sentido de la existencia, totalidad ella misma existente, incluso si no es bajo la modalidad del Dasein.”* <sup>790</sup>

Tal ‘totalidad’ incluiría a la consciencia, aún estando ésta al margen, presubjetivamente orgánico –por la discontinuidad artística–, de la ontología del sujeto y su *Dasein* reflexivo. Esa ‘totalidad de espacio de sentido de la existencia’ integra al Ser en la naturaleza heteroversal del Sentido en su con-tacto impulsivo y cognitivo con lo Sin-sentido y su no-vacío. No estarían el uno al margen natural del otro, sino que ambos: Sin-sentido y Sentido, se hayan incorporados –co-participativamente– en un orden heteroversal en el que la consciencia y el impulso de existencia del Ser corresponde, previa y precognitivamente a su ontología e interpretación, a la articulación y dinámica existencial de lo que (con)porta Sentido y de lo Sin-sentido. Una consciencia de la singularidad comprendida en una supra-hetero-estructura orgánica en la que tal consciencia ha de confrontarse directamente con la realidad sin reflexión, puesto que el Ser desea naturalmente expresarse en vida (*will to will*) y no solamente a partir de la inserción en ésta de su imagen. El Sentido no ha de trascender al Sin-sentido sino re-activarse un su co-presencia, pues como indicábamos: *la discontinuidad no está en la distancia hacia el objeto, reside en éste* –en las respectivas naturalezas del Sin-sentido y del Sentido–.

Como citábamos en el estado de la cuestión de esta investigación:

“ To inquire into knowledge implies the effort to formulate –through logics and languages that surpass disciplines– how inextricable relations among things, language, matter, form, sense, are possible. It means to account for the terms, the possibilities as well as the circumstances, in which the principles that associate the animate with the inanimate, or objects with memory, or animals with other animals, or seeds with art, or theory with the logics of politics, or poetry with knowledge, occur. And therefore it cannot come as a surprise that imagination is a central principle in the invention of knowledge that takes part in art –a task that does not mimic an activity of academia, but that, in an excessive and subversive way, produces time and

---

<sup>789</sup> Ibid.

<sup>790</sup> Nancy, Jean-Luc. *El Sentido del mundo. Le sens du monde*, Paris, Editions Galilée, 1993. Traducción Jorge Manuel Casas. la marca editora [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com) 2003. P. 53

space for it, constituting a new “culture”. [...] This vacillation –caused by the artistic method of conveying research into the real, into an artwork– has the virtue of perceiving the unknown without its being transmitted into communication by the superficial sociality of the discourse. To refract the unknown without syntaxes, without the movement of displacing the known and replacing it with a new known or the other known: this momentary forgetting of the syntaxes implies a momentary forgetting about learning –that is, it can carry the unknown into a form, a formulation, that will allow the inconceivable to be conceived. And in not knowing about syntax, it is imaginable that the topology of the subject could be another, and thus in its natureable, if only for a second, to listen to a plant, an animal, or a drawing. And so the “maybe” comes also to name the possibility of discovering unsuspected positions between the animate and the inanimate as well as among the many forms of life; an imagination capable of conceiving an act of knowledge among those who live beyond language. “ 791

“ Necesitamos emprender una reconstrucción exhaustiva de los conceptos básicos que manejamos a diario –realidad, tiempo, materia, espacio, luz– para poder definir con ellos situaciones nuevas, dentro y fuera del laboratorio.” 792

---

<sup>791</sup> Martínez, Chus. How a Tadpole Becomes a Frog. Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research. Documenta (13) CATALOG 1/3. The Book of the Books. 2012. P. 46-48-55,57.

<sup>792</sup> Martínez, Chus. FELICIDAD CLANDESTINA. ¿QUÉ QUEREMOS DECIR CON *INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA*?. Revista INDEX, nº 0. 2010 MACBA. pp. 10 – 13 [http://www.macba.cat/uploads/20111122/00\\_cas.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20111122/00_cas.pdf)



Bruno Jacob. Untitled (Horse),  
Invisible Painting / Energy . 2003

El artista suizo Bruno Jacob expuso (en la colectiva con Jay Chung) en *INVISIBLE. Art about the Unseen, 1957-2012*, –Sin título (Caballo)–, una de su series de cuadros en blanco post-suprematistas (sin pintura)<sup>793</sup>, lienzos ligeramente imprimados con emulsión fotográfica sobre los que ‘imprenta’ la prácticamente inexistente imagen de un caballo ante el que el autor se sitúa artísticamente en co-participación, una co-presencia entre la representación (movimiento del objeto arte: objeto artístico y objeto estético) y lo Sin-sentido o biosemiótico en la que se ironiza sobre la *impresión* (post-printing lacaniana), pues de la co-presencia en el *Umwelt* queda tan solo lo post-representacional, una sombra invisible que precisamente no se reintroduce como imagen en la galería en blanco para su exhibición escénica, sino que es la ausencia de la anterior co-presencia, –en su *diferancia*– el diferido im-presente de aquella situación non-printing ante la que estuvo, la que marca el no-sentido inherente a la discontinuidad configurativa de la representación y respeta afuera de ella el Sin-sentido real del animal vivo que no se reconoce ante el cuadro sino ante el Ser.

El caballo no reconoce el ente, que reconocerá el sujeto-espectador rememorativo y reflexivo (ente como valor galerístico, siguiendo a *Heidegger* que como señalábamos anteriormente: *acusará en ese movimiento* [el superhombre de Nietzsche] *una forma de permanecer vinculado al proceso típico de la*

---

<sup>793</sup> Swiss artist Jakob has devised several different means of making “invisible paintings”: painting on paper or canvas using water rather than pigment or exposing a lightly primed canvas — as if it were a psychically sensitive type of photographic paper — to the presence of a person or animal in order to capture some ethereal aspect of their existence. This photograph of the artist holding up a blank canvas towards a horse might seem like an absurd gag, yet at the same time it earnestly conjures an unseen connection between man and animal that no straightforward portrait could convey.

Rugoff, Ralph. *How To Look At Invisible Art*. Catálogo *INVISIBLE. Art about the Unseen, 1957-2012*:  
<https://memoirsoftheblind.files.wordpress.com/2013/10/invisible-artabouttheunseen.pdf>

*metafísica, en cuanto que oculta el ser y olvida la diferencia ontológica, confundiendo de nuevo ente (valor) con ser. La voluntad de poder, en cuanto que es fuente de valoraciones, es una puerta por la que vuelve a colarse el pensamiento metafísico*<sup>794</sup>), el cuadro sin imagen queda posicionado como figura de valor mientras la esencia del animal queda libre. El post-retrato de lo vivo y la imagen fotográfica desaparectiva del espectador, que atiende en su mirada sobre tal figura la precariedad de su visión ontológica respecto a la precondition y naturaleza pre-subjetiva del Ser.

El valor del espacio en blanco del Arte, ente configurado, ha de confrontarse no a través del diferido o del olvido del Ser, ni por su reflexión simbólica, sino mediante la escisión real del sujeto proyectivo-valorativo y del marco-dispositivo configurativo en un corte ontológico donde la presencia de las entidades ónticas, los seres y los fenómenos sea indecidible.

En un proyecto realizado por invitación de la USF University of South Florida, U.S. donde impartí un Workshop en 2016 (que prosigue la experimentación co-participativa del proyecto experimental abierto –*Artists Working: Discontinuity*– iniciado con motivo de la presente investigación<sup>795</sup>), comencé mi intervención ante los alumnos del Master in Fine Arts de la USF con un corte de discontinuidad artística y ontológica en el marco-dispositivo del USF CAM Contemporary Art Museum – Institute for Research in Art, donde introduje una pareja de cocodrilos vivos durante la jornada de cierre operativo del centro, de modo que solamente los caimanes (archo-especie originaria del pleistoceno, anterior a la aparición del homo sapiens en el paleolítico superior) sean los visitantes de la exposición de la prestigiosa colección de fotografía moderna y contemporánea del USF CAM.

En este proyecto el cuidador (en un zoológico industrial) de los caimanes nativos de Florida, abandona el espacio tras liberarlos en una sala expositiva, siendo filmada la situación viva y construida por circuito cerrado y sin espectadores en directo.

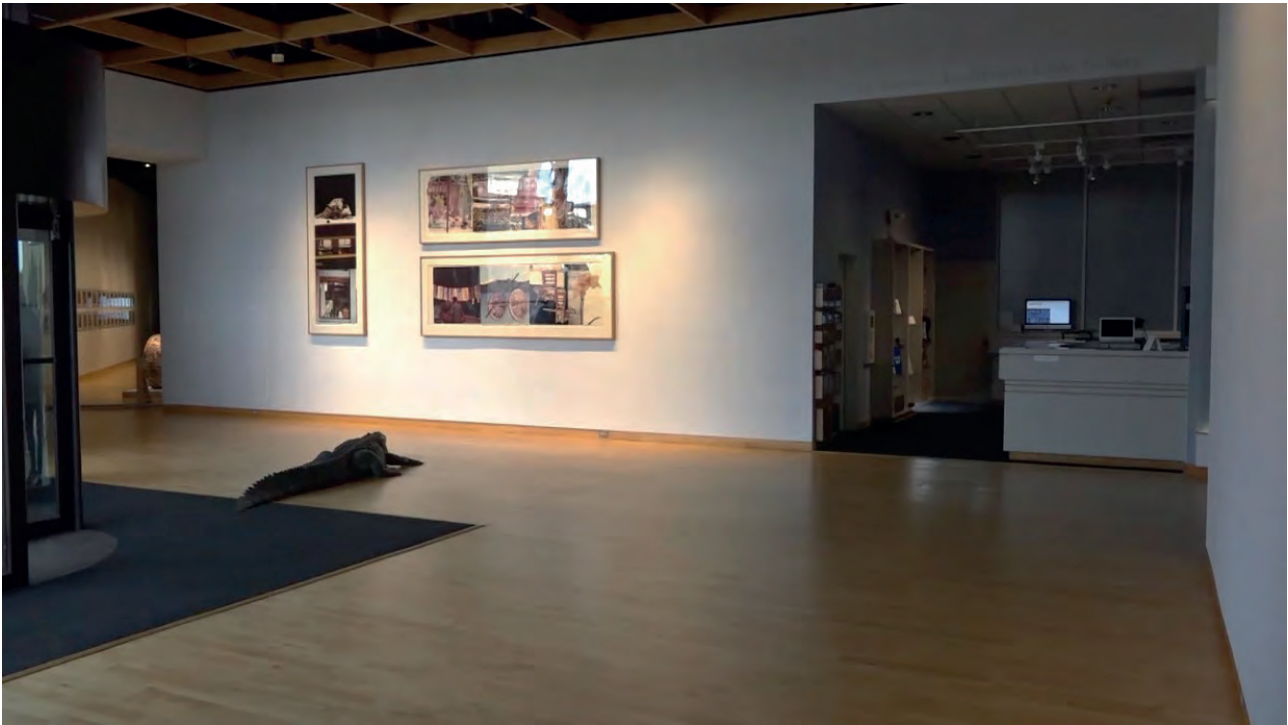
La pareja biológica ancestral de reptiles criada para su consumo –de piel, científico o alimentario– (en contradicción de la conservación de esta especie en reservas naturales de la biosfera), enfoca la problemática ética de la investigación y experimentación con especímenes vivos y sensibles en laboratorio, replanteando la deriva de la manipulación de lo biosemiótico en entornos y contextos de la investigación artística, interrogándonos sobre nuestra influencia en el medio y acerca del corte necesario en la producción intencional o causal, contemplando: consumo, valor (entes) y extinción (seres), en el momento y situación de la producción del discurso non-representacional.

---

<sup>794</sup> Nechayevshchina Ed. Abissonichilista. Blog:  
<http://abissonichilista.altervista.org/afirmacion-im-presente/> Feb.2014.

<sup>795</sup> Pueden verse otros talleres impartidos –Bryan Arts Center, DENISON Unniversity (Oh) U.S. 2015– del proyecto Artists Working y exposiciones co-participativas junto a los proyectos experimentales realizados para esta investigación en estos enlaces a mi página Web: <http://inigocabo.com/works/artists-working/aw-bac.html/>  
<http://inigocabo.com/workshops/artists-working-bryan-arts-center.html>  
<http://inigocabo.com/workshops/artists-working-workshop-mix-gallery.html>





*Alligators Situation*. IC. USF 2016. 2 exemplars (couple) of alligators (Florida) freed and fed by his breeder at the USF Contemporary Art Museum – Institute for Research in Art, living with the exhibited artworks during the closing day. / HD Video (close circuit) –projected at the CAM hall–.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/alligators-situation.html>

Analizaremos este proyecto en el Cap. 11.2. Proyectos realizados y abiertos –en curso–, para la cuestión final de la investigación.

Alligators Situation no retrae lo selvático (*Rainforest*) al cubo blanco non-representacional para la observación agencial del público, sino que emplea la clausura del espacio exhibitivo para situar inmune la representación visual y ontológica ante el comportamiento autónomo y liberado de lo biosemiótico, utilizando el propio corte en el protocolo horario expositivo. Aísla la representación y lo Sin-sentido de la influencia del sujeto reflexivo y retoma ese con-tacto neutral en su registro extendido (filmación) para la posterior investigación artística.

El circuito cerrado de cámara permitió proyectar (velada por el sol) la situación fuera del espacio galerístico del Museo-Instituto de Investigación Artística, la imagen construida y el espectador quedan fuera. Una sucesión discontinua de movimientos del objeto arte en relación al dispositivo escénico y al *apparatus* representacional-reflexivo y transcendental del sujeto, que nos remite de nuevo al subpaso del procedimiento metodológico base (PMB) propuesto en esta investigación:

→ (Paso 11 –complementario /extensivo–) **Extensión – aplicación / Realización, de la discontinuidad artística –por/ -en / –con, canales y dispositivos de Representación.** ]<sup>796</sup>

El marco expositivo y su protocolo, como dispositivo de la representación, es suspendido desde la reutilización de su propia normativa, empleando la jornada de descanso del Museo, no productiva desde la gestión de la difusión directa –objeto arte-público–, como ejemplo cultural de esta era del tiempo del ocio, generación de públicos, y del placer estético o de la representación hipermedia de postproducción informativa e indexativa del espectador-usuario en el conducto hiperreflexivo de la red [producción de la sensibilidad hipermoderna que actúa como reducto del deseo que prefiere ese ‘deseo de la nada’ (non-representacional o postproducción hiperreflexiva) a no desear<sup>797</sup>, deseo de nidad del nihilismo desencadenado de Brassier o del nihilismo completo de Nietzsche; que en esta investigación desactivamos mediante la discontinuidad artística y ontológica, en tanto supone un suplemento positivista y ontológico de la súper-reflexión del súper-sujeto (superhombre) hipermedia hacia los valores de la voluntad del poder].

---

<sup>796</sup> Cap. 8.2 Consideraciones a los resultados de la aplicación de la discontinuidad artística y su utilidad :

– Extensión - aplicación / Realización, de experiencia y resultados –por /-en / –con, medios y dispositivos de Representación.

–Utilidad técnica de la discontinuidad artística.

–Intensidad de la experiencia de lo Real y de lo simbólico.

–Co-agencia / producción de tercera realidad (co-presencia de la realidad y lo Real).

–Procedimiento metodológico base.

<sup>797</sup> Digital resentment is the hypermodern sensibility of the ‘last will:’ the restless will that would always prefer to “will nothingness rather than not will at all.” Nietzsche’s description of the last will is the essence of completed nihilism, that moment when the will turns into a haze of **surplus positivist**. The third essay of the *Genealogy* thus completes the thesis of Heidegger as the harbinger of completed nihilism, the thinker who extracts from Nietzsche’s concept of the last will the will to ‘profound boredom.’

Kroker, Arthur. *The Will to Technology and the Culture of Nihilism*. Heidegger, Nietzsche and Marx. University of Toronto Press. 2003. s/p. Web: <http://ctheory.net/will/footnotes.html>

Esa jornada de cierre, aprovechada para una operación de discontinuidad artística, confronta por lo tanto, en primer lugar, el tiempo libre de los trabajadores, agentes, productores y públicos, con el tiempo liberado sobre el que proyectaban Huyghe y otros artistas de la ATL <sup>798</sup>, empleando las 'políticas de flexibilidad' (anteriores a la actual crisis del sistema hipercapitalista cultural) para evidenciar el constructo normativo de institución y la necesidad de revisar esos protocolos de agenciamiento, queriendo ir desde la figura del agente consignado en una hiperestructura [como indicaba Huyghe: " *La posición crítica hoy sería considerarse a uno mismo como participante en esta cultura del ocio y trabajar sobre esa base, interpretándose uno mismo disponible, destruyendo la linealidad del tiempo, ofreciendo servicios –con plena conciencia de que todo juega en manos de las ‘nuevas políticas de flexibilidad.’*" <sup>799</sup>] hacia el corte abierto y post-procedimental en tal configuración de discontinuidades virtuales, para lo cual la aplicación del subpaso 11 del PMB, complementario y extensivo, nos señalaría, en este caso del proyecto *Alligators Situation*– que se ha de invertir primero la normativización de tal escenario –el del archivo institucional y la incorporación de agentes–, cuando el dispositivo de la representación museológica es dispuesto en el panorama de su situación archivística e indexativa (su colección de fotografía) ante el Sin-sentido de la observación exclusiva por una pareja de reptiles –se dispone el arte y su sistema ontológico al corte natural de otros agentes–; se produce una inducción, una retracción de lo selvático (Rainforest –lo crudo, salvaje–) al espacio representacional, que ha de ser invertida no sólo como corte en el protocolo operativo de la institución, sino en su verdadera exteriorización, esto es: cuando a partir de la primera situación de encuentro, con-tacto y co-agencia entre lo biosemiótico y las imágenes sin público –como situación construida neutralizada–, se filman en circuito cerrado (evidenciando y posicionando la Techné reflexiva) y tal registro es emitido fuera de las instalaciones museísticas, no se ha de producir una mera extensión del espacio expositivo hacia lo natural nuevamente intermediado –revirtiendo la situación construida a otra escena de representación-reflexión–, sino partir de la primera desactivación normativa del público-agente por la clausura museística (y de su deriva a otras instancias hiper-post-productivas) –y no sólo con el fin de liberar el tiempo de la producción en los códigos ya aprehendidos de las políticas de flexibilidad culturales–, para situar a ese público-agente

---

<sup>798</sup> Analizado en el C. 9.3.A –LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa de realidad. Trabajo abierto (*Open Work*) y presente abierto (*Open Present*) con el Sinsentido.

'Mientras que el tiempo libre es el tiempo que está subyugado al tiempo de trabajo, (liberated time) "tiempo liberado" apuntaría a extender varias prácticas para duraciones no restringidas (de libre disposición) y más específicos tipos de recepción.' [...] Como si la exposición marcara no el fin de un proceso, sino un punto de partida para algo más... Huyghe hace aquí una distinción importante entre el tiempo de ocio o de "tiempo libre" y tiempo liberado. (...) " La 'liberación' del tiempo de duraciones restringidas (específicamente aquellas restricciones que se alimentan tanto de la planificación arquitectónica occidental como en la determinación de "tiempo de ocio") indica la infraestructura del "libre mercado" que Huyghe observa como un anatema del Open Present (presente abierto). Al igual que para el sociólogo Edgar Morin, el paradigma del tiempo liberado para Toni Negri se relaciona directamente con la ontología. Está diseñado para abordar el problema, para el sujeto, de reclamar tiempo de vida. Barikin, Amelia. En citas a Huyghe, Pierre. *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*. MIT Pres. Massachussets Institute of Thechnologics. Cambridge. USA 2012. pp. 46-47

<sup>799</sup> Ibid.

no ante una nueva experiencia reflexiva, sino ante la investigación artística que derive desde ahí su agenciamiento preliminar hacia otra posible co-agencia.

El interrogante dispuesto sobre la propia investigación artística –cuestionamiento de las prácticas de laboratorio con especies / extensión del corte inducido en la discontinuidad configurativa y normativa de la institución mediante la proyección de su registro cerrado–, ha de advertir precisamente sobre ese circuito discontinuo en el que toda situación de corte queda definida, en su eterno retorno <sup>800</sup>, en una nueva situación modificativa, representacional o agencial. Este subpaso de la extensión nos indica cada vez que reinstauramos el proceso ontológico, y en el caso de *Alligators Situation* se trataría de posicionar a los co-participantes investigadores en la praxis del taller ante esa situación de corte inicial en el ‘*Open Work*’ (que no completa ni el autor ni el público) y su deriva a un ‘*Open present*’ liberado de la normatividad del trabajo productivo, del protocolo institucional y del tiempo libre y cronológico, para reformular, desde la misma puesta en crisis de la soberanía crítica de su investigación artística –*Open Project*–, cada paso sucesivo en el que una situación de corte en el agenciamiento estético genera una *red-is-positividad* institucional empiricista y ontológica y no una reactivación del Sentido ciertamente liberado tras ser neutralizada previamente su ontología con el intervalo de la discontinuidad artística.

Cada vez que observen su condición de sujeto artístico-reflexivo y para acceder a su naturaleza de Ser presubjetivo (impulsos y fuerzas que siendo libres no se transforman en deseos subjetivos frustrados, Ser liberado y emancipado de la reflexividad negativa del Sentido y de su proyección a un deseo simbólico de la nada); los participantes habrán de cortar y reabrir cada situación generada y su circuito de reinterpretación ontológica, estableciendo, a partir de cada nueva lectura, qué tipo de corte-intervalo no-directamente mediado por ellos es posible atender en otra nueva co-presencia.

Ante la negación de su presencia en la situación excluyente de lo biosemiótico con lo representacional, observar su condición de exterioridad a la representación y a la situación construida; ante la emisión-proyección del registro de aquella situación exenta, observar su difiriendo y la reinterpretación discontinua, así como la con-figuratividad de su situación agencial, su identificación como sujetos ontológicos en una expectativa proyectual que en sí determina una predisposición a un tipo de investigación y proyectualidad de consideración sujeto-ontología, que es Ego-céntrica o artístico-céntrica, cuando por el contrario han de procurarse no en una dirección desde sí como sujetos ni desde el objeto proyectual del arte hacia ellos y lo otro, sino desde eso otro hacia el proyecto y hacia ellos, para lo cual han de escindir la dinámica inercial del propio proyecto y de la investigación (endo)artística, un corte-intervalo en la intencionalidad y causalidad del proyecto, un tra(n)s-proyecto.

---

<sup>800</sup> La negatividad produce un blucle de deseo, pues la negación –el No–, tanto de la existencia como de la extinción, ocasiona la reacción del deseo contrario, volviendo así a reactivar la alternancia y discontinuidad entre negatividad y positividad. (N. del A.)

#### 9.4.B. iv. TRA(n)S-PROYECTUALIDAD

El término de tra(n)S-proyectualidad, que aquí acuñamos: es relativo a la aplicación en el proyecto artístico de la imagen trascendental del Ser al mundo inmanente, y a la *transinmanencia* (Nancy) del Sentido (–trascendentalidad a lo inmanente, que desarrollamos en el Cap. 10), así como referida a lo tras-proyectual, aquello natural Sin-sentido que sucede o existe inmanentemente fuera del proyecto producido por el sujeto y que afecta o trasciende (traspasa o sobrepasa, sin imagen trascendental ni impresencia simbólica) a éste –a su voluntad o deliberación de proyecto y a su proyectividad de imagen cognitiva–, tras la disposición del proyecto artístico a la co-presencia de lo natural fenoménico Sin-sentido. [Tras-proyectual –término en español– / *transprojectual* en inglés –vinculado a *transcendental*– y *transimmanence*. La letra «n» que distingue al término en cada idioma, interviene manifestando la discontinuidad configurativa de la reflexividad e interpretabilidad del lenguaje y su representación así como de su traducibilidad (en español tras-proyectual y trans-proyectual tienen significados diferentes, mientras que en inglés *trasproy $\underline{e}$ ct* no existe y quedaría por lo tanto como error gramatical intencional o no-sentido onto-lógico). / También, (n), signo matemático, una variable –cuyo valor puede ser cualquiera (n dimensiones en n universos multiversales)– ; entre otros de los Sentidos diferantes aplicables al término y la transinmanencia a la entidad artificial del signo gráfico, formulando en ese paréntesis (suspensión) de la (n) una separación o perspectiva entre lo –tras y lo –proyectual, que denota, además de la representacionalidad inmanente del lenguaje consustancial –innato– al Ser humano, la reflexividad, inherente a su vez, en todo distanciamiento estético –cuya objetividad es aparente, una observación empirista cuya misma reflexividad y transinmanencia de Sentido desvirtúan la inmanencia textual]. Tra(n)S-proyecto [post-proyectual, post-proyectivo, post-‘*estructuralicista*’ (más allá de la deconstrucción metalingüística del postestructuralismo y del meta-proyecto reflexivo ontológico), –supraproyecto (parte de lo presubjetivo a lo subjetivo y lo objetivo / esos niveles, previamente equiparados –plano de inmanencia y de transinmanencia del Sentido, impulso, cognitividad y reflexividad del sujeto igualados en la cualidad-formato de un objeto unitario (objeto arte) de imágenes secuenciales, un meta-objeto artístico-estético que difiere la trascendencia del Ser, la autonomía simbólica y la soberanía crítica para neutralizarlas, disponer su observación transinmanente hacia tal objeto (y hacia su propia reflexividad o trascendencia) a su corte indecible / supraproyecto a su vez por quedar, en su co-presencia con lo Otro inmanente, tanto con el proyecto como al margen del mismo (fuera, ex-proyecto o exo-proyecto, de proceso extra-humano) de la intención o el deseo de realización del proyecto, y fuera incluso del impulso presubjetivo y la suprasubjetividad al proyecto o proceso trascendental del Ser.

La tra(n)Sproyectualidad nos sitúa más allá del proyecto de producción o inducción del sujeto artístico, pues el proyecto se origina a partir del corte que los fenómenos y entidades exteriores infieren en nuestra ontología y sistema reflexivo-trascendental. Este trans-proyecto no tiene como único objetivo su realización o demostración, como obra o ejercicio estético en proceso, sino una puesta en suspensión de las dinámicas del propio proyecto artístico orientado a una función estética,

sea esta negativa o positiva. La investigación artística en la tra(n)sproyectualidad queda en principio suspendida con el corte del pensamiento antropológico (escisión de la autonomía del objeto arte y de la soberanía artística) y se reactiva tras el intervalo en lo reflexivo-cognitivo. Como transproyecto es abierto –*Open Project*–(no en cuanto a ser completado por espectador o por autor sino por lo desconocido [posibilidad –*maybe*– de lo particular en lo (hetero)universal], por lo óptico y no demostrable ontológica o científicamente, o por las entidades científicamente no observables (analizadas en Cap. 10.1.C) ; ni en cuanto a proyecto en curso –*ongoing*–, pues puede quedar irresuelto, concluido sin demostración, o bien generarse a través del proceso de sucesivos cortes de discontinuidad, y su dinámica es a-crono mórfica y a-contemporánea, no atiende organizativamente sincronía ni a sincronía, no se rige por la linealidad del tiempo cronológico ni por la post-producción del ‘tiempo libre’ de la hipermodernidad cultural).

Es *over-project*, –*Over* en el doble sentido de: Sobre–proyecto (supra-proyecto), que está por encima de la práctica proyectual y que es suprasubjetivo; y –*over* en cuanto a estar fuera del proyecto (agotada su praxis antropocéntrica), proceso externo ajeno al sujeto, o más allá del proyecto de la acción o *Faktizität* del sujeto artístico, abierto de la figura exclusiva del autor, del agente, del productor, de la producción de Sentido y de la interpretación realidad-significado y su discontinuidad configurativa.

En el movimiento del objeto artístico (*Open Work*) al proyecto (*Open Project*) actúa como Post-proyecto –indirecto–, selecciona sus objetos arte o bien los objetos artísticos de otros agentes, situándose en otredad ante ellos, no sólo extrañamiento sino ajeno ante la alteridad del objeto y su *itself* óptico y fuera de su acción directa ante los objetos de los otros o ante la naturaleza o realidad objetiva del producto-artificio; para, a partir de la referencialidad postmoderna de cada objeto estético o artístico a otras producciones, observar toda esa referencialidad de cada configuración e instrucción de un sujeto artístico y escindirse de la misma, aislarse de la producción de signos-significados-símbolos. Es decir, no se trataría simplemente del movimiento del objeto artístico a un proyecto en el que se re-exponga cada condición referencial de los objetos artísticos seleccionados para establecer una lectura alternativa post-historicista, como realiza Carol Bove, ejemplo explícito del movimiento del objeto arte (el objeto artístico y su interpretación estética) en un proyecto que invierte las discontinuidades configurativas, como en su obra *Sin título* (2012) en dOCUMENTA (13), donde emplea el espacio del jardín junto al palacio de la Orangerie, para establecer desde su arqueología cultural (analizada en la obra de Carol Bove en la Parte I. Estado de la cuestión. Cap. 4.6. Malas Formas, nueva estética de la negatividad. Del movimiento del objeto artístico al proyecto; donde se define a su vez la contraposición entre el jardín pastoral y el jardín salvaje de Dan Cameron) un desplazamiento de signos, símbolos, significados, historiografía y formas, de distinto estilo y órdenes, a una disposición de entidades en el espacio público configurado que evoca una ordenación de la naturaleza. La selección efectuada por Bove –como agente-colector, de mediación en la institución del discurso estético–, re-presenta formaciones prototípicas e icónicas como la escultura de estructuras en cuadrícula cuyas celdas a modo de joyas semi-preciosas ancladas por un perno en miniatura, rememoran los típicos ensamblajes de Ludwig Hilberseimer; la plataforma de bronce que



Carol Bove. Sin título. Flora's Garden. Karlsruhe Park, Kassel, 2012.

evoca a las esculturas de pavés de Peter Voulkos; o la forma industrial tubular al modo de Oldenburg e infinidad de autores desde la modernidad y el minimalismo a la post-modernidad; son instaladas junto a la escultura residente de la Diosa Flora, una figura de la antigüedad esculpida por Johann Georg Kotschau (S. XVI); resonando los ideales modernistas del siglo XX, los materiales industriales, los vestigios del Barroco y los restos prehistóricos del tótem conformado con la suspensión de una pieza de madera petrificada, datada hace aproximadamente dieciséis millones de años (*arche-fossil* – en el que el gradual reemplazamiento de la materia vegetal por el mineral sobrepasa la concepción antro-po-cronológica), fijada sobre una *I-beam* [viga I / vertical antropomórfica cuya denominación-clasificación técnica original en inglés podría traducirse / interpretarse también como *Yo-proyecto*]. En estas formas y sus juegos biomórficos se establece una dinámica entre elementos cerrados y su apertura, entre la vertical y el horizonte, donde lo que yace se sitúa en relación a lo erguido, lo plano frente a lo estructural, la datación y el archivo clasificatorio extendido frente a lo atemporal, lo sostenido frente a lo simbólico y el orden frente a lo natural; Bove invita al desplazamiento de perspectivas sobre lo que pudiera ser definido como funcional, decorativo o moderno en cualquier punto focal de la Historia, siguiendo la trayectoria que, como especifica el catálogo de documenta: “recall the historical dynamic between Adolf Loos’ concept of ornament as a superfluous element to the essential and Theodor W. Adorno’s view that ‘even representative, luxurious, pompous, and in a certain sense burlesque elements may appear in certain forms of art as necessary and not at all all burlesque’ ” [...] *Trough this collection of fragments, she sets up the conditions of sustained reflection necessary for viewers to ‘think about the eroticism of an abstract tableau and their ambivalence toward reading the forms’* ”<sup>801</sup>.

<sup>801</sup> Kuzma, Marta. Y cita a Bove, Carol. The Guidebook, dOCUMENTA (13). CATALOG 3/3. 2012. P. 244

Este enfoque pre-subjetivista, a partir de una relectura antro-po-icomórfica que desplaza la cronicidad historicista a una resituación enfática y bucólica, introduciendo una ruptura irónica 'necesaria' –fuerzas del sujeto reflexivo– en el presente abierto de la naturaleza y el orden post-arquitectural de las cosas, mantiene sin embargo la tensión entre la cualidad simbólica de los objetos y su interpretación abierta (completable o rearticulable por el espectador o expertos) con las pre-condiciones de las entidades ónticas y las fuerzas eminentemente presubjetivas del Ser. Dispone la referencialidad y la citación post-moderna a la reflexión del sujeto estético, en lo que podríamos calificar como un post-proyecto directo a partir de ejercicios del propio autor sobre referencias formales a otros basadas en la temporalidad antropológico–histórica, dentro de su desplazamiento de objetos arte en un proyecto vinculado interna y directamente a su praxis estética, pese a quedar expuesto a la visión humana de lo original y de la naturaleza no ordenada.

Por el contrario, cuando en la transproyectualidad nos referimos a un *over-project*, como fuera de proyecto. Para actuar como post-proyecto –indirecto–, se han de seleccionar los objetos arte o bien los objetos artísticos de otros agentes [en el movimiento del objeto artístico (*Open Work*) al proyecto (*Open Project*) ]. Para situarse en otredad ante ellos, como decíamos anteriormente: no sólo extrañamiento (nueva lectura a partir de una nueva situación), sino ajeno ante la alteridad reflexiva del objeto y su *itself* óntico y fuera de su acción directa ante los objetos de los otros o ante la naturaleza o realidad objetiva del producto-artificio; para, a partir de la referencialidad postmoderna inherente desde cada objeto estético o artístico a otras producciones, observar toda esa referencialidad de cada configuración e instrucción de un sujeto artístico y escindirse de la misma, aislarse de la producción de signos-significados-símbolos.

En el trabajo en proceso – *überprojekt* – <http://inigocabo.com/works/ueberprojekt.html>, iniciado en paralelo a esta investigación (2014 – en curso), se parte del dispositivo de la imagen hipermoderna para seleccionar tomas realizadas por otras personas –artistas o no artistas– con medios digitales [cámaras de teléfonos móviles, cámaras digitales o tablets], instantáneas, tomas casuales, documentales o fotografía preparada con y sin intencionalidad artística, publicadas en Facebook como socialización de un instante biográfico, con motivo de un acontecimiento o como muestra de un proyecto artístico en curso. Esta selección parte así del reconocimiento cibersocial de la hiperreflexión y no del extrañamiento, de la clara indexación de cada toma a un Interés concreto de información post-productiva de usuarios y de su evidente representación, pero al mismo tiempo, siendo seleccionadas y situadas en una serie dentro de un proyecto ajeno (mi *over-project*), en un nuevo entorno Web (mi página artística), adquieren o revelan otra categoría de significados y referencias en base al contexto en el que se reinscriben –el objeto arte y su discontinuidad–. Por una parte me identifican no como autor sino como colector, agente o comisario que utiliza producciones ajenas, en este caso –y no como en Carol Bove–, post-producciones indirectas cuya única experiencia es a través de la interfaz hipermedia, en *sites*, sin espacio físico (y sin *non-site*), imágenes en sí extraídas de su propósito original para manifestar, a partir de mi separación de ellas como realizador, sus vínculos artísticos más comunes, de cada imagen a un autor referente en el panorama





Untitled [überprojekt (#1). Cecilia Contreras, S/T ] 2014-ongoing.

contemporáneo o a un grupo de autores o movimiento estético y artístico, para, evidenciadas esas referencias y la infinita correlación posible entre unas imágenes y otras, obviar la causalidad y la intencionalidad de cualquier toma de posición en cualquier situación proyectual contemporánea y escindirse así de la interpretación derivada de las lecturas interpretativas de las imágenes y su trans-historiografía. A partir del cuestionamiento de la relación de lo biosemiótico con la representación, esto es, del sujeto reflexivo e hipervisual con los seres y esencias presubjetivos, indicar directamente la cualidad principal de la imagen como fotografía inmaterial y nuestra posterior construcción de identificaciones (sujeto-amor-seres-subalternos). A partir de cualquier espacio o lugar anónimo desvirtuar su liberación del trabajo productivo en tanto postproducción informacional o compartimiento digital que no emancipa al deseo simbólico en ese lugar sin pretendido uso, sino que lo subordina a otras vías de indexación aún más hiper-globalizadas, que aún cuando se trate de un entorno heterotópico y heterocrónico queda siempre delimitado por la imposibilidad de una experiencia de fuerza presubjetiva directa. Y en cuanto a la composición y configuración artística con animales domesticados, observar la verdadera relación entre lo Sin-sentido y el Sentido deseante, en tanto éste último con-figura lo animal en objetualización, en el ritual de la forma, siendo la imagen y su composición la que evidencia en este caso no el con-tacto de lo Sin-sentido con el Sentido neutralizado no ontológico, sino precisamente la indicación e indexación reflexiva del no-sentido



Untitled [ \_überprojekt (#2). Haizea Merino, *MISHIMA* ] 2014-ongoing.

antropocéntrico inherente e inercial en la constr(i)ucción de un Sentido estéticamente negativo y de aplazamiento del discurso.

De la evidencia de estas imágenes en serie se trata en definitiva de cuestionar la propia autonomía y soberanía del proyecto artístico, su propia puesta en crisis para instaurar no el nuevo objeto referencial a la dinámica abierta del proyecto, sino la necesaria salida y escisión del mismo proyecto artístico en cuanto a práctica unilateral del sujeto estético y de su identidad reflexiva. Situar cada cosa y cada elemento en lo que previamente son, imágenes, y en lo que directamente reproducen e indirectamente representan o referencian, para advertir una posible neutralidad ante ellas, ante el poder de su imaginario y de las aperturas metafóricas, para desde esa asunción acudir no a la intencionalidad de un proyecto sino a la exterioridad misma a tal proyectualidad premarcada por la facticidad del sujeto. Un posicionamiento en indifer(a)ncia al proyecto y su paradigma para tanto desde su función como desde su no-función poder situarse con él ante aquello otro exterior y realmente Sin-sentido e iniciar el con-tacto al corte de la discontinuidad artística.

Resumiendo aquí el análisis que desarrollé en la conferencia *Han Art Project -Maybe- no Lies. Extinction and Discontinuity in the Art Object. Sense + Nonsense*. impartida en el programa de conferencias: "What Do We Talk About When We Talk Photography?" de la Faculty of Philosophy,



National Research University.Higher School of Economics HSE, Moscow (Diciembre 2014), que puede seguirse en los enlaces de mi página Web: <http://inigocabo.com/texts/books.html> y en el citado: <http://inigocabo.com/works/ueberprojekt.html>:

–Como alternativa a la imagen mítica del proyecto artístico que sobre-simboliza a una imagen del Objeto Arte; planteo aquí una posible aproximación o *Maybe* a un *over-project* (entendiendo –over– como –sobre el proyecto y como –fuera del proyecto, en este caso despejado del mito del proyecto). Para ello les pondré como ejemplo seis fotografías, que forman parte de un *ongoing project* en el que trabajo actualmente. En primera instancia no tiene aún intención de transformarse en proyecto específico, no he decidido todavía si las fotografías serán objeto de exposición, si progresarán en su carácter experimental añadiendo otras imágenes a esta serie, o si desaparecerán simplemente como prueba, como ejercicio cuya finalidad es averiguar una posible observación del Objeto Arte en su esencia, en su ontología, en su crítica, en su discontinuidad técnica y estratégica y en una posible discontinuidad artística que no revierta al objeto arte a una imagen proyectual que lo falsifique.



Untitled [ \_überprojekt (#4). Manu Uranga, *Luka* ] 2014-ongoing.

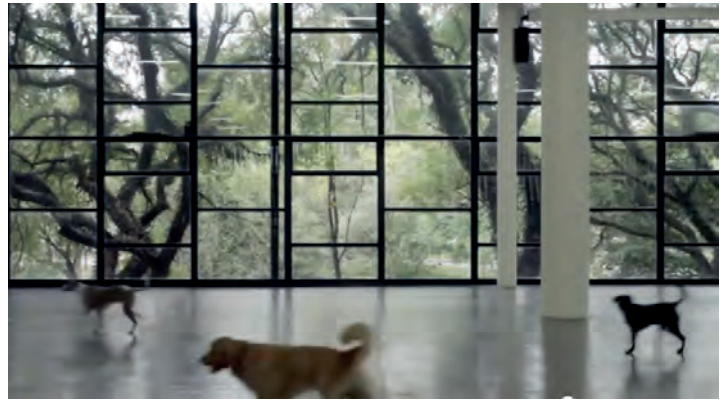
Selección de fotografías ajenas. (# 1, 2, 3) Tomas Instantáneas con cámaras de teléfono móvil. (#4) Fotografía preparada, tomas de teléfono móvil editadas. / [ Fotografías añadidas a esta serie en 2015: (#5) Olympus mju II zoom - 35 mm. (#6) Iñigo Cabo, fotografía accidental con tablet digital.] Medidas variables.

Over project – sobre el proyecto y fuera de proyecto ( *opsis* ) –.

Sobre las obras o proyectos de clara referencia artística. Sobre el paradigma del proyecto. Sobre colaboraciones y préstamos. Despejar al proyecto de su mitología –[auto]referencial–, del método y la inscripción hegemónica del marco estético. Mostrarlo en su realidad (óptica/reflexiva) y artificio. Siendo cada entidad y cada objeto lo que –son y lo que –parecen (común-mente cerrados –inmanentes / artísticamente abiertos –transinmanentes), se libra el trabajo y al objeto arte del dogma proyectual y su función o no-función.<sup>802</sup>

---

<sup>802</sup> The images given slightly lose the original meaning/sense they represented and they deviate from the intention or directionality with which they were taken by their authors, thus forming a postconceptual story and that in this open project can behave ironically as nonsensical images with certain legibility and interpretive discontinuity. Situations, structures, artistic objectives, dogs with and without the identification of their owners, closed spaces and open landscapes where in an imprecise and at the same time neutral way, they find sense and nonsense with the exterior nonsense within the representation and the ecstatic imageable to remind us of other images and paradigmatic art projects (ATL L'Association des temps Libéres: Huyghe, Gonzalez-Foerster, Gillick, Parreno, Tiravanija; Or Ondak, Aconcci, Kounellis, Kaprow, Matta-Clark, Mucha, Fischli & Weiss, Beuys, Debord, Duchamp ... among others; conscious of its denial and affirmation). Overproject –about the works and affectivities of others and about the autoreferentiality of the artistic projects– auto suspension, collapse ... in crisis of art; that reproduce methods and strategies in the stylistic cliché of the liberated



La primera de estas fotografías puede recordar (...) bien al videoclip que anunciaba online la #31Sao Paulo Bienal, 2014. *Como farejar coisas que não existem* | *How to sniff things that don't exist*-, comisariada por Charles Esche, (Teaser: <https://www.youtube.com/user/bienalsp>) vídeo en el que diferentes razas de perros recorren libremente las salas vacías del emblemático Museo de Oscar Niemeyer- y que reproduce nuevamente el paradigma de un proyecto artístico en el que la arquitectura del hombre, su obra, espacio [vacío o en blanco] , tiempo e imagen; desaparecen, quedan suspendidas cuales cosas que no existen, y sin embargo se celebran; son festejadas post-humanamente y se abren así a una situación proyectual donde la ontología artística es ocupada nuevamente por lo biosemiótico.

También puede recordar a las diferentes fotografías del perro *Human* de Huyghe, señalado bajo el signo distintivo de la representación humana por su marca fluorescente en una pata, que deambula en apariencia libremente por la zona de compost del Karlsau Park.

Pero sin embargo es una imagen autónoma, de una autora no-artista, sin título, sin intencionalidad proyectual, simplemente una fotografía obtenida con el móvil en una situación cotidiana de tiempo libre en un descampado y publicada en las redes sociales –Facebook–. Una imagen neutral sin deriva al arte, que yo incluyo en esta serie de mi trabajo como *Opsign* con evidentes referencias, pero libre en realidad de toda causa o efecto añadido.

---

project, postreadymade or anartist, and its discourse (or the search for that nondraining by the discourse), the use – domesticated, directed, signalled or objectualized – of the animals shown. (the three dogs in these photos were present in the project –Artists Working in which their owners participated and who lend the images) etc. free the project of its mythology and show it (exhibit it) in its reality and artistic reflection, which exposes its representation – still desymbolised – and its strategy and *artifice*; in any case being a process of images (sense and) without sense which gain interest.

Over project – about the project and outside the project. Each thing and each object being what they are and also what they seem, are freed by themselves of being open or of being tied.

Cabo, Iñigo. Conference: *When Art Project -Maybe- no Lies. Extinction and Discontinuity in the Art Object. Sense + Nonsense*. Program: "What Do We Talk About When We Talk Photography?" Faculty of Philosophy, National Research University. Higher School of Economics HSE, Moscow, 2014.



La segunda de estas fotografías podría recordarnos a su vez a los espacios en tránsito o situaciones en construcción de Dominique Gonzalez-Foerster, como las estructuras de adoquines y baldosas con la que colaboró con P. Huyghe en *Untilled*, en Kassel; resaltándose las colaboraciones artísticas características en los proyectos liberados de la ATL, habituales entre sus integrantes, y que se han consolidado como paradigma no ya del proyecto colectivo en sí, sino además de la supuesta post-autoría, la celebración (interesante cuando es explícita) del ‘*colegueo*’ entre artistas (unas veces aportativo y otras redundante).

Se trata sin embargo de la fotografía de una amiga de su local antes de convertirse finalmente en una librería que se está instalando para abrirse al comercio, una situación de pre-lectura, que desarticula las librerías de Gonzalez-Foerster en su escenificación artística post-conceptual.

Puede rememorar esta segunda fotografía también a las deconstrucciones de Matta-Clark y su aspiración *anartist*, o a fotografías situacionales y turísticamente accidentales de Gabriel Orozco, donde los entramados públicos y los espacios en tránsito procesual se transforman en imágenes iconoclastas del arte y en pretendida imagen readymedial.



La tercera foto de esta serie, como escenario no elaborado, puede recordar indistintamente a cualquier local en desuso, o bien a un estudio artístico cuya imagen documental, *stright photography*, establece al estudio como lugar-archivo, de investigación artística post-conceptual, lo

valida como espacio neutro o en suspenso, y legitima su transitoriedad y procesualidad como discontinuidad técnica sublimada, el arte por el arte y el espacio del artista como lugar o no-lugar de lo óptico (a la manera de Smithson) universalizable.

Podría rememoraros también al detalle fotográfico *Phillippe idiote*. Imagen realizada por Philippe Parreno & Liam Gillick para la exposición *Moral Maze* en Le Consortium (Dijon) Francia, en 1995, cuando crearon Junto a P. Huyghe, Gonzalez-Foerster, Tiravanija, etc. la ATL, *Association des Temps Libérés* (Association of Freed Time). Una imagen irónica y auto-paródica del común cotidiano, identificando al artista pero no distinguiéndole como autor, sino como nombre común y co-autoral en un no-lugar en un tiempo cualquiera; y cuyo insulto nos recuerda también a *Idioms & idiots*, de Ray Brassier y otros autores de la Freely improvised music, en cuyo ensayo publicado Brassier, como hemos visto anteriormente, define la non-filosofía de acuerdo a la non-representation.



La cuarta foto de esta serie, si corresponde a una imagen artística proyectual, una fotografía de un proyecto más complejo del artista Manu Uranga –quien ha colaborado conmigo en alguno de mis últimos proyectos como –Artists Working–, donde también los perros, en las distintas fases filmadas de este trabajo durante 3 años, fueron participes libremente con sus dueños. Por lo tanto esta imagen, que aquí se presenta particularizadamente –mientras que en el proyecto de Uranga forma parte de una composición fotográfica preparatoria, como estudio de un trabajo situacional e instalativo en el que su soporte escultórico presentará a su mascota en el espacio expositivo como agente que determina una posición y un equilibrio respecto al espacio configurativo euclidiano–; Puede recordarnos, sin lugar a dudas, el uso artístico instrumental de los animales domésticos o salvajes por parte de Huyghe, el ritual de la iconologización antropocéntrica de lo biosemiótico, la objetualización retórica y domesticada de una especie, tal y como por su parte nos desclasificaran las fotografías documentales de L. Baumgarten –descentralizando el mito del salvaje y de sus ritos–. Esta esculturización de lo animal, tiene aquí como objeto señalar precisamente la condición de imagen de todo ritual artístico; es decir, que esta imagen sirva antes de nada como imagen, como objeto foto, como objetualización de la imagen y de la representación que transporta.

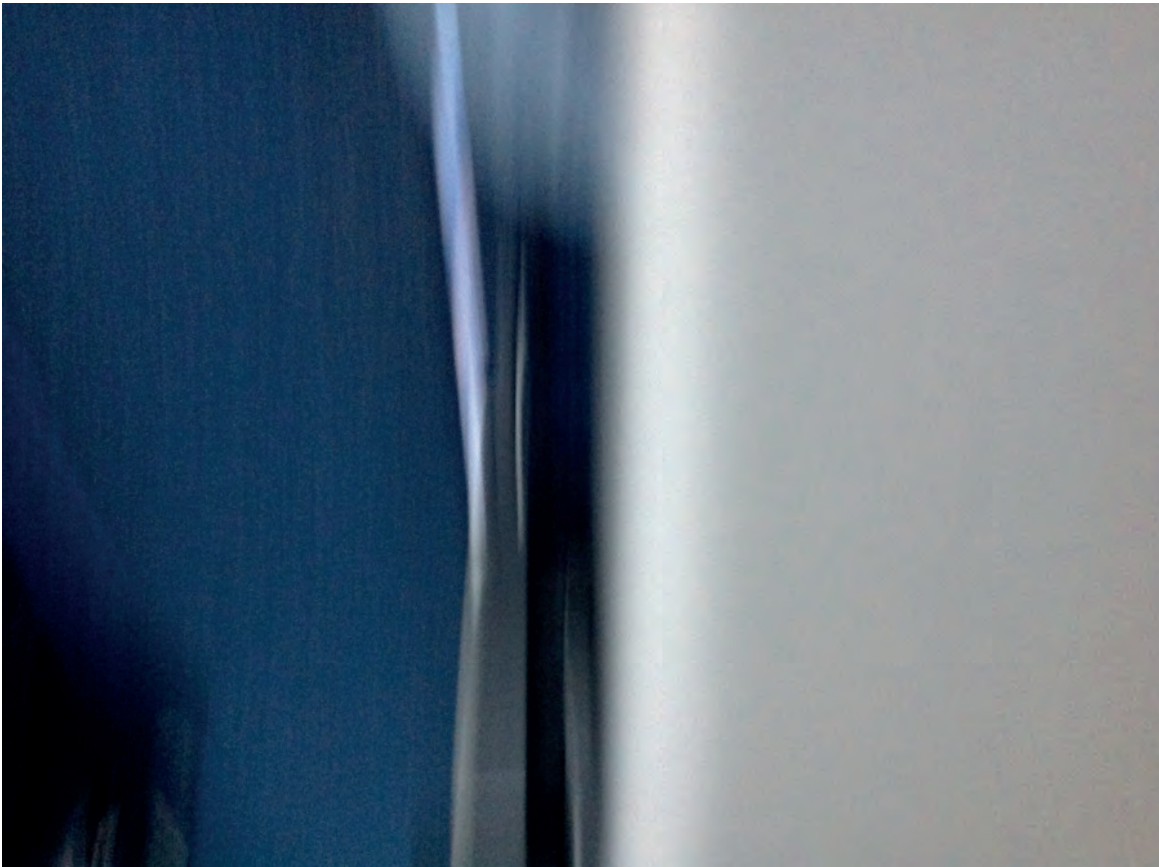


Untitled [ \_überprojekt (#5). Igor Termenón Herce / Héctor Rey Ioan – nuenirecs.com] 2014 - ongoing.

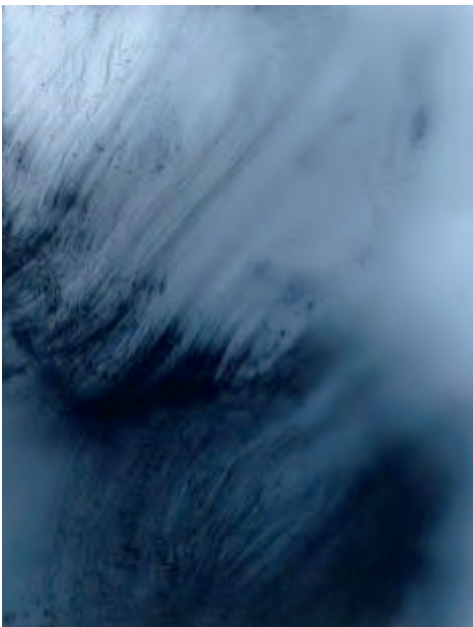
En 2015 se añaden otras dos fotografías a esta serie: La imagen de portada de la página Web – nuenirecs.com– de Héctor Rey, [antiguo alumno en mis clases de Forma II en la Facultad de BB.AA. de la UPV-EHU y autor e intérprete de *Freely Improvised Music* con autores como Jean-Luc Guionnet (colaborador con Ray Brassier analizados en *Idioms and Idiots*, Cap. 9.4 non-representación) ]; utilizada por los dueños del sello musical nuenirecs como imagen bella en su aparente simpleza non-representacional cuya ventana abre (de nuevo a un no-lugar hipermedia que en realidad no existe ya como espacio sino como imagen de aquél) y clausura el terreno de la información post-productiva de la Red en ese entorno-marco de cortes no-sentido en la discontinuidad configurativa de la interpretación improvisada y su producción multimedia y online.

Y la imagen *Untitled* [ \_überprojekt (#6). Iñigo Cabo, Florida] 2015-ongoing. En la que se corta mi escisión como autor de la práctica proyectual para disponer mi propia realización de imágenes a través, en el caso de esta fotografía, de la accidentalidad de una toma con cámara de tableta informática (disparada fortuitamente en un movimiento durante un viaje en avión a Florida para gestionar el taller que impartí en 2016 a los alumnos del Master in Fine Arts de la USF University of South Florida, U.S.A., vinculado a la serie de proyectos de investigación artística –*Artists Working: Discontinuity*–; con mi exposición de salida en el USF CAM Contemporary Art Museum – Institute for Research in Art, con el proyecto *Alligators Situation*, cuyo análisis proseguiremos a continuación).





Untitled [ \_überprojekt (#6). Iñigo Cabo, Florida] 2015-ongoing.



Wolfgang Tillmans. *Freischwimmer* serie (2000-en proceso).

La impresión instantánea de la luz sobre el dispositivo móvil hipermedial que configura una composición en bruto abstracta, similar (en parte) a las fotografías de Wolfgang Tillmans (Cuya obra *Nuevo Mundo* hemos analizado en el Cap. 2.2.c. Cinematografía / Lo Cinemático.) en su serie

*Freiswimmer*<sup>803</sup> (nivel básico de salvamento y socorrismo en Alemania, también traducible como nadador libre en cuanto al ‘flujo’ de las reacciones lumínico-químicas en un balance de cambios intencionales y aleatorios que conforman una imagen de apariencia líquida<sup>804</sup>) en las que la materialidad plástica de la propia imagen como composición color-forma sobre un soporte introduce en su fotografía de laboratorio la temporalidad cotidiana del momento en el que la luz se plasma sobre la superficie sensible del papel fotográfico emulsionado:

“His repeated confrontation with the materiality of the photographic surface (inkjet, offset, copies, magazine clippings), his rigorous study of light and his interest in abstract forms discovered in daily life, drive Tillmans to create works that come closer and closer to being completely abstract, such as *Blushes*, *Mental Pictures* and *Freischwimmer*, images created entirely in the darkroom without the aid of a camera. By using light to intervene directly on the chemical surface of the paper, the artist takes the photographer’s work back to its foundations, almost as if he were seeking the very essence of photography, the Greek root of which means “writing with light”. Tillmans works directly on the surface of the photographic paper and creates images that refer to no other reality than their own, with palpable subtle and material effects. These images are hybrids that straddle the pre-established boundaries of the pictorial and the photographic media.”<sup>805</sup>

Un retorno a la categoría de imagen abstracta (que Tillmans expone también junto a sus fotografías figurativas de “*radical objetivismo*”<sup>806</sup>) de composición cromática ajena al dispositivo, directamente

---

<sup>803</sup> Tillmans uses the stock colours from various colour photo paper manufacturers, manipulates the chemical processes in the dark room by working with used or impure developing fluids and uses the correspondingly dirtied rollers in the developing equipment, so that debris and other mechanical traces are left on the surface of the paper. As a result these images often appear strangely dry and dull, despite the fact that they are endlessly nuanced in their morphology and give a vivid account of the phenomenon (and the process) of becoming a photographic image. Holert, Tom. *The Unforeseen. On the Production of the New, and Other Movements in the Work of Wolfgang Tillmans* Moderna Museet, Stockholm – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2013. p.15.

Tillmans yuxtapone en la instalación de su serie *Neue Welt* (nuevo mundo) imágenes abstractas de Calotipo sin gesto manual, con impresiones de imágenes digitales figurativas, en alta resolución, de la naturaleza: “*the latest technologies are a source of inspiration and a trigger, but not a solution, at least not the only solution for the production of visual events that allow us to see the ‘unforeseen’.* *The digital conquest of nature is countered by the unpredictable latency of photo paper. But this does not bring with it a retreat from the power of digital images in favour of a return to the supposedly metaphysical authenticity of a self-activating natural image. On the contrary, it seems that in the future Wolfgang Tillmans will concentrate all the more – through his engagement with the physical presence of pictures – on exploring the latency and emergence of the digital.*”  
Op Cit. p. 17

<sup>805</sup> Centro di Cultura Contemporanea Strozzi, Firenze. *Gerhard Richter and the disappearance of the image in Contemporary Art. Wolfgang Tillmans.* (2010). Publicado en Web: [http://www.strozzina.org/gerhardrichter/e\\_tillmans.php](http://www.strozzina.org/gerhardrichter/e_tillmans.php)

<sup>806</sup> “ Lane Relyea has suggested that the contradictory aspirations of modern art caught between experimental particularity and symbolic unity are acted out by Tillmans in his wide-ranging work, with a division of labour between the general and the particular. Thus, as he proposes, the abstract pictures may help to divert attention from the ‘parliamentary tussle’ of the people and objects in the representational photographs, with their very specific gazes and perspectives, to the phenomenon of the medium of photography in general. On the other hand, one might equally well suggest that the ‘multi-vectored[ness]’ of the installations that Tillmans prefers to talk of, need not be restricted to the camera-based pictures, but may equally well include the photographs that owe their existence solely to gestural

imagen-presentación sobre soporte, es decir, un regreso reitera(c)tivo al pasado cual movimiento de transvanguardia alejado de la conceptualización<sup>807</sup>, pero en el caso –de mi fotografía –\_überprojekt (#6)– resumida en su valor (ente inmaterial, post-presentación) como imagen digital –imagen-dispositivo hipermedia– que contrae en el presente el catálogo cultural e histórico de la producción de realidades pictorialistas y que al tiempo se define en sí, como composición-data transproyectual –alejada de la información postproduccional–, más allá de su conexión referencial a obras análogas, ajena desde sí y su instanciamiento a la voluntad de proyecto, fuera de la proyectualidad abierta, correspondiendo de forma literal al impase en el que actualmente se halla la imagen hipersocial en la ciberesfera.

Una inmaterialidad de un transproyecto que no es ni producto definido –de realidad material plástica– ni aspira a la expresión simbólica trascendental [construcción instantánea de lo (hiper)Real que reemplaza al sujeto reflexivo por una hiperindexación constituida en valor inmaterial, el gesto plástico digimático sin significado ni representación cuya negatividad estética y trascendentalidad simbólica quedan suspendidas (pues el Ser –que no es en sí corporalmente en la Red– aquí ni siquiera es representado como imagen de Ser o del *Self* social), siendo llanamente imagen-abstracción indirecta [involuntaria, neutra para el sujeto, ni positiva por definirse –no aporta información sobre sí– o por definir al sujeto, ni estética negativa en cuanto a Sentido aplazado.

Y en contraposición a las impresiones *offset* o impresiones fotográficas de F. Gonzalez-Torres (*proto-hipervisuales*) en blanco y negro con fechas referentes a acontecimientos y sucesos diferentes que se equiparan, se neutralizan, que Nancy Spector denomina –*Imageless photographs*–, fotografía en que la imagen se pro/scribe, siendo exiliada y remplazada por el lenguaje, evidenciando el código y revelando su función de index, como hemos visto en el Cap. 4.6] –discontinuidad configurativa de tipo 1 y sin estrategia, una alterización im-presente (como citábamos anteriormente en Heidegger: *El ente no es sino este reatamiento del ser, que puede atisbarse como huidiza afirmación im-presente, como lo presente im-presente de cada cosa*) que no reproduce el vacío existencial del sujeto sino que es desde sí, en su autonomía hiper-irreal, el vacío de aquél sujeto postproductor que deja de existir físicamente para ser suplantado por una identificación informacional].

---

acts and chemical processes.”

Holert, Tom. *The Unforeseen. On the Production of the New, and Other Movements in the Work of Wolfgang Tillmans* Moderna Museet, Stockholm – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2013. p. 10. Con cita a: Relyea, Lane. ‘*Photography’s Everyday Life and the Ends of Abstraction*’, in *Wolfgang Tillmans*, exh. cat. Museum of Contemporary Art, Chicago; Hammer Museum, Los Angeles (New Haven/London: Yale University Press 2006), 89–105 at 97. Publicado en Web:

[http://www.modernamuseet.se/Documents/Utstallningar/2012/Wolfgang\\_Tillmans\\_Moderna\\_Museet\\_2012\\_online\\_catalogue\\_eng.pdf](http://www.modernamuseet.se/Documents/Utstallningar/2012/Wolfgang_Tillmans_Moderna_Museet_2012_online_catalogue_eng.pdf)

<sup>807</sup> “performing some kind of alchemical ritual at the origin of these vaporous images, images containing a refinement that exceeds any human intention, just pure representations of themselves. [...] The ‘unforeseen’ is one of Tillmans’ guiding principles. As long as a thing cannot be planned and cannot be subsumed in discourse. [...]

This form of experimentation does not lead to benchmark research results; nothing is ever proved or illustrated, regardless of what is in the images or what they may purport to show. Ever engaging in experiment Tillmans roams through the reality of materials, forms, affects and gives us tangible access to these unportrayable, unreferential realities.” Op. Cit. pp. 7,8,

Una liquidación (procesada por imágenes líquidas) en la que como reemplazo queda una hiperpostproducción infinita de imágenes, en su mayoría de información anecdótica, plana –sin vida material– y con una contemplatividad totalmente distante (impersonal y desafectada), que declaman, para su presencia y sensibilidad completas, ser activadas en su con-tacto con la realidad presubjetiva de la fuerza, no depender unívocamente de la gestión del sujeto reflexivo y de su información o concepto sino también de su posicionamiento copresencial y co-agencial, –con y –desde la realidad.

“ En su comprensión de la obra de arte, de la crítica y de la ironía [ruptura irónica ‘necesaria’ que hemos visto en Carol Bove], la reflexión se ve sometida no tanto a un sujeto fundante como su origen, sino más bien en el modo de una suerte de retorno de la obra, de la forma, a la fuerza que la constituye, movimiento por el que la obra de arte se presenta a así misma como producto y, a la vez, como produciéndose así misma en el horizonte de un despliegue de fuerzas cuya tensión irresoluble se presenta en una obra –justamente la obra de arte– que se construye y se deconstruye sin cesar.”<sup>808</sup>

Ese horizonte de fuerzas, límite natural entre la presubjetividad del Ser y la subjetividad del sujeto, discontinuidad en un intervalo de la ontología del arte (no sólo discontinuidad en la construcción-deconstrucción indefinida de una obra sino corte en la producción de objeto artístico u objeto estético) señala desde su naturaleza suprasubjetiva, frente a la consciencia de la visión artificial, a la naturaleza de otros horizontes objetivos (pero no objetivables visualmente): el denominado horizonte del universo observable y el horizonte de las dimensiones cuánticas observables o demostrables, la discontinuidad natural del multiverso y de la estructura endecadimensional que se estipula actualmente en el universo que habitamos:

“ surge la posibilidad, al menos en principio, de que existan otros «universos»: regiones que siempre han estado y siempre estarán desconectadas causalmente de nosotros, como islas separadas de toda comunicación mutua por un océano de espacio. [...]

la existencia de universos indetectables en todo caso –ya sea porque distancias virtualmente infinitas en el espacio los apartan de nosotros o, pese a tenerlos delante mismo de nuestras narices, porque los apartan de nosotros distancias microscópicas en posibles dimensiones adicionales–.”<sup>809</sup>

En aquella obra en la que *la reflexión se ve sometida no tanto a un sujeto fundante como su origen, sino más bien en el modo de una suerte de retorno de la obra, de la forma, a la fuerza que la constituye*; la discontinuidad natural corta la reflexión del sujeto que queda desplazado ante la presentación de la obra como producto que, al mismo tiempo –en su co-realidad y co-presencia con lo Sin-sentido – *es producida así misma [en la discontinuidad del intervalo] en el horizonte de un*

---

<sup>808</sup> Leiva, Gustavo. Introducción, –*Estética y Negatividad*– Menke, Christoph. Fondo de Cultura Económica. Universidad Autónoma Metropolitana. Buenos Aires, Argentina, 2011. p. 15.

<sup>809</sup> Krauss, Lawrence M. *Un universo de la nada*. Ediciones de Pasado y Presente, Barcelona 2013. pp. 160 – 173.

*despliegue de fuerzas [de] tensión irresoluble*. El corte en los dispositivos de reflexividad que nos emplaza al horizonte con lo no observable o demostrable y que sin embargo está ahí.

Este transproyecto pretende por lo tanto situar al objeto arte –desde su realidad como objeto artístico y objeto estético, como producto y post-producto–, ante la escisión del autor (de la obra de otros o por la imagen hipermedia que lo suplanta) para poder ser observado en cuanto a objeto como mera ‘entidad’ (o ente de valor) ontológica, indiferente a su dinámica proyectual, imágenes referenciales en sí cuyo aislamiento corta sus respectivas jerarquías estilísticas, estéticas o informacionales, impidiendo la producción o post-producción de una imagen hegemónica o soberana de proyecto. Un post-proyecto en el que el movimiento de los objetos arte no es el *reenactment*<sup>810</sup> de los mismos en cuanto a su citación postmodernista<sup>811</sup> o relectura estética de su versionado (re-interpretación historicista y post-hegemonista de su re-instalación, como en el caso de Bove), sino el retorno de la

---

<sup>810</sup> In general, the term re-enactment is used to describe a historically correct recreation of socially relevant events. In a re-enactment, the audience, which normally remains passive or at a certain distance from the documented event, either becomes immediate witness of a (repeated historical) event that unfolds in front of its eyes, or even protagonist in an action in which it actively participates. Re-enactments have become more and more popular in recent years, similar to other popcultural practices such as "Living History" or role playing games. The re-creation of historical battles or important events seem to exert a fascination particularly because they provide the opportunity to gain a different entry into history by re-experiencing it.

Inke Arns and Gaby Horn. *HISTORY WILL REPEAT ITSELF. STRATEGIES OF RE-ENACTMENT IN CONTEMPORARY ART*. Hartware MedienKunstVerein and KW Institute for Contemporary Art, Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt a. M. 2007. Publicado en Web: [http://www.kw-berlin.de/en/exhibitions/history\\_will\\_repeat\\_itself\\_strategies\\_of\\_re\\_enactment\\_in\\_contemporary\\_art\\_91](http://www.kw-berlin.de/en/exhibitions/history_will_repeat_itself_strategies_of_re_enactment_in_contemporary_art_91)

[Exposición colectiva en la que se exhibió la obra de Pierre Huyghe. *Third memory*. Analizada en el Cap.9.3: “ His two-channel video *The Third Memory* (1999), first exhibited in a museum context at the Centre Georges Pompidou in Paris and The Renaissance Society in Chicago, takes as its starting point Sidney Lumet's 1975 film *Dog Day Afternoon*, starring Al Pacino in the role of the bank robber John Wojtowicz. Huyghe's video reconstructs the set of Lumet's film, but he allows Wojtowicz himself, now a few dozen years older and out of jail, to tell the story of the robbery. Huyghe juxtaposes images from the reconstruction with footage from *Dog Day Afternoon*, demonstrating that Wojtowicz's memory has been irrevocably altered by the film about his life.”

Así mismo como observábamos en relación al análisis de la obra de Alan Kaprow en el Cap. 9.3.A: El *reenactment* o reconstrucción propia de los fenómenos de la naturaleza, es el happening o act/ividad que la naturaleza realiza cuando sus diferentes fenómenos en sus distintos ciclos temporales se formulan y reformulan en una infinita variabilidad: cada amanecer es diferente, cada día, cada clima, etc. El reenactment reactiva un fenómeno universal en cada situación particular. [N. del A.]

<sup>811</sup> Reenactment of the work of one artist by another has been a form of contemporary creativity in theatre, film, dance, and performance for some time, but has been gaining momentum as a major trend of artistic production and research. Clearly, it evokes the connections of historiography and interpretation to art making that documents the past in a non-literal or even paradoxical yet exacting and rigorous way that evades certain mimetic conventions. It is time to ask what sorts of temporality are deployed in reenactments, and how new sorts of temporality reframe notions of documentation, reconstruction/reinvention, citation/quotation, and amplification of an earlier work or event in the contemporary moment.

Lepecki, Andre. *Temporalities of Reenactment: A Speaker Series*, 2011-2012. Publicado en la página Web de University of California Santa Cruz. Artistic Research Institute. Visual | Performance Studies. <http://artsresearch.ucsc.edu/vps/reenactment>

obra a la fuerza, y no esta fuerza en cuanto a *transcreación*<sup>812</sup> en una nueva coreografía de las obras en que estas son re-inventadas en el propio impulso presubjetivo de un movimiento rítmico cambiante, sino el retorno transproyectual a la fuerza presubjetiva del Ser que se sitúa (*non-authorial*) a través del corte en la ontología de su producción en con-tacto con la fuerza de la naturaleza y con el re-acto (por la influencia de sus fenómenos) que esta genera en la realidad del objeto arte.

Ese '*reenactment*' cual desplazamiento ontológico del objeto y del autor, no ha de producirse en los escenarios configurativos de la aparente suspensión simbólica de la representación, ni en la virtualidad postproductiva hipermedia del sujeto social en la Red, ni en la performatividad del autor o de la obra reinterpretada de otros en los marcos museológicos que apariencialmente se presenten como neutrales, bien el cubo blanco expositivo, la caja negra de la imagen proyectada o el escenario gris de la actuación performática del sujeto interpretativo antropológico:

“Over the last decade art museums have restaged many performances and dances, mostly from the 1960s and 1970s. Not quite live, not quite dead, these reenactments have introduced a zombie time into these institutions. Sometimes this hybrid temporality, neither present nor past, takes on a gray tonality, not unlike that of the old photographs on which the reenactments are often based, and like these photos the events seem both real and unreal, documentary and fictive. Sometimes, too, the spaces that are proposed to present this undead art are imagined as gray: along with the white cube for painting and sculpture and the black box for projected-image art, ‘gray boxes’ are envisioned to maintain such work in this state of suspended animation.”<sup>813</sup>

Para una suspensión no ontológica y observación neutral del Sentido en el objeto que lo produce, es decir, la observación tanto de la ficcionalidad y simbología del objeto cuanto de su condición de ente de valor o de entidad formal, tal objeto artificial –ya desalojado de la autoría o de la acción del sujeto– ha de situarse en el espacio (multiversal y multidimensional) de confrontación de todo aquello otro natural y Sin-sentido en un movimiento en el que el propio escenario abandone su discontinuidad configurativa para disponernos no ante la esfera inmaterial de lo virtual ni ante la percepción escenográfica de nuestras dimensiones o universo observable, sino la realidad plausible que, aún no constatable, ejerce su influencia en el curso de nuestro dispositivo físico y ontológico.

---

<sup>812</sup> Departing from the writings and scores of Allan Kaprow, as well as from my own experience directing his 1959 piece "18 Happenings in 6 Parts," I will explore how Kaprow's concept of "reinvention" complicates the issue of authorial intent in live performance and dance. The intriguing concept of "transcreation," proposed by Brazilian poet and theorist Haroldo de Campos, will be introduced and discussed in order to push Kaprow's own proposition to its limits and to investigate the (non-authorial) inventive force propelling every reenactment -- a force that, I will propose, derives from the choreographic object itself, and that makes all reenactment to hover somewhere between translation and invention. In other words, reenactment as "transcreation": never as before, but always again. Lepecki, Andre. *Not as Before, but Again: Reenactments and "Transcreation"* 2012. Publicado en la página Web de University of California Santa Cruz. Research: <http://artsresearch.ucsc.edu/content/andre-lepecki>

<sup>813</sup> Foster, Hal. *Storefront Salon: The Performative Museum*. Storefront for Art And Architecture. New York, 2015. Web: <http://storefrontnews.org/programming/events?preview=true&e=695>

Ese objeto reflexivo, documental o ficcional, ontológico, singular, referencial o co-participativo, quedaría previamente dispuesto como transproyecto, ajeno a la dinámica estética del proyecto artístico y a la emisión transcreativa del autor. Se muestra ante todo como objeto –lo que es y lo que parece–, para desde ese distanciamiento hacia el mismo objeto poder disponernos, con él, hacia el con-tacto con la realidad.

Como concluíamos con el análisis de las fotografías dispuestas en *\_überprojekt* (over-project) en mi página Web: <http://inigocabo.com/works/ueberprojekt.html> y en mi citada conferencia *When Art Project -Maybe- no Lies. Extinction and Discontinuity in the Art Object. Sense + Nonsense.*:

Así, mi planteamiento consistiría en unir la secuencialidad de estas fotografías, evidenciando su discontinuidad configurativa, y presentarlas a su vez tanto como imágenes neutras cuanto como objetos artísticos o artíficables. No distinguir ni anteponer jerarquías entre la imagen no autoral e inintencionalmente artística, con la imagen del proyecto arte. Observar el objeto arte en toda su extensión, real y física e imaginaria. Y verificar posteriormente –a través de este objeto tanto estético, artístico y proyectual como productivo y postproductivo, e imagen de su mismo objeto– qué posibilidad de discontinuidad artística sería factible sin reintegrar este objeto en una visión falsa y ventrílocua de sí mismo, sin mentir al arte. Qué corte-intervalo de discontinuidad exterior a la ontología artístico-antropocéntrica sería posible, cómo reunir y co-presentar la realidad misma del objeto arte y de su objeto foto con lo Real universal [o heteroversal] que escapa a cualquier actual consideración humana. Cómo emanciparnos de la extinción y el complejo de muerte sin referirlo a través de una imagen elusiva.

Por lo tanto, les planteo así la dinámica que sigo para procurar al Objeto Arte un *Maybe*, tanto ontológico (Sentido) como realmente óptico (Sin-sentido):

Observar el objeto arte (observación científica del objeto, empírica e investigadora pero sin ánimo empirista (o empirialista). Observar el objeto estético, el objeto artístico, el proyecto artístico; sin que ninguna de esas realidades, y construcciones de la realidad, se apodere de las otras o las transforme, perversa o performaticice forzosamente –o forzosamente ¿–); observar la discontinuidad del objeto arte. Me interesa ver (y aquí un primer reconocimiento como artista de mi naturaleza inevitable), la dinámica de los proyectos antes de que se conviertan por cualquiera de sus vías y derivas, en imagen de esa dinámica [o retórica o discurso o forma o pensamiento ideal(izador) –del proyecto–].

Asumo mi deseo de observar, conocer, vivir...(ser y estar en cada ángulo de la existencia –incluyendo la emancipación de la idea de muerte o de vacío–); pero sin añadir más decisiones: después veremos si de forma natural o de forma artificial se hace algo y qué se hace, o no se hace nada. Sin ningún problema con cualquiera de sus variantes posibles (cuando se den de manera directa o natural).

Lo primero es no reiterar el paradigma (ni el dogma) del proyecto, ver sus diferentes métodos, situaciones y procesos sin que prevalezca como proyecto en sí (sin estereotipar sus actos o usos) por encima del objeto artístico, del objeto estético, ni del objeto científico –ópticos u ontológicos–, ni de las situaciones o fenómenos de la vida y la realidad. Cada cosa que sea lo que es –y también lo que

parece-, y eso incluye todo aquello que puedan, como cosas u objetos, llegar a ser o darse. De momento me interesa observar ese espacio tiempo, esencia, ontología, sensibilidad y discontinuidades [configurativas en la forma y naturaleza intrínseca de cada entidad, cosa, objeto o situación / y discontinuidades naturales que se involucran, suceden o afectan; e incluso aquellas discontinuidades –singulares y universales– que son invisibles o que no aparecen –entre ellas tanto la física, lo material, la energía (visibles u oscuras) y las dimensiones, como el Sentido en su aplazamiento y posibilidad infinita; siendo indecibles tanto lo uno como lo otro, el Sentido (en su incompletitud) y el Sin-sentido –lo particular y lo universal–].

Del mismo modo que ya no tenemos problemas con el objeto artístico al poder este moverse en un proyecto o ser por sí mismo lo que ya es en sí; neutralizar los problemas y condicionantes del proyecto artístico que dirijan su naturaleza y realidades a otro lado que no les corresponda negándonos ver o reconocer esa falsación.

Ver el proyecto con y sin función, con sus funciones variables y sus dinámicas y concluyendo, formalizándose o formulándose, bien en un objeto artístico, objeto estético del pensamiento, etc.; o bien sin formularse o realizarse definitiva o parcialmente...; aceptar sus variables sin pervertirlas con una intencionalidad u objetivos que no les correspondan o que las violen.

(cada objeto ha de describir libremente como desea comportarse en el proyecto; manifestando esas decisiones –impulsivas o intencionales–).

Se puede realizar ficción, generar representación, producir Sentido y no-sentido, no hacer nada, observar el Sin-sentido, relacionarse, estar y ser (dasein, being, self, yo; intersubjetividad, subjetividad, presubjetividad –fuerza– y objetividad posible); sin provocar una mirada exclusivamente (segregadoramente) antropocéntrica. Se puede producir y desarrollar afectividad, amor, deseo y otro tipo de sentimientos y actos humanos (trascendencia, identificación, negación, negociación, pacto –sin sometimiento–, etc.) y contactos biosemióticos; analizar las políticas e ideologías, etc, etc.

Se trataría de ver y vivir la naturaleza del objeto arte en todo ámbito-tiempo y en todos sus órdenes, siendo autores libres (¿y liberados?) de nuestras decisiones y comprendiendo nuestros impulsos, deseos y razonamiento.

Ser independientes, tanto de la autonomía del objeto artístico y estético, como de la soberanía crítica de su proyecto.

Vivir la naturaleza y realidades (abiertas y finitas) del objeto arte.

\* Sin añadir utopía al proyecto, el arte ya es utópico en sí.

Desde esta toma de posición en el *over-project* (sobre/fuera del proyecto) donde me sitúo exteriormente ante proyectos propios y ajenos y su referencialidad, se dispone el anteproyecto *Caiman Situation* (ver apartado anterior) como posición de salida para la investigación artística en un taller que abandona y se escinde preliminarmente del escenario de la representación, en el que los participantes se sitúen ante una otredad de proyecto, tanto por no ser suyo como por el corte en las agencias antropológicas generado en este caso por la exterioridad hacia el escenario-marco



donde se instancia el con-tacto de lo biosemiótico con la institución representacional. Se pretende salir del flujo del iniciador y del catalizador del proyecto (el autor o el emisor) como sublimación del corte y del agenciamiento, para des-posicionarlos en una zona donde cada con-tacto pueda ser inmediatamente des-configurado (de las discontinuidades configurativas de cualquier reacción inmediata e in-mediada). A partir de la situación inicial dada, desarrollar nuevos cortes co-presenciales [e incluso desde la no-presencia –por la exterioridad hacia aquello (objeto y naturaleza) que desde sí y hacia sí se presentan entre ellos sin la influencia presencial del sujeto observador / o la ausencia de lo no-observable que existe e impregna la realidad extra-dimensional o multiversal–] y ver cómo se reactiva el Sentido una vez neutralizada su ontología.

Recordando, en esa separación de los reptiles (seres ante-humanos) con las fotografías del Museo en *Caiman Situation*, lo que J. Beuys explicaba de los ‘cuadros’ (representacionales, marcos escénicos y esferas sociales) a la ausencia real –no meramente fáctica ni simbólica– de una liebre muerta (presencia transitoria sin vida ni posibilidad de consciencia / liebre guía al Sinsentido en Deleuze <sup>814</sup>), susurrándole palabras que nadie podía oír, pues la puerta de la galería estaba cerrada y el público sólo podía percibir la acción a través del vidrio de esa puerta o de una ventana:

“ Todos esos que miran desde fuera cómo paseo mi cojera por entre los cuadros mientras te abrazo piensan que soy yo el que te está explicando las obras de arte. Lo que no saben es que lo que te pido es que me las expliques tú a mí. O al menos esperaba que me las explicaras antes de morir. Ahora ya sé que es imposible. Decía Schiller que la belleza es el camino de la libertad. Quizá sea eso lo único que importa, que creemos algo bello para llegar a ser libres. Que amplíemos el concepto de arte para que esto también sea arte. Que dejemos de mirar los cuadros y miremos la vida, el susurro, la naturaleza, la muerte, lo sagrado. No puedo pedirle lo mismo a un perro [Human en *Untitled* de P. Huyghe] , a un gato [el animal domesticado de superficie en Deleuze] o a un caballo [Untitled: Horse de Bruno Jacob]: el hombre les ha arrebatado su dignidad, su albedrío, lo que tienen de bello y de libre. Sería imposible que ellos me explicaran el arte, ni yo a ellos. Como probablemente es imposible que todos esos que miran disfruten o expliquen lo que hago aquí dentro, chorreando oro, grasa y miel.

---

<sup>814</sup> Deleuze, Gilles. *Lógica del Sentido. DECIMOTERCERA SERIE. del esquizofrénico y de la niña* Antonin Artaud y Lewis Carroll · Comer-hablar y el lenguaje esquizofrénico · Esquizofrenia y quiebre de la superficie · La palabra-pasión y sus valores literales manifiestos, la palabra-acción y sus valores tónicos inarticulados · Distinción del sinsentido de profundidad y del sinsentido de superficie. *Lógica del Sentido*. 1969. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl/](http://www.philosophia.cl/) Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. pp. 64-71.

[O distinción entre el no-sentido inherente a la producción de Sentido (interior, topo en la madriguera de Mladen Dolar – ver Cap. 9.4–) y el Sinsentido exterior. (N. del A.)]

La liebre es para Beuys un signo de lo femenino [fertilidad], de lo lunar [universal], lo intuitivo [Sentido], pero también de la velocidad y el cambio [discontinuidad]. La liebre muerta es signo de regeneración [discontinuidad artística y regeneración del Sentido a partir del Sinsentido y del vacío existencial del Ser].

Ángel Calvo Ulloa parafrasea el título de la obra de J. Beuys en su artículo sobre el Sentido y el Sinsentido en *dOCUMENTA 13* desde su lectura de *Kassel no invita a la lógica* de Enrique Vila-Matas (ver Cap. 9.1.D) en: *Cómo explicar Documenta 13 a una sociedad muerta*. Publicado en la página Web de A\*DESK critical thinking, 2014: <http://www.a-desk.org/highlights/Como-explicar-Documenta-13-a-una.html>

Pero tú eres la liebre, el conejo loco de Lewis Carroll que corretea y siempre llega tarde, y me agarro a ti como el que se agarra al cordón umbilical temiendo el tijeretazo definitivo. Tú me unes a la naturaleza, aunque ya estés muerta. O precisamente por eso. Tú, que eres pura energía, que eres (o eras) pura vitalidad, que eres sobrehumana [sobre-Sentido y fuera del Sentido / supra-subjetividad / Sin-sentido], que estás más cerca de lo divino, de lo sagrado, me dices más sobre el arte muerta que lo que yo te pueda decir a ti vivo.”<sup>815</sup>

Esa ampliación (o mejor supra-expansión/ más allá del campo expandido del arte a la negatividad estética del Sentido)–, de la concepción del arte [=vida / en tanto producción sensible o inteligible (Duchamp) en la vida de todo sujeto] más allá del caminar cojo y discontinuo de un autor (discontinuidad física en la vida y discontinuidad configurativa de su discurso –código hermenéutico– e interpretación reflexiva), va ligada, desde Beuys (y ampliada hoy en día / ≠vida no-inteligible), a un contacto previo e identificación co-presencial del artista con lo Sin-sentido, en tanto él mismo como Ser creado corresponde al Sin-sentido antes que a su creación particular de Sentido; un Ser que sacrifica su figura o imagen de Ser desdiciéndose como autor/creador –el autor real es la liebre Sin-sentido, que está muerto para generar Sentido, la creadora real es la naturaleza–, y enmarcando al público (lector de información y productor de interpretación discontinua) y su agenciamiento afuera del espacio de con-tacto (el contacto que Beuys forzaba entre las patas de la liebre muerta y los cuadros / la transformación alquímica inducida en el espacio escénico –como hemos visto también en Huyghe–), en su pantalla de observación (vitrina-circuito cerrado); para regenerar el Arte a partir del corte en la con-figuración y la expresión ontológica o unívoca y antropocéntricamente sensible:

“ También hay lecturas que apuntan [ ] por el aspecto de[!] sacrificio regenerativo, este es una repetición ritual [*reenactment de la realidad*] de la creación, intuyéndose así la conexión Beuys-liebre que apunta a la existencia de una sola víctima, dos seres unidos entre sí, a la naturaleza y al mundo, que se autosacrifica para conseguir aquello que persigue: potenciar la creación [a través de la discontinuidad] artística.”<sup>816</sup>

La clausura o extensión de la suspensión real del espacio configurativo (el corte en el cubo blanco, la caja negra o el escenario gris performativo) y de la observación ‘completa’ de una obra, que empleamos en *Alligators Situation*, se plantea de otras formas –no siempre específicas o directas para no referir siempre a tales escenarios– en los proyectos experimentales de esta investigación artística: en las distintas fases del proyecto abierto *Artists Working* (que analizaremos finalmente en la próxima

---

<sup>815</sup> Beuys, Joseph. en *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, (1965. Galería Schmela, Düsseldorf.) Publicado en Web (2010):<http://latabernadelmar.blogspot.com.es/2010/05/como-explicar-los-cuadros-una-liebre.html> Ver también Cap. 4.3 Postestructuralismo y Deconstrucción: J. Beuys De “cada hombre es un artista” a la discontinuidad artística.

<sup>816</sup> Jiménez, Blanca. *Explicar arte a una liebre muerta. Beuys*. Publicado en Web (2011): <https://es.scribd.com/doc/76294196/Explicar-arte-a-una-liebre-muerta-Beuys-Blanca-jimenez>

parte), la situación co-participativa con otros artistas y autores se realizó sin convocatoria de público, éste ya estaba ahí –público directo (*bystanders*: transeúntes discontinuos) en el espacio natural–, cuya atención a la situación construida y a los actos de cada artista, o bien su desinterés y desatención hacia ellos, obedece a la falta de invitación expresa, al corte en la comunicación informacional, siendo todo contacto entre espectadores y agentes casual y no determinado por encontrarse aquellos en un escenario, sino por comprenderse así mismos sin jerarquías como legítimos protagonistas del espacio público natural (pero respetando culturalmente lo privado y la negación que delimita lo público) ajenos a su intervención indirecta o reflejo en un proyecto sobre un espacio y co-agencias que en sus filmaciones se dis-positivan.

En el Segundo proyecto *Artists Working: Discontinuity Barinatxe*, la filmación ya editada se proyecta ante los fenómenos naturales de la luz y el tiempo en un pabellón cerrado al público, con invitación exclusiva a los participantes, investigadores y agentes (académicos, museológicos o galerísticos), el proyecto abierto en su fase experimental a la investigación artística y ajeno a la lectura comprensiva del gran público, un paso previo al regreso, en situación expositiva, a los formatos y los protocolos exhibitivos donde se atenderá su con-tacto fenoménico y cortes posibles en el protocolo representacional instituido (del cubo blanco, la caja negra o la escena performativa configurada por la iluminación teatralizante), revisando nuevamente y en cada situación las respectivas particularidades a atender con cada sector de público y su posible rearticulación como co-agentes en una co-presencia con lo Sin-sentido desde el corte en el Sentido.

Pueden observarse, en otros procesos en talleres y exposiciones en los que se desarrolla el proyecto *Artists Working: Discontinuity* (cuyo análisis completaremos en el apartado 10.3 Proyectos realizados en paralelo, Capítulo 10. Proyectos artísticos experimentales realizados en el curso de la investigación): (ver página Web <http://inigocabo.com/works/artists-working/aw-bac.html> : el tratamiento en la investigación artística de diferentes formas y situaciones del corte en el espacio exhibicional, como la clausura del museo (DENISON Museum, Oh, U.S.) que en mi exposición *Artists Working* en la Facultad de Bellas Artes Bryan Arts Center parte del espacio investigador de la facultad para proyectar, desde su piso superior hacia el museo situado enfrente, un juego de luces RGB [vinculado al proyecto *Artists Working: Discontinuity Barinatxe* en Ohio (Enero – Febrero 2015), del que algunos elementos visuales realizados anteriormente (ver análisis de la iluminación RGB en AW relación a la obra de L. Baumgarten en el C. 8.2. LB de la Representación a la co-presencia) se expusieron en la galería de arte de la Universidad, en un montaje expositivo de piezas en línea desde fuera hacia adentro], un *reenactment* o versión (en este caso analógica) del dispositivo lumínico cuya mezcla de color genera luz blanca. Los tres focos instalados en una terraza, junto a una pintada anónima sobre una columna en la que puede leerse: & NOW I CAN SEE (que señala a una forma abstracta), son movidos por el viento natural, produciéndose (o no) la mezcla de los tres tonos de color hacia el blanco de manera aleatoria, enfocando los tres haces de luces hacia la entrada del museo cuya clausura definitiva se prevé en un plazo breve [dada la escasa afluencia de público desde las localidades de Granville (residencia del campus universitario) o de Columbus (capital de



**Artists Working: Bryan Arts Center. & NOW I CAN SEE.** RGB lighting, wood structure, sand bags, anonymous drawing, wind (dimensions variable). Bryan Arts Center (Light projection to DENISON Museum), Ohio, USA. 2015

Ohio), pese a estar DENISON University calificada entre las 50 universidades principales de EE. UU]. La producción representacional de la luz en ese espacio natural intermedio es orientada desde el espacio de investigación artística de la relación entre realidad y representación, hacia la puerta cerrada del museo, activándose los focos RGB y su posible luz blanca justo en el horario nocturno en que se cierra al público el recinto expositivo. La caja negra que produce la entrada del museo al apagarse su iluminación (que alumbraba un hall con un muro pintado con la colormetría de una escala cromática), contrarresta el efecto de luz RGB, quedando el interior opaco, aunque señalado y reenmarcado desde el espacio investigador, mientras en el espacio natural y artificial de tránsito –la carretera entre ambos centros, con circulación discontinua– continua durante la noche el juego de la representación lumínica-escénica hasta el cierre de la Facultad de Bellas Artes. Los agentes de Fine Arts en Bryan Arts Center (académicos, estudiantes, personal, artistas invitados, público) pueden observar desde esa atalaya tanto el contacto de lo representacional con lo exterior como el remarcado de las distintas configuraciones temporales entre un espacio artístico y otro expositivo, y cómo los transeúntes que atraviesan esa vía intermedia son tanto ajenos al efecto de representación emitido, mientras la luz singular de cada foco no es intensa ni coincide de manera



**Artists Working: Bryan Arts Center. & NOW I CAN SEE.** RGB lighting, wood structure, sand bags, anonymous drawing, wind (dimensions variable). Bryan Arts Center (Light projection to DENISON Museum), Ohio, USA. 2015.

destacada sobre la vía, ignorando lo que se produce en Bryan Arts Center y sin atención hacia el Museo cerrado; cuanto, en determinados momentos, observarse sorprendidos al quedar inmersos en un chorro de luz cromática en movimiento (al compás del viento) y dirigir su mirada a la fuente de emisión en el centro de investigación artística así como al museo donde se proyecta.

En el Workshop /seminar –Artists Working: Bryan arts Center– (ver contenido en Web:

<http://inigocabo.com/workshops/artists-working-bryan-arts-center.html>

impartido a los alumnos del último curso de graduación, la investigación artística fue orientada a las prácticas en trabajo de campo (no sólo epistemológico sino terreno físico), saliendo del centro lectivo, de sus estudios de artista y de los espacios de exhibición hacia espacios naturales en los que observar otras metodologías de la investigación de la ciencia, la tecnología y la ingeniería, no para inferir meramente una conexión transdisciplinar e interacadémica al proceso de observación artístico (ya inherente al mismo hoy en día), sino para atender diferentes ángulos de los fenómenos naturales en cada contexto específico de investigación y observar las distintas pautas y actitudes en función de las capacidades y limitaciones técnicas y ontológicas, desde la especialización de los respectivos agentes hacia su producción de conocimiento y mediación en su contacto con las distintas entidades naturales particulares de su investigación.

La (supra)expansión del arte hacia el contacto del Sentido con lo Sin-sentido, dispuso a los participantes en el taller, en las visitas al centro ODNR Division of Geological Survey (Departamento de Recursos Naturales de Ohio, División de Servicios Geológicos), o a la presa hidroeléctrica de Delaware (una de las mayores de EE.UU.); a diferentes formas y escenarios de experimentación, con o sin función artística, con resultados derivables a objetos artísticos o comprendidos como objeto estético del pensamiento y la investigación ontológica y sensorial del arte en una situación experiencial. Saliendo a su vez de los espacios interiores de archivo de materiales e investigaciones y de las explicaciones técnicas y documentales de los expertos sobre el funcionamiento y objetivos



Workshop / seminar ARTISTS WORKING: DENISON University. Ohio, U.S. / Bryan Arts Center. January – February 2015. Fieldwork #2: –Seismometer - earthquakes detector. ODNR Division of Geological Survey, Alum Creek State Park, Delaware County –Ohio Seismograph Station–.

de la estación de detección de sismos en Ohio, al espacio blanco (nevado y abierto) exterior en el que los dispositivos tecnológicos obtienen datos de la naturaleza, registrando por nuestra parte en una grabadora, con una artista participante en el taller que trabaja el hecho sonoro, la no-perceptividad de las frecuencias de onda registradas digitalmente por un sismógrafo (img. sup.) y componiendo posteriormente música de discontinuidad configurativa y discontinuidad física a partir del audio natural y los límites humanos; u observando los distintos niveles del espacio en blanco natural que se conforman en el lago donde obtiene energía la presa de Dealware (imgn. superior), la congelación invernal del espacio líquido que se estratifica discontinuamente en una fricción de placas que reproduce el movimiento tectónico, –*earthquakes* (sismos, temblores, movimientos, terremotos o fracturas de tierra), siendo estos tanto resultado de la propia dinámica de la discontinuidad terrestre, del agua y del curso climático o de los ciclos gravitatorios de nuestro sistema planetario y su satélite; cuanto reacción del ecosistema natural a la influencia de la producción humana (fracturas en la corteza terrestre debidas a las prospecciones subterráneas para la obtención de fuentes de energías combustibles: gas y petróleo / cambio del curso fluvial por las presas de contención e influencia en el biosistema, etc.).

La salida del escenario de la Representación para la observación de sus cortes (límites del conocimiento y de la capacidad de predicción humana, así como cortes en la reflexión



Fieldwork #3: Delaware Lake (Delaware dam), Ohio, U.S. / Discontinuity: two levels of frozen water flow.

trascendental del sujeto por sus limitaciones sensoriales y perceptivas) y de las discontinuidades que la propia naturaleza genera, implicaba la observación de la capacidad decisoria del sujeto en su elección de un campo de conocimiento u otro (como la opción voluntaria y autónoma de los alumnos del taller de realizar la primera salida de trabajo de campo a la reserva natural para la investigación biológica, propiedad de la DENISON University, situada en las afueras de la localidad del campus académico), donde a partir de su elección poder comparar –transproyectualmente– la investigación empírica, sus marcas (señalización de espacios de observación de la actividad y de la sedimentación biológica –imgn. superior–), datación y registros, sus códigos, cultura epistémica y formatos representacionales, con la investigación artística, a partir de ese parangón entre el archivo material experimental y documental (imgn. superior: archivo de estratos geológicos de distintas catas de profundidad en las capas terrestres, cuyas marcas indican tanto los ciclos discontinuos de las diferentes eras geológicas, como los fenómenos ambientales y sucesos tectónicos en los distintos períodos), y la extensión del archivo (como hemos analizado en la obra de I. Aranberri en los Caps. 8 y 9<sup>817</sup>) en cuanto al campo expandido del arte [no-paisaje /no-arquitectura (Krauss) y extensión del *nonsite* (Smithson) –o retorno al espacio natural sin acto u obra *Land Art*–] desde el espacio negativo

---

<sup>817</sup> Capítulos: 8.3. Ibón Aranberri. El movimiento del objeto arte al proyecto artístico natural, la inversión de la discontinuidad simbólica./ 9.1.C. La extensión documental. Organigrama del proyecto artístico y praxis / PROFORMA. [...]buscando en el lugar de la Naturaleza lo prehistórico y lo prelingüístico, [desde la] entidad premoderna [ ] cargada en su arqueología [...] Aranberri proyecta documentales tridimensionales en los que el material de archivo y de



Workshop / seminar ARTISTS WORKING: DENISON University. Ohio, USA. / Bryan Arts Center. January – February 2015. Scientific research, fieldwork #1, marks, natural research, non-site, artistic research.

simbólico y estético de la escultura moderna y postmoderna; en su contraste con el horizonte de lo demostrable o verificable desde la investigación científica (por ejemplo, aquello que en el *arche-fossil*, por su anterioridad al Ser, escapa a la consciencia humana y a su concepción cronomórfica de temporalidad, o bien permanece indefinido en cuanto a su origen universal / También, como reconocían los investigadores científicos de la División de Servicios Geológicos del Departamento de Recursos Naturales de Ohio, ODNR, la imposibilidad de predecir con exactitud y anticiparse con mayor antelación a los movimientos discontinuos de las placas tectónicas, confirmar el origen causal de los sucesivos fenómenos y sucesos acontecidos en períodos prehistóricos geológicos, etc.); para determinar: en ese cotejo de la investigación científica y sus límites, con la investigación artística y su función ontológica hacia la negatividad estética de un Sentido infinitamente aplazado, tanto la relatividad positivista de la demostración empírica cuanto la no-función (ver función y no-función en C. 8-3 I. Aranberri) de lo inaprehensible en el arte; eligiendo los participantes, en su encuentro co-

---

registro emplaza al significado en su contraposición con la Naturaleza, desplegando la narratividad interna y la discontinuidad configurativa (1) de la conformación del archivo cultural, y las discontinuidades estratégicas (configurativa 2) de inscripción en el consciente colectivo. (N. del A.)

Aranberri trabaja, en este sentido, tanto en una línea de continuidad como de **discontinuidad**, revelando los puntos críticos de presión del sistema cultural. En Agirre, Peio. –Herencia e Historicidad–. Publicado en el blog. Crítica y metacomentario, Febrero 2011: [http://peioaguirre.blogspot.com.es/2011\\_05\\_01\\_archive.html](http://peioaguirre.blogspot.com.es/2011_05_01_archive.html)





Workshop / seminar ARTISTS WORKING: DENISON University. Ohio, USA. / Bryan Arts Center. January – February 2015. Fieldwork #2: ODNR Division of Geological Survey, Alum Creek State Park, Delaware County (Oh) U.S.Warehouse and archive of geological strata.

presencial del Sentido ante lo Sin-sentido, si desean a partir de ahí producir un objeto artístico autónomo que exprese en su negatividad aquello que la representación no define ni concluye, establecer el curso crítico de la soberanía ontológica del arte hacia los otros sistemas de conocimiento y relación –proyectando sin embargo en tal soberanía el incompleto de la propia puesta en crisis de la institución arte–; o si bien (al modo de Hamish Fulton / Cap. 8.4. El movimiento en la Naturaleza) toman la posición, funcional o no-funcional –transproyectual– (como les comenté al concluir nuestra primera salida de trabajo de campo a la Reserva natural de DENISON: la experiencia en sí era la excursión o expedición de los artistas sin necesidad u objetivo de producir nada en aquella salida, pues no es directamente su ejercicio o influencia en el entorno lo que puede generar una obra o disponer un resultado –o incluso su relación afectiva o postproducción de afectividad, preeminencia del Eros presubjetivo o del deseo–, sino que investigamos qué, cuándo y cómo acontece, a partir de una situación fenoménica que determine otras condiciones en el objeto arte que portamos en nosotros mismos desde nuestra ontología y reflexividad representacional), de observar ciertamente su investigación experiencial en el con-tacto del Sentido y lo Sin-sentido no como nueva referencia hacia ningún archivo o configuración, sino como salida a un proceso de caminar y disponer sus respectivas configuraciones y reflexividad discontinuas al corte-intervalo de esa exterioridad, a través de la influencia no-antropológica de los fenómenos observables y los no demostrables, los que están indecidiblemente más allá de ontología y causalidad. Expandir realmente el objeto y el proyecto arte,



Daylight videoprojection (no visual image). MIX Gallery, Bryan Arts Center (Oh) U.S. IC 2015.

no sólo desde la clausura de la institución representación o desde la extensión de su objeto a una nueva deriva simbólica y estéticamente negativa, sino ante el intervalo de discontinuidad de la realidad más allá de su interpretación y de la decisión particular o el acto del sujeto. Averiguar cómo desean emanciparse (liberarse más allá de autonomía o soberanía artística y liberando el Eros y el deseo no elusiva y antropocéntricamente) observando la posibilidad desconocida de lo contingente y el cambio de lo simbólico (post-traumático) transformado en la esfera universal de la realidad óptica, para desplegar, desde esa realidad no construida, su principio activo de investigación artística singular y su posibilidad de Ser.

En la finalización de este taller, con la producción de una exposición colectiva junto a los alumnos participantes (ver Workshop-exhibition –Artists Working: MIX Gallery– en el enlace a la Web: <http://inigocabo.com/workshops/artists-working-workshop-mix-gallery.html> partiendo de los diferentes trabajos de entrada y salida del sistema de representación realizados en conjunto con los alumnos y de la experiencia del trabajo de campo en el con-tacto del Sentido con lo Sin-sentido (cuyo análisis completaremos en el Cap. 14.3), instalé, como última (o primera) pieza en el umbral de la entrada al espacio de exhibición, unos equipos de lectura y proyección de vídeo que, situados sobre un ladrillo de cemento encontrado en el lugar, emitieran hacia el espacio abierto –durante el tránsito de la luz representada por un profesor del Departamento de Geología de Denison University, con la metáfora visual de los movimientos alternativos –transversales y longitudinales– de un muelle / Diferentes diurna en el momento de apertura de la sala, hasta la luz nocturna en su horario

expositivo y de cierre– distintos clips de vídeo que yo había estado registrando a lo largo de mi estancia en el centro durante el taller y mi exposición (explicaciones del movimiento sísmico y su discontinuidad momentos de acciones de los alumnos en los ejercicios prácticos y libres del taller / El paso junto a la ventana de mi alojamiento de una manada de venados salvajes que co-habitan en las zonas naturales del campus, etc.). Tanto la luz diurna impedía la visión de la señal de vídeo, como durante la luz nocturna la distancia hacia el espacio abierto negaba la reflexión definida sobre una superficie determinada. Lo importante no era así observar meramente nuestros objetos o salidas del espacio de representación, sino atender el corte exterior y la dimensión de la realidad comprendida directa e indirectamente en el espacio expandido del arte con lo Sin-sentido y ‘mostrar’ (indicar) la belleza supradispositiva, supraescénica, suprasimbólica, suprasubjetiva y objetiva de lo indecible.

Ese espacio expandido de la investigación artística y nuestra salida hacia él para el co(n)-tacto experimental entre el Sentido y lo Sin-sentido, se trabajará en el taller *Artists Working: Discontinuity* (que impartido en 2016 en USF University of South Florida en otras salidas programadas de trabajo de campo (*fieldwork*) –a partir de la situación de salida inicial planteada en *Alligators Situation* con la clausura preliminar del escenario protocolar de la representación–, en la fase central del Workshop (tras la exposición teórica y crítica de la primera semana a los alumnos de segundo año del Master in Fine Arts, durante el calendario de 3 semanas de duración del curso-taller:

Official Workshop –Artists Working: Discontinuity– in the Studio Program of the USF (October, 2016)

#### PHASE A

2nd. week: 2 salidas programadas de Fieldwork:

1- Reserva natural de los Everglades (Florida) /

2- Cape Canaveral – John F. Kennedy Space Center. NASA. (Orlando, Florida) U.S.A.

[https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=BJR8jhZFyeg/](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=BJR8jhZFyeg/) /

<https://www.kennedyspacecenter.com/events.aspx?type=rocket-launches>

Producción *proformal* en el entorno biosemiótico (Umwelt) de Florida y en el despliegue empírico hacia la investigación científica universal y su relación con la investigación artística y estética.

Se proyecta con los participantes en el workshop dos jornadas de trabajo experimental en zonas naturales y técnicas, donde se realizará un proyecto preliminar de con-tacto de las distintas articulaciones del Sentido de los seleccionados –y su fuerza presubjetiva singular (scores, marks) – con la producción de Sentido hacia el Sin-sentido exterior, fenoménico, biosemiótico, universal y co-agencial.

[Video HD, Filmación S8 mm / S-16 mm., Sonido, Fotografía y otros elementos transdisciplinares, materiales, técnicos, post-conceptuales, personales y fenoménicos].

–Planteamiento y ante-producción proformal de proyectos particulares de los asistentes al workshop–

.

En la segunda salida prevista de trabajo de campo al Kennedy Space Center de la NASA situado en Cape Canaveral, Orlando (Florida, a dos horas de distancia de Tampa, donde se ubica el Campus de la USF) se asistirá al lanzamiento de un cohete espacial tripulado, observando en directo la salida objetiva desde nuestro escenario de presencia y de representación particular (el planeta Tierra), hacia el espacio universal y su investigación científica, procurando no reproducir en nuestra situación experimental la catalogación y extensión del archivo documental, sino la experiencia (transproyectual) cercana, con una salida no configurativa desde nuestra base y pre-estructura de Sentido, hacia el contacto real con la dimensión no-humana y desconocida de lo Sin-sentido en el universo.

En esta visita podremos contemplar observaciones cosmológicas desde el telescopio Hubble, dispositivo tecnológico, cuya operatividad, sin efecto de paralaje o de distorsión atmosférica, permite calibrar con certeza el posible descubrimiento de ondas gravitacionales (y no de polvo estelar) que se persigue para verificar la hipótesis de Guth y Linde sobre el Multiverso inflacionario, esto es; disponer a los participantes en el taller ante un espacio no solamente expandido sino en infinito flujo y reflujo en discontinuidad, un espacio no particular sino heteroversal ante el que su visión singular subjetiva y reflexiva quede en constancia suspendida, abriendo, desde el límite de lo consciente a lo no observable (otros universos, otras dimensiones) o hacia lo inmensurable, el factor de fuerzas e impulsos presubjetivos de cada sujeto hacia lo suprasubjetivo y aquello que es objetivo aún cuando no es todavía demostrable (o quizá no lo sea nunca, en función de ser observable en nuestras longitudes de onda visuales o del horizonte espacio-temporal que nos comprende y nos limita). La actualmente famosa (desde su reparación) lente del telescopio Hubble, orientada no hacia la visión intersubjetiva del sujeto hipermedia –cuya introspección antropocéntrica es utilizada como herramienta (para-)comunicacional para suplantar al Ser (de sujeto-objeto a sujeto-dispositivo) por su postproducción hipervisual y al Eros por la competencia del deseo–, sino desde el dispositivo hacia aquello que (hetero)universalmente queda fuera de nuestra disposición, nos sitúa por lo tanto ante el límite de la visión y de la reflexión trascendental del Ser, pero también ante el propio límite de la presencia del sujeto y de la presencia del objeto arte.

En una ‘re-lectura’ y ‘re-visión’ sobre la noción de Peter Osborne del arte *post-conceptual* que efectúa la comisaria y crítica de arte Ruth Noack: ‘*All art requires some form of materialisation; that is to say, aesthetic – felt, spatio-temporal – presentation.*’ *Post-conceptual art*, he continues, understands ‘*the critical necessity of an anti-aestheticist use of aesthetic materials*’.<sup>818</sup> / <sup>819</sup> (esto es, una nueva forma de relación o con-tacto entre la producción del Sentido con lo Sin-sentido –en cuanto a exterioridad al

---

<sup>818</sup> “Osborne defines post-conceptual art as premised on the complex historical experience and critical legacy of Conceptual art. As a category and, I would add, as a practice, it ontologically eclipses Conceptual art’s art-historical or art-critical basis. While Osborne is interested in forging conceptual tools to articulate a philosophy of contemporary art, I am interested in using his concepts to read concrete examples of contemporary art in precisely a critical or art-historical vein.”

**WHAT SO MANY PEOPLE, LIKE BRUCE NAUMAN, SAY THEY DO: MAKE SOMETHING OUT OF NOTHING. CALL IT THEIR 'ALCHEMY' OF CREATION. A PARADIGM FOR LATE MODERNIST INSPIRATION. BUT WHAT IF THE WORK OF ART IS THE INVERSE OF THIS, DISAPPEARS THE UNIQUENESS, THE "THINGNESS" OF ITS OWN INTENTION? SEEKS TO MAKE NOTHING OUT OF SOMETHING. THINGS DISAPPEAR WHEN THEY RESEMBLE SOMETHING ELSE, OR IF SAY, THEY ARE BUILT AS MONUMENTS OR ARCHITECTURE, OR THEY EXIST AS DOPPELGANGERS (WHICH DON'T EVER EXIST), OR ARE COPIED, OR BECOME MERELY FAMOUS AND FAMILIAR, GET COATED WITH THE VENEER OF OVER-EXPOSURE, AND DESIRE. SO RECONTEXTUALIZED, MIGHT THEY NOT BECOME A PART OF A VERNACULAR IN WHICH THE VIEWER THEMSELVES BECOMES INTENSELY SELF-AWARE EVEN AS THEY ARE FORCED TO ACKNOWLEDGE, PERHAPS BECAUSE THEY ARE FORCED TO ACKNOWLEDGE THEIR PLACE IN A LARGER CONTEXT? SUCH MY QUESTIONS, A 'METHOD': WHEN SHOULD THERE NOT BE A WORK OF ART AS 'ART'; HOW VISIBLE SHOULD A WORK OF 'ART' BE; CAN WE IMAGINE ITS DISAPPEARANCE NOT JUST VISIBLE, BUT TANGIBLE, AND FELT? THIS IS WHAT I CONTINUE TO PRACTISE, AND WHAT I WORK TOWARD IN THE IMAGINARY, PURSUING THE COMPELLING DIAGONAL OF THE OBLIQUE, THE TANGENTIAL, AS A WAY OF ELUCIDATING THE VERY STUFF OF PARADOX, OR AT LEAST, WHERE THEIR 'ALCHEMY' OF CREATION MIGHT LEAD TODAY.**

acto existencial y trascendente del sujeto en una no-producción– sin empleo ontológico de las precondiciones antropológicas de espacio-tiempo), en relación a la obra de la artista Mary Ellen Carroll, con cuyo trabajo sobre la desaparición del objeto artístico visible y del acto artístico en sí (discontinuidad artística) –como paradoja que al mismo tiempo definiría uno de los aspectos esenciales del arte en su relación ontológica (y post-ontológica) con la realidad no capacitativa ni productiva sino discontinua por naturaleza– y su participación en proyectos estéticos como *WhiteWalls: Writings by Artists 1978 - 2008*, 2012 Golden Gallery, New York; vamos a concluir [junto al análisis del *Null Object* (objeto nulo, 2012) de Gustav Metzger o de las últimas (des)instalaciones de la ‘presencia’ del objeto arte en *DOCUMENTA* (13), con: *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)*, de Ryan Gander, (2012); y la instalación de Nigel Lendon, *Maquette for an Invisible Sculpture*, (1993/2011), que ironiza acerca de la tradición en el arte del empleo de dispositivos de aire por los conceptualismos / y post-conceptualismos], esta parte II de la – Discontinuidad del objeto artístico en la producción de Sentido: Naturaleza, Representación, Tecnología–; el Capítulo 9.4. de la non-representación y el presente apartado 9.4.B. del: *Intervalo vivo de fuerzas, intensidades y sensibilidad ante el espacio en blanco del arte*.

En la primera ventana, que nos recibe como *statement* en su página Web, dice MEC (Mary Ellen Carroll) acerca de su trabajo de experiencia ‘práctica’ con la nada:

---

Noack, Ruth. En cita a Osborne, Peter en *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London and New York: Verso, 2013, p.48. Publicado en su artículo: *From Busan with Humour* sobre la obra de Mary Ellen Carroll. *Afterall* online Journal 34. 2013. <http://www.afterall.org/journal/issue.34/from-busan-with-humour>

<sup>819</sup> Osborne, Peter. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London and New York: Verso, 2013, p.4.

“ What so many people like Bruce Nauman, say they do: Make something out of nothing, call it their ‘alchemy’ of creation. A paradigm for late modernist inspiration. But what if the work of art is the inverse of this, disappears the uniqueness, the ‘thingness’ of its own intention? Seeks to make nothing out of something. Things disappear when they resemble something else, or if say, they are built as monuments or architecture, or they exist as doppelgangers (which don’t ever exist), or are copied, or become merely famous and familiar, get coated with the veneer of over exposure, and desire. So recontextualized, might they not become a part of a vernacular in which the viewer themselves becomes intensely self aware even as they are forced to acknowledge, perhaps because they are forced to acknowledge their place in a large context? Such my questions, a ‘method’: when should there not be a work of art as ‘Art’; how visible should a work of ‘Art’ be; can we imagine its disappearance not just visible, but tangible, and felt? This is what I continue to practise, and what I work toward in the imaginary, pursuing the compelling diagonal of the oblique, the tangential, as a way of elucidating the very stuff of paradox, or at least, where their ‘alchemy’ of creation might lead today.”<sup>820</sup>

Este ‘método’ abierto formalmente, en cuanto se sitúa en discontinuidad (diagonal a lo oblicuo –la discontinuidad configurativa de la producción simbólica–, tangencial cual con-tacto entre Sentido con lo Sin-sentido) ante las formas de creación que supuestamente conllevan en su expresión aquello del Sentido metafísico que no existe en la forma en sí sino que es simbolizado por ésta; proceso de trabajo e investigación que acude a aquello invisible no de manera in-directa, sino procurando directamente que esa nada –o vacío simbólico inaprehensible en el Sentido infinitamente aplazado y esa formulación de lo alquímico de un acto cuya esencia reside no en lo que presenta sino en lo que señala–, sea en sí *la nada* tangible y sensible: no desaparición invocada desde una presencia referencial, sino la no presencia misma del objeto y del acto, el corte de la discontinuidad artística en el circuito ontológico de la cosa y su originalidad.

Comprendido todo el objeto arte –en cuanto a objeto artístico formal y en cuanto objeto ontológico o crítico– como material estético –vinculado al Sentido a través de su reflejo desbordado sobre nuestras concepciones discontinuas de la realidad como las de espacio-tiempo–, el uso anti-estético (siguiendo a Osborne) y post-conceptual de ese material requiere del corte y vacío intervalar en toda configuración posible de ese material y sus propiedades significantes y simbólicas.

Un espacio y tiempo que en sus curvaturas cosmológicas pueden llegar a plegarse, o formar parte de nuestras dimensiones cuánticas sin ser observables y existir de acuerdo a otras leyes físicas – estocásticas y aleatorias<sup>821</sup> – y lógicas aún no discernibles, formas de una realidad expandida en la

---

<sup>820</sup> Carroll, Mary Ellen. Publicado como *statement* o *about* en la entrada a su página Web: <http://www.mecarroll.com/frame.html> (2015)

<sup>821</sup> Si las leyes de la naturaleza son en sí mismas estocásticas y aleatorias, entonces no hay «causa» prescrita para nuestro universo. [...] deberíamos tener garantizado entonces, en un panorama tal, que surgirá algún universo con las leyes que hemos descubierto. No se necesita ningún mecanismo ni entidad [Dios como causa o creador, sino dios

que no sirve la alquimia metafórica de la creación ontológica, sino lo alquímico de esa misma realidad paradójica a la que nos aproximamos con la posible observación del Hubble u otras lentes de las ondas gravitacionales y que asume MEC presentando la inversión simbólica (como apuntábamos en el Cap. 8.3 Ibon Aranberri. El movimiento del objeto arte al proyecto artístico natural.

La inversión de la discontinuidad simbólica) a través de una transproyectualidad al objeto arte, invirtiendo aquella ausencia desde lo presente con la impresencia directa de lo ausente, una nada alquímica (en cuanto a energía oscura del falso vacío y en cuanto a nada del acto estético que sin embargo sitúa al Ser en su presencia ante lo no observable y existente) y real, desde la oposición al enunciado artístico o estético y a la discontinuidad entre lo vernacular y lo moderno, en la que, como indica MEC, el espectador no vea su consciencia intensificada en una experiencia (como señalaba Huyghe) –de la forma lingüístico-simbólica– ante un extrañamiento –al Sentido– que está forzado a reconocer (*part of a vernacular in which the viewer themselves becomes intensely self aware even as they are forced to acknowledge, perhaps because they are forced to acknowledge their place in a large context*), sino que [como referíamos anteriormente desde Chus Martínez en su interpretación de la lógica quiasmica (cruzada y discontinua) de la inversión entre el ritual histórico y de signo vernacular-cultural con el juego contemporáneo de lo selvático, lo salvaje y Sin-sentido que desestructura la institucionalización museológica<sup>822</sup>] en ese *pensar inversamente la cosa por sí misma* (no configurada

---

como la materia y la energía oscura que impregna el falso vacío y de cuyas fluctuaciones cuánticas pueden emerger universos, generación infinita y espontánea desde la nada de ese vacío compuesto de energía oscura] para hacer que las leyes de la naturaleza sean lo que son. Podrían ser casi cualquier cosa. [...] El universo es mucho más extraño y mucho más rico –más maravillosamente extraño– de lo que nuestras exiguas imaginaciones humanas pueden anticipar. La cosmología moderna nos ha llevado a considerar ideas que ni siquiera se podrían haber formulado hace un siglo. Los grandes descubrimientos de los siglos XX y XXI no solo han cambiado el mundo en el que nos movemos, sino que han revolucionado nuestra comprensión del mundo –o los mundos– que existen, o pueden existir [*maybe / posibilidad*], delante de nuestras narices: la realidad que permanece oculta hasta que seamos lo suficientemente valerosos para ir en su busca.

Krauss, Lawrence M. *Un universo de la nada*. Ediciones de Pasado y Presente, Barcelona, 2013. pp. 219 / 221.

<sup>822</sup> Analizado en el subapartado: 9.4.B.2 –EXPOSICIONES COMO ZONAS DE CONTACTO

POST-REPRESENTACIONAL. Desde el espacio en blanco expositivo (discontinuidad configurativa 1)-estructural-compositiva-técnica / a la discontinuidad estratégica (configurativa 2) del agenciamiento.

*“This play of inversion between game and ritual—the chiasmic logic—is intended here as a means of reconciling the vernacular and the modern: both can be used as models-for-thinking to address social and aesthetic paradigms. The former should no longer be regarded as belonging to an earlier, pre-scientific stage in an evolutionary process that invariably leads to the latter. Rather, both models must find a way—through art—to reflect one another in such a way that the vernacular provides a kind of inverted mirror image of the modern way of structuring and interpreting the real. The Lévi-Straussian message—channeled here through Ortiz’s rainforest/Museo—is that the force separating vernacular from modern worlds is not time, or history, but rather, as Weisman puts it, “a synchronic system of symmetrical relationships of correlation and opposition.”* O la discontinuidad entre correlativismo (que comprende la visión científico-empírica en la reflexión trascendental sobre el universo) y oposición, como hemos analizado desde Brassier: ese *pensar inversamente la cosa por sí misma*, “*Lo que ves es todo lo que hay*” (Van Saun), y que aquí precisamos: lo que se presenta es, independiente e indecidiblemente de si lo ves o no, e independiente al pensamiento y la ontología trascendental humana e incluso ajeno a la ciencia y a su principio de incertidumbre. Discontinuidad que sitúa al pensamiento correlativo y al no correlativo en un corte-intervalar del sujeto reflexivo-representacional y de su empíricismo, para co-presentarlo en su simetría natural con la asimetría universal Sinsentido y reactivar desde ahí la posibilidad liberada de un Sentido no traumático desde su negatividad estética o simbólica.

desde el pensamiento sino desde sí), de “*lo que ves es todo lo que hay*” (Van Saun – en *New alchemy, elements, systems, forces*<sup>823</sup>), –o lo que no hay, o no ves pero está–; la nada que procesa MEC introduce lo Sin-sentido a través del corte de la discontinuidad artística como ese método abierto o tercer método (Young) entre la realidad física visible y tangible, la construcción de la realidad – simbólica, metafísica, ontológica y reflexiva– y la realidad oscura multiversal o de dimensiones no observables, una tercera composición en grados de nuestra realidad natural y artificial que plantea precisamente el ‘*reverso alquímico de la institución*’, y en este caso no solamente de la institución museística entendida como la transformación de los protocolos expositivos y su normatividad, sino el reverso de la institución Arte y sus prácticas paradigmáticas mediante su puesta en suspensión con la presencia de la ‘nada’ indecible, que aborda al propio objeto arte y su (arte-f)acto estético y ontológico.

En el año 2006, en su performance más radical y reconocida, Carroll fue invitada a participar en una exposición y presentación en la Fundación Telefónica en Ostende, Argentina. En su proyecto (ongoing) titulado *Nothing*, la artista abandonó su apartamento en Nueva York sin ninguna posesión de uso o cambio, excepto su pasaporte, y se desplazó a Argentina donde permaneció durante seis semanas sin nada salvo la ropa que llevaba puesta:

---

*“ There are two regimes of meaning and truth for the correlationist: the ontic or empirical regime proper to the sciences; and the ontological or transcendental regime which is the privilege of philosophy. Scientists innocently assume the conceptual autonomy of the former, but the correlationist philosopher is always there to remind them that it is entirely dependent upon the latter. (...)*

*Heidegger famously radicalizes in the notion of ‘facticity’ (Faktizität). Thus strong correlationism, as exemplified by figures such as Heidegger and Foucault, insists – contra Hegel – that the contingency of correlation cannot be rationalized or grounded in reason. This is the anti-metaphysical import of Heidegger’s epochal ‘history of being’ or of Foucault’s ‘archaeology of knowledge’ [analizado en el Estado de la cuestión, Antecedentes filosóficos –Cap. 1.1]. Accordingly, if we are to break with correlationism, we must re-legitimate the possibility of thinking the thing-in-itself [aquí radica nuestro disenso, dado que pensar la cosa en si misma siempre la configuraría y la articularía desde el pensamiento y su imagen de la cosa en sí. La discontinuidad artística nos dispone al corte del pensamiento y del Sentido en tanto dicho corte no llega producido desde la interiorización del pensamiento humano sobre lo exterior, sino que es lo exterior al pensamiento, en su indecibilidad Sin-sentido lo que se co-presenta siendo completamente objetivo, no-imagen, y lo que desde su neutralidad indiferente permite realmente calibrar todas las discontinuidades configurativas de nuestra relación correlativa y co-presencia a esa realidad exterior que siempre percibimos trascendentalmente, observar practicamente la configuración discontinua de nuestra imagen trascendental sobre lo ello, así todo corte real ha de ser indecible desde el sujeto, producir una discontinuidad real en toda articulación artística o de Sentido, bien sea esta estética o de configuración empírica.], yet do so without either absolutizing correlation or resorting to the principle of sufficient reason. (R. Brassier) Cap. 9.4.A. -La Extinción y la discontinuidad artística. Co-realidad no-correlativa.*

<sup>823</sup> Que Young definía como: “*un tercer método - , propuesto por los artistas en su exposición, en la que algunos de los elementos (naturales) se han aislado y realizado más de lo que normalmente es visible, sistemas y fuerzas en torno al cual el mundo fenoménico es coherente . Es en este contexto que es posible llamarlos nuevos alquimistas.*”. Tal –tercer método– (tercer proyecto o tercera memoria como hemos analizado desde Olafur Eliasson y Pierre Huyghe) o *maybe* desde las fuerzas presubjetivas en su con-tacto con la posibilidad de un multi-universo desconocido y no predefinido todavía científicamente sino en hipótesis [de la invisibilidad e indecibilidad que (no)-presentan la materia oscura y la energía oscura cuales esencias principales del multi-universo desconocido]; nos conduce de nuevo, en la lectura que Chus Martínez hace a través de la –Physio-Psycho-Alchemy– de Ortiz, a la discontinuidad natural, generada en este caso por el rainforest como “*reverso alquímico de la institución*” (Ver subapartado 9.4.B.2)



“Carroll, also known as MEC, has been performing variations of her “Nothing” since 1996. In a piece titled Nothing from 2006, Carroll writes, describing the intention of her work:

“Works where/when nothing happens. Images of nothing - is it the activity? Nothingness. Doing Nothing? Hybrid-minimalism, do nothing - Don't explain - Don't modify behavior - Make a performance: nothing.”

‘nothing’ had long been a subject in art and pointed to John Cage’s 1952 silent music piece 4’33”

[analizado en el Cap. 2.2.a.1 y Caps: 4.2. /4.6 / 9.3] and Yves Klein's blank gallery walls in the 1950s.

[analizado en el Cap. 9.4.B.ii] More recently, the legendary Gustav Metzger, who has had the idea of

nothing in his work since the late 50s, co-curated a show called Voids [analizado en el Cap. 9.4.B.ii] at the

Pompidou museum in Paris 2009, about more than five decades of “nothing”, and had a show in London in

2012 called Null Object: Gustav Metzger [que veremos a continuación] Thinks About Nothing.”<sup>824</sup>

La acción de este acto estético expandido y sin efecto objetual o productivo de MEC, de influencia en la performance: *512 horas*, realizada por Marina Abramovic en la Serpentine Gallery de Londres en 2014, donde Abramovic acudía diariamente a la galería para [según las palabras del comisario de la muestra Hans Ulrich Obrist (a quién reconocidos historiadores y comisarios escribieron reclamando el posible plagio de Abramovic sobre la obra de Carroll): “*The question of nothing. Doing nothing.*”] presentarse así misma sin obra en su encuentro con el público con el que se relaciona y conversa a partir de los materiales que estos podrían depositar o efectuar sobre el mobiliario vacío instalado en el espacio expositivo. Esta variación o *reenactment* performático de la idea central de *Nothing* de MEC [con quien Abramovic había participado en *Feast: Radical Hospitality*<sup>825</sup> in *Contemporary Art*, en el Smart Museum of Art, The University of Chicago en 2012], se distingue precisamente de la performance de Abramovic (y quizás podamos así interpretar como alusión de MEC en el statement de entrada a su Web: “*Things disappear when they resemble something else, or if say, they are built as monuments or architecture, or they exist as doppelgangers (which don't ever exist), or are copied, or become merely famous and familiar....*”) además de por la apertura de MEC desde el contexto o escenario expositivo hacia el espacio vital no productivo, por el corte funcional en la interpretación o

---

<sup>824</sup> (y cita anterior) extraídas de los artículos publicados por Rushe, Dominique en The Guardian, culture, Mayo 2014. *Art star Marina Abramović caught up in row over 'Nothing'* <http://www.theguardian.com/culture/2014/may/29/art-star-marina-abramovic-row-nothing-serpentine> y en Glasstire, Texas Visual Art. (mayo, 2014) Newton, Paula. *Dibs on Nothing!!! Extreme Minimalism Leads to Artist Feud*: <http://glasstire.com/2014/05/30/dibs-on-nothing-extreme-minimalism-leads-to-artist-feud/> Nothing is also documented in her book, MEC, published by art publisher Steidl in 2010, in the index cards that constitute much of her artwork and a video performance of a text about “Nothing” written by curator Anthony Elms.

<sup>825</sup> (conectada a la noción derridiana de Hospitalidad, analizada en los Caps: 4.D. en relación a la obra de R. Tiravanija, cuyas situaciones de hospedaje e invitación al acto social de comer colectivamente en el marco expositivo se revisaron en esta exposición en distintas versiones o reenactments./ Cap. 6 (*Untilled P. Huyghe*) y Cap. 9.3.B. *Co-realidad: Welt – Umwelt. Human / Post-human. Lo universal y lo particular (co-agencia): Tercer impulso. Tercera realidad. En el análisis, comparado con la obra de P. Huyghe y la ATL, del trabajo y tiempo liberados, de lo co-agencial y la co-participación de agentes –y su función y no-función– más allá de la autonomía del arte y la soberanía crítica, en la co-presencia con lo biosemiótico, en el proyecto experimental de esta investigación Artists Working: Crossover Atxabiribil.*)

lectura derivada discontinuamente de un posible discurso del silencio, pues en su radicalización de un desarrollo o movimiento sin actos Carroll no interviene en ningún marco preciso (aún con la invitación de la institución *Tele-fónica* a su presencia) ni con la interlocución [oral o actoral con el público (Abramovic) del drama (ver en Cap. 5)], ni con su alocución (discurso imbuido) o ilocución (significado oculto), sino con la no-locución del acto que no existe ante un público o escena, que progresa desde sí y ante la nada en su sin-hacer y sin-decir, y que precisamente ella aprovecha e ironiza sobre la institución que le invita y le hospeda sin producir comunicación intersubjetiva o información postproductiva (más allá de la publicitación de marca ligada al nombramiento de la artista, que sin embargo siempre se leerá como contradictorio a su enunciado), ningún capital efectivo (arrinconando así mismo lo simbólico) ni modulación de intercambio o de relación factual con nadie o con nada.

“ ‘You start with a problem, and you have a desired outcome, but no matter what, there will be a result. You can set up the problem in such a manner that any outcome is a successful work of art.’ There is no activist fetishisation in her engagement. Nor is it discourse that defines her art. Art is not even created by Carroll’s projects, it is an effect of her setting things up right. By operating in this way, she gains the freedom to engage deeply in the social realm without the necessity (or obligation) to employ a rhetoric of the greater good.”<sup>826</sup>

Este (in)acto, radical en el arte de ir para no hacer nada, ni siquiera subrayar el hecho de caminar (Fulton) o de dirigirse, sin resultado o trabajo artístico satisfactorio, supone un corte en sí sobre la necesidad ontológica de identificación de la nada, aquello que existe sin producción o demostrabilidad queda al margen de la acción o de la interpretación de los sujetos, pues tal nada es al margen del objeto arte pero existe en la realidad ante la que se presenta lo artístico –desde su deseo de *will to will* o voluntad final de ser, sin arrogación reflexiva de un bien mayor o beneficio común construido en cuanto a Sentido sublimador o trascendente, o una imagen postproductiva de todo, desde el poder o la voluntad de poder, hacia el sujeto–; y para tal co-presentación se ha de observar lo ontológico en su particularidad y su capacidad relativa, o su discontinuidad y no-injerencia en lo óntico-universal e indecible para cualquier simulación o acto de poder.

En esa observación suspendida de lo ontológico trabajó MEC en su intervención en la exposición *WhiteWalls: Writings by Artists 1978 - 2008*, 2012 con la que la Golden Gallery homenajeó en New York los treinta años de fundación del magazine *WhiteWalls*, proyecto “*for artists working with the language*” que en esta exposición despliega, desde la plataforma del formato editorial que postula el magazine, la base autónoma y la soberanía crítica de los –artistas trabajando– (*Artists Working*), sus “*text-based practices*”<sup>827</sup>, como procesos de base abiertos desde lo conceptual y ontológico hacia la

---

<sup>826</sup> Noack, Ruth. *From Busan with Humour*. Afterall online Journal 34. 2013.  
<http://www.afterall.org/journal/issue.34/from-busan-with-humour>

<sup>827</sup> A selection of titles from past issues of *Whitewalls* helps to illustrate the concerns of the magazine: *Palimpsests, Contextual Art and Text in Chicago, In Frame, When Worlds Collide, Art and Healing, Local Options, Regarding*



Mary Ellen Carroll, MEC. *IRS Audit Wallpaper*, 2003/2012, ink on paper, dimensions variable; 186.84 x 24 inches total.  
*WhiteWalls: Writings by Artists 1978 - 2008*, 2012 Golden Gallery, New York.

discontinuidad configurativa de las interpretaciones de los marcos teóricos que los artistas ponen en marcha en sus desplazamientos al contexto escénico y al espacio real; atendiendo, como en el caso de MEC, el corte en la re-formulación del dispositivo crítico cuando se emplaza como *display* en el espacio social y estético.

MEC habilitó un local en desuso (similar al señalado por Gillick y Parreno en la exposición *Moral Maze* en le Consortium de Dijon donde se fundó la ATL, *Association des Temps Libérés*

–Cap.9.3.A–) situado en el piso inferior de la entrada a la Golden Gallery, panelando su escaparate con

---

*An/Other, Words as Images, Play, Fluxus, Verbally Charged Images, Performance, Drawing in the 80s, Fictions and Reminiscences, and Incidents of Travel.*

<http://goldengallery.co/whitewalls/> (Chicago, New York. 2012-Web actualmente activa).

... AND GO UP TO THE SEVENTH FLOOR. IT IS A NON-DESCRIPT  
ES ARE COVERED IN AN OATMEAL BROWN NUBBY FABRIC AND THE  
HE DESK. THE IRS AGENTS HAVE EACH ARRANGED THEIR CUBICLE  
DO YOU DO THIS AND WHAT ARE YOU GOING TO SHOW ME? **MEC** I BI  
OU CALLED ME BACK ABOUT INCOME VERIFICATION FOR THE ADI  
? AND 2000 AT ANOTHER DATE? **MEC** I BROUGHT THE INCOME V  
WE STILL NEED TO GO THROUGH, LET'S START WITH 2001 AND  
NTANT SAID THAT WHEN HE SPOKE TO YOU THAT I ONLY NEEDED  
G. **IRS AGENT** NO, I NEED TO ALSO SEE ALL OF THE EXPENSES IN  
EALLY? **IRS AGENT** YES, AND I SENT YOU AN APPOINTMENT LETTER  
THE ONLY ONE THAT I RECEIVED WAS THE ONE THAT WAS INITIAL  
HE PHONE AND SAID THAT WE WOULD BE DOING 2002 AND 2000.  
JUST INCOME. **IRS AGENT** NO, NO, YOU HAVE TO HAVE THE EX  
N'T EVEN LOOKING INTO INCOME. **MEC** REALLY, BECAUSE YOU S  
I WHAT DID YOU LIVE ON, YES, OF COURSE, BUT UMMH, **MEC** OK  
ET'S GO FROM THERE, HOW DOES THAT SOUND? THE OTHER TH  
BLADDER AND (LAUGHING) SO IF THIS IS NOT LIKE AN EST SEMIN  
DOK AROUND HER CUBICLE AND THERE ARE PICTURES OF A BOY  
IO I PRESUME TO BE HER SON. THERE ARE VARIOUS SNAPSHOTS  
CITATE TO SAY ANYTHING FOR FEAR THAT IT SOUNDS AS IF I AM BEI  
... THAT IS YOUR SON I AM

Mary Ellen Carroll, *IRS Audit Wallpaper* (detail), 2003/2012, ink on paper, dimensions variable; 186.84 x 24 inches.

papel blanco impreso con un texto en tipo de letra diminuto (en mayúsculas y justificado, ocupando toda la superficie), que relata las conversaciones de la artista con un inspector fiscal en la auditoria que le realizaron de 2000 a 2002 investigando el posible beneficio económico de su actividad artística, constatando la ironía de justificar el rendimiento de una 'no-producción' e introduciendo el dilema y el colapso del hipercapitalismo simbólico de la postproducción informativa.

El camuflaje de esta instalación en el espacio público, derivando la información confidencial a su publicación –siguiendo el operativo común de los periódicos tabloides con que se empapelan los cristales de locales sin uso–, sobreexpone lo textual a la luz exterior de modo que la impresión se presente opaca como espacio en blanco, el corte o suspensión habitual [que hemos visto a lo largo de esta investigación en proyectos como *This Page Intentionally Left Blank*”-Project (TPILB-Project), o en *Nihil Unbound* de Ray Brassier –Cap. 9.4 non-representación / o en el non-existing film de Jay Chung, Cap. 9.4.B.ii. Exposiciones como zonas de con-tacto post-representacional.], que deja la pantalla inter-faz y la función ontológica en blanco precisamente cuando se activa el dispositivo del objeto arte como *display* de la comunicación y la publicación, siendo inapreciables a simple vista texto y discurso, y suspendida la postproducción informativa del poder capital, en una evidencia explícita de la discontinuidad configurativa de la interpretación del lenguaje y del código (auditor, normativo, legal, económico, oficialista e interventivo) llevada a la forma de discontinuidad configurativa de tipo 1 – composición– que hemos referido en esta autónoma de los otros artistas de la muestra colectiva y la soberanía crítica de su discurso textual en el peldaño formal y simbólico superior de la

Golden Gallery.

En palabras del crítico y comisario Peter Herbstreuth sobre el trabajo de MEC:

*"is to make the thingness of an image disappear and the thing itself gets to expose itself, revealing its own essentialism."* <sup>828</sup>

Lo esencial que queda tras el corte de la discontinuidad natural en la discontinuidad configurativa que se expone desde su no perceptibilidad física a la presencia no referible ni simbólica de la nada, proceso de corte exterior e indecible mientras el dispositivo técnico, así como el aparato ontológico y reflexivo del sujeto, continúan activos, y con cuya observación final concluiremos el análisis del proyecto artístico experimental de la presente investigación en el Cap. 10.2 Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe, en la próxima parte III.

De la desaparición del objeto artístico y de la impresencia del objeto estético en MEC, asistimos a una posibilidad de reactivación del objeto arte tras el corte de la discontinuidad artística en la trans-obra *Null Object* de Gustav Metzger (co-comisario de la exposición VOIDS del tratamiento de los espacios vacíos en el marco escénico artístico del centro Pompidou, que hemos analizado anteriormente en el subapartado anterior de *Exposiciones como zonas de con-tacto post-representacional*).

Metzger, artista fundador en 1959 del movimiento 'auto-destructive art' <sup>829</sup>, cuyo acto de discontinuidad artística se dirigía contra la configuración de poderes simbólicos e ideológicos, partiendo de su oposición vital al aparato Nazi –por su exilio en su infancia a Londres y la ejecución de sus padres– y posicionándose contra la maquinaria, tanto tecnológica como la máquina deseante <sup>830</sup> que en las relaciones sociales se produce a partir de la producción de un objeto que genera a su vez

---

<sup>828</sup> Herbstreuth, Peter. *I Am a Man Who Thinks That I Can Be Me*. Cabinet Magazine, NY. 2004: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/14/herbstreuth.php>

<sup>829</sup> He is best known as the inventor of the auto-destructive art movement, which he launched in 1959. (Famously, the Who's Pete Townshend, who studied with Metzger, adhered to auto-destructive art's tenets when trashing his guitars on stage.) "When I saw the Nazis march, I saw machine-like people and the power of the Nazi state," he says. "Auto-destructive art is to do with rejecting power." In 1961, wearing a gas mask, Metzger performed one of the most famous acts of auto-destructive art when he threw hydrochloric acid at a sheet of nylon on London's South Bank. "The important thing about burning a hole in that sheet," he recalls, "was that it opened up a new view across the Thames of St Paul's cathedral. Auto-destructive art was never merely destructive. Destroy a canvas and you create shapes." Stuart, Jeffries. *Gustav Metzger: 'Destroy, and you create'*. The Guardian.com Art and Design. Noviembre 2012. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/nov/26/gustav-metzger-null-object-robot>

<sup>830</sup> Como hemos analizado en el Cap. 9.2 Representación y post-disciplinarietà /agenciamiento. En cuanto a la desterritorialización del sujeto –por un poder simbólico y ejecutivo en cuanto a Metzger, y la desterritorialización del objeto arte que trabaja este autor con la auto-desestructuración del objeto artístico y la des-territorialidad del objeto estético des-imbuido de su autonomía simbólica y de su hegemonía de crítica soberana, para re-territorializarlo o reactivarlo en la relación posible a un sujeto libre de objeto:

"El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación cerrada sobre ella misma. El territorio puede desterritorializarse, es decir, abrirse, implicarse en líneas de huída, partirse en estratos y destruirse. La reterritorialización consistirá en una tentativa de recomposición de un territorio comprometido en un proceso desterritorializante.

deseo de producción, instaurando una cadena de producción deseante que desde el capitalismo moderno a las industrias hipersimbólicas e hipermedias actuales, encapsula y reemplaza al individuo por el sujeto productor y agente de consumo simbólico.

“ Later, in 1969, the avant-garde artist became the first editor of the London-based Computer Art Society's journal, Page. "I swung the journal around from technological messianism into recognising technology as a threat," he recalls. Metzger's career has been about alerting us to the risks in our deluded pursuit of technological progress, and of humans being eclipsed by their machine selves.”<sup>831</sup>

La desterritorialización del deseo de su objeto de deseo que propone Metzger, para una re-territorialización o reactivación posterior del sujeto liberado del objeto de producción o de la máquina deseante, implica una suspensión tanto del sujeto productor artístico “ *Auto-destructive art is also to do with rejecting art's egocentrism. Instead of being a narcissistic creator making stuff* ”<sup>832</sup>, como la discontinuidad del corte del deseo no-personológico a través del incorporal que supone la influencia de un fenómeno exterior ajeno al ejercicio antropológico.

En *Null Object*, trabajo presentado en la Work Gallery, London (2012); the Bluecoat Gallery, Liverpool (2014); Sprengel Museum Hannover (2014); y producido con los artistas Bruce Gilchrist and Jo Joels desde su idea original de conectar a Metzger a del estudio interdisciplinar de arte/ ciencia-tecnología/

---

El capitalismo es un buen ejemplo de sistema permanente de reterritorialización: las clases capitalistas intentan constantemente rescatar los procesos de desterritorialización en el orden de la producción y de las relaciones sociales. Intenta así adueñarse de todas las pulsiones procesales (o phylum maquínico) que trabajan la sociedad.”  
Rolnik, Suely-Guattari, Félix. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Ed. Traficantes de sueños, Madrid 2006. P. 372.

“ **Deleuze describe dos vertientes del agenciamiento:**

–**la colectiva de enunciación (producción de enunciados)**

–**y la máquina de deseo (producción de deseo).**

➤ Cada ente del agenciamiento, digamos, una persona, es un agente de enunciación de lo colectivo, por lo cual es atravesado. De allí que cuando estudiamos una grupalidad o una configuración vincular desde el concepto de agenciamiento, no importa quien habla, en tanto sujeto de la conciencia, pero tampoco del inconsciente. (“El sujeto de enunciación no existe”, Diálogos).

➤ En cuanto a la producción deseante en el agenciamiento (el concepto de deseo como producción, que maneja Deleuze), Deleuze-Guattari han aludido durante buen tiempo de sus escritos, a la noción de “máquina”, que incluso Guattari la ha opuesto al concepto de estructura.

**La máquina deseante ocurriría en la línea de encuentro entre elementos de un agenciamiento.**

➤ De allí que el deseo no tenga sujeto (“no es personalógico”)

➤ ni tiende hacia un objeto (“...no es objetal”).

➤ Sino que se produzca como un incorporal entre dos cuerpos, o entes, o agentes.

➤ El deseo como una producción que ocurre entre, y no en alguien.

➤ La máquina deseante se ubicaría en el entre, la línea de encuentro de al menos dos términos de una relación social.

En Deleuze, Gilles – Parnet, Claire. *Diálogos*. Ed. PRE-TEXTOS, Valencia, 1980 / 1997. s/p. Publicado en Web:

[http://www.google.es/url?q=http://filosofiasocial.files.wordpress.com/2012/08/deleuze-dialogos.doc&sa=U&ei=RHQ0U9vDK--20QXc4IGwBA&ved=0CCMQFjAA&sig2=j5r6Jk2pBB1Fs-0iMDpRBg&usq=AFQjCNGcm04\\_LvDQAhhu-4Uy-q-21jRSeA](http://www.google.es/url?q=http://filosofiasocial.files.wordpress.com/2012/08/deleuze-dialogos.doc&sa=U&ei=RHQ0U9vDK--20QXc4IGwBA&ved=0CCMQFjAA&sig2=j5r6Jk2pBB1Fs-0iMDpRBg&usq=AFQjCNGcm04_LvDQAhhu-4Uy-q-21jRSeA)

<sup>831</sup> Stuart, Jeffries. *Gustav Metzger: 'Destroy, and you create'*. The Guardian.com Art and Design. Noviembre 2012. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/nov/26/gustav-metzger-null-object-robot>

<sup>832</sup> Ibid.



Null Object, Gustav Metzger / London Fieldwork 2012.

Lump of wax. Scale model of the hole in Null Object

naturaleza: London Fieldworks<sup>833</sup>, quienes un dispositivo lector de encefalogramas mientras este pensaba, durante sesiones de veinte minutos, en ‘nada’, ante un público que lo visitaría en la galería vacía como un “*transhuman zoo*” (transproyectual a través de lo trans-humano), al tiempo en que un robot perforaría una roca a partir de los datos obtenidos desde el cerebro de Metzger, situación que no pudo realizarse debido al gran tamaño del robot que habría requerido remover el suelo de la galería, pero que generó la pieza *Null Object* en la cual los encefalogramas obtenidos cada dos minutos desde la actividad eléctrica cerebral de Metzger –intentando no-pensar– en nada, fueron traducidos en datos por un programa de software basado en la tecnología de reconocimiento de *biofeedback* –retroalimentación de datos biológicos del sujeto– ideada por cibernetas del MIT Instituto Tecnológico de Massachusetts y compilados en el laboratorio de London Fieldwork en Hackney (*Gustav Metzger thinks about nothing is a project that fuses psychophysics, neurophysiology, software and manufacturing technology to produce sculpture*) configurando instrucciones según las cuales un robot perforó en una factoría de Oxfordshire, en una roca caliza Portland de 50 centímetros

---

<sup>833</sup> London Fieldworks: <http://www.londonfieldworks.com/bio.php>, to promote their interdisciplinary and collaborative arts practice that works across social engagement, installation, and moving image to situate works both in the gallery and in the landscape. [...]interrogated ideas around the authenticity of mediated experience, especially experience of place, while exploring poetic applications of technology. These projects were seminal to the artists’ notion of ecology as a complex inter-working of social, natural, and technological worlds. Ensuing projects created speculative works of fiction out of a mix of ecological, scientific and pop-cultural narratives. The audio-visual installation, *Little Earth* (2005) shot on Halde Mountain in the Norwegian Arctic, Ben Nevis in Scotland, and on the island of Svalbard, involved a collaboration with the Leicester Radio & Space Plasma Physics Group. As a prelude to the gallery installation LFW formally twinned the mountain-top observatories on Halde Mountain and Ben Nevis. *SpaceBaby: Guinea Pigs Don’t Dream* (2006) and *Hibernator: Prince of the Petrified Forest* (2007) are part of a trilogy of works exploring themes of suspended animation, technology, fantasy and death. The third project in the trilogy, *Super Kingdom: Monarchy* (2008) creates a metaphor for the enfolding of human and animal habitat and reflects both human and animal hierarchy as territorial relationship to landscape, set within an architectural intervention in the ancient forest of King’s Wood in Kent. Recent LFW projects have been motivated by ideas around performative architecture, that the actuality of a building consists largely in its acts, its performances: *Super Kingdom*, Kings Wood, Kent (2008-ongoing); *Outlandia*, Glen Nevis, Scotland (2010-ongoing); *Spontaneous City*, various locations, (2010-ongoing). LFW worked in the Atlantic Rainforest, Brazil as recipients of a British Council Artist Links residency (2009). One of the outcomes—a video and installation work—*Between Premonition and Knowledge* has been presented in a woodland setting near Loch Ruthven, Inverness, Scotland as part of Arts Catalyst’s Artist Airshow (2010) as well as in galleries in Bucharest, Romania and Budapest, Hungary.

cúbicos –perteneciente al período Thitonal del Jurásico superior, roca fosilizada datada aproximadamente hace 145 millones de años, arche-fossil pre-humano–, la forma vacía que configura el acto de ‘no-pensar en nada’ de Metzger:

“ ‘My contribution was minimal,’ the artist admits. [...]

The end product looks like a non-functioning washing machine. Perhaps this is a blueprint for art. In the future, machines will do the work, while artists stare gormlessly. [...]

"Gustav is the neurophysiological trigger," explains Bruce Gilchrist of artists' practice London Fieldworks; he and his collaborator Jo Joelson have created this sculpture questioning what happens to human subjectivity in an era of technological evolution and cybernetic augmentation." <sup>834</sup>

En este ‘trabajo de campo’ sobre un material anterior y ajeno a la memoria humana en el que el pensamiento del artista consta en su im-presencia como realidad vacía en la física de la forma representada y en la naturaleza atemporal de la materia, en el que la contribución del ‘autor’ como creador desaparece en ese movimiento irónico que es realmente mínimo –detonante neurofisiológico / o fuerza presubjetiva– y no modelo minimalista; y que en ese parecerse del post-objeto arte a ‘una lavadora que no funciona’ que en la suspensión de la maquina deseante presenta el lavado ontológico como cuestionamiento desde el grado cero escultórico a la subjetividad humana en la era de la evolución tecnológica y la escala de aumentación de la producción cibernética; observamos como a partir de la desterritorialización del sujeto productor generador de espacio vacío de realidad a-estética, y separado cual Ser de esa entidad a-territorial que es el arche-fossil en su a-cronotopía, en espacio y tiempo exentos al Ser –como el asteroide arche-fossil de Faivovich y Goldberg, inmanencia a-territorial que la identificación de las colectividades sociales territorializa simbólicamente otorgándole nacionalidad (ver Cap. 9.4.A)–. Se puede generar una re-territorialización del sujeto y su forma produciendo a partir de aquél vacío de símbolo o signos antrópicos (huella de la tecnología a partir de la no-producción del sujeto original) una nueva forma en la que el proceso con la materia se produce después del corte de discontinuidad con el sujeto particular artístico y su universo estético, después de referir a la materia y su espacio-tiempo como indicación o identificación del Ser y territorio de su estética, generándose una entidad nueva en la que el Sentido se re-activa de nuevo hacia su infinito posible tras haber sido suspendido por un corte y vaciado de su dispositivo ontológico. Un sentido que emerge no desde el vacío simbólico del Ser y su representación en estética negativa, sino Sentido trazado a partir del vacío real que sigue las coordenadas de un pensamiento (abs-tracto) a la nada del sujeto, desde la pura presubjetividad e impulso orgánico, y que si bien representa una aliteración de la producción tecnológica y maquina del hipersimbolismo, no ejerce en ese vacío una trayectoria a lo inaprehensible y a lo inasible por el sujeto productor en su cadena deseante, sino que estipula una nueva realidad en la que el vacío puede tomar forma como materia óptica:

---

<sup>834</sup> (y cita anterior) Stuart, Jeffries. *Gustav Metzger: 'Destroy, and you create'*. The Guardian.com Art and Design. Noviembre 2012. citando a Bruce Gilchrist and Jo Joels de London Fieldwork, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/nov/26/gustav-metzger-null-object-robot>



“ As we sit over coffee in London Fieldworks' studio in Hackney, Gilchrist shows me a lump of wax. It's a scale model of the hole in Null Object: an absence has become a presence, something has been made from nothing. It recalls Rachel Whiteread's House, or a mutant Anish Kapoor [...]”

Now, after decades of unmaking and undoing, Metzger is embroiled in making a sculpture. Two of his earliest influences, Henry Moore and Eric Gill, also sculpted holes in monumental stone. Metzger is no lone genius with a chisel, though. Null Object, by harnessing a creative inactivity, by showing an artist colonised by technology, and by then erasing him from his work, is perhaps his most radical move yet. “I find it very admirable,” he says, examining a scale model as if the work had nothing to do with him. Which, in a sense, it doesn't. “<sup>835</sup>

La nueva forma tridimensional de cera, moldeada o impresa en 3D a partir del vacío del *Objeto nulo*, anulado o derivado realmente a su grado cero (null es nulo o anulado en Inglés y cero en Alemán, idiomas nativos de Metzger) sobre una forma establecida en materia sin memoria antropológica, es en sí una mutación completa (*null mutation*), abstracción completa que se concreta desde el  $-\emptyset-$ , abstracción desde el sujeto creativo a una entidad de naturaleza óptica que aún recordando en su forma a otros objeto arte no evoca al vacío simbólico y a la trascendencia expresiva del sujeto estético y artístico, no sublima la impresencia del Ser en la referencialidad de una representación, sino que presenta una entidad material cuya ocupación es el espacio físico de una nada ontológica o de una fuerza presubjetiva. Un nuevo Sentido que renace no liminalmente (en su creación, otredad y aplazamiento infinito) hacia la invocación, sino señalando a una realidad infinita desde la presencia de lo Sin-sentido.

El dispositivo traductor de los impulsos cerebrales procura sólo el vacío en la forma pre-existente, que no lo reconoce en una dimensión de tiempo antropológica, sino en un presente en el que el vacío se abre a otra realidad en la que la actividad de los dispositivos generarán otra posibilidad, no producciones de un vacío simbólico que concatena al sujeto a una inmaterialidad postproductiva, de discursiva soberana y obediente a las figuras retóricas de poder, sino realidades presentes e independientes a partir del vacío posible (no el falso vacío de la física sino el propio vacío del pensamiento), reactivaciones del Sentido tras su corte-intervalo como actividad ontológica y presentes como realidades en las que se co-presentan y vinculan la física y el hecho artístico como discontinuidad coherente con la naturaleza discontinua multiversal.

Leído nuevamente, este trabajo de campo de London Fieldwork (desde las palabras anteriormente citadas de Stuart Jeffries): “*El producto final se parece a una lavadora que no funciona. Tal vez esto es un modelo para el arte. En el futuro, las máquinas van a hacer el trabajo, mientras que los artistas miran gormlessly.*”

Ese mirar estúpido o absorto a un objeto que gira sin función, plantea el acto sinsentido, inconsciente e impulsivo del individuo, como un modelo para el arte en el que los dispositivos participarán en la producción de cortes ontológicos, no para disipar al sujeto pasivo, sino para disponer éste en esencia

de su tiempo liberado (no ya para una cadena de producción simbólica concentrativa distribuida por mecánicas del deseo) y advertir el Ser el deseo como fuerza no-personológica y no orientada a la expiación del trauma existencial de un sujeto destinado a la extinción particular de su especie, sino deseo libre y natural del Ser emancipado en la otredad de una posibilidad de vida multiversal independiente a la trayectoria del sujeto y a la capacidad de su producción. Una observación de la discontinuidad natural en la que intervendrán los dispositivos sin función o dinámica invocante, sino a partir de su disposición a la co-presencia liminal<sup>836</sup> entre la producción de Sentido y ontología, la generación natural de Sin-sentido exterior y la esencia impulsiva y vital del Ser.

Esta nueva concepción de la posibilidad en cuanto al 'maybe' de un universo no abocado a la extinción, fue abordada por Gustav Metzger, desde la perspectiva de una extinción de la especie humana y de su ecosistema por la sobreproducción consumista en la era hiperglobal, en su proyecto expositivo y conferencial *Facing Extinction* (en peligro de extinción) en la James Hockey Gallery, Fine Arts Department at UCA (University for the Creative Arts), Farnham Campus (Surrey):

<https://gustavmetzgerucafarnham.wordpress.com/facing-extinction-the-exhibition-gustav-metzger/>

Exposición en la que Gustav Metzger presentó su primera intervención digital: *Visions of the Future* [Saturday 18th and Sunday 19th October, 2014], una retransmisión en directo del autor desde el proyecto *Facing Extinction*: [www.todayandyesterday.co.uk](http://www.todayandyesterday.co.uk) / <https://vimeo.com/111633217->, como parte del programa *Extinction Marathon*—<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/extinctly-0> que conectaba las dos sedes de las Serpentine Galleries: London y Herbert Read Gallery, Canterbury.

Con motivo de la situación proyectada por Metzger, “*what are you going to do about extinction?*”, en la que, a partir de una instalación del artista –*today and yesterday*– conformada por pilas de periódicos con diferentes noticias en sus portadas relativas a la extinción –bien de especies o del ecosistema– dispuestas sobre una gran superficie rectangular que ocupaba el suelo de la galería, los estudiantes de Farnham (UCA) y Canterbury tomaron parte seleccionando cada uno como agente distintas noticias que ‘colgaron’ sobre paneles en las paredes de la galería, estableciendo desde sus diferentes microrelatos una nueva forma-collage y otra estructura lectivo-narrativa (de discontinuidad configurativa de tipo 1–re-composición) a partir de la discontinuidad configurativa de tipo 2 –estratégica, establecida por el artista sobre el discurso socio-político/cultural de los media y la postproducción informativa de los usuarios.

En palabras de Metzger: “*The art, architecture and design world needs to take a stand against the on-going erasure of species – even where there is little chance of ultimate success. It is our privilege and our duty to be at the forefront of the struggle. There is no choice but to follow the path of ethics into aesthetics. We live*

---

<sup>836</sup> Liminalidad: alude al estado de apertura y ambigüedad que caracteriza a la fase intermedia de un tiempo-espacio tripartito (una fase preliminar o previa, una fase intermedia o liminal y otra fase posliminal o posterior). Turner, Victor. "Liminality and Communitas", *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New Brunswick: Aldine Transaction Press, 2008.

*in societies suffocating in waste. Every time you consider buying a new laptop or mobile phone, you need to recall the agonizing photos of young men, prematurely aged, who spend their shortened lives dealing with the toxic technology discarded by our civilization.”*<sup>837</sup>

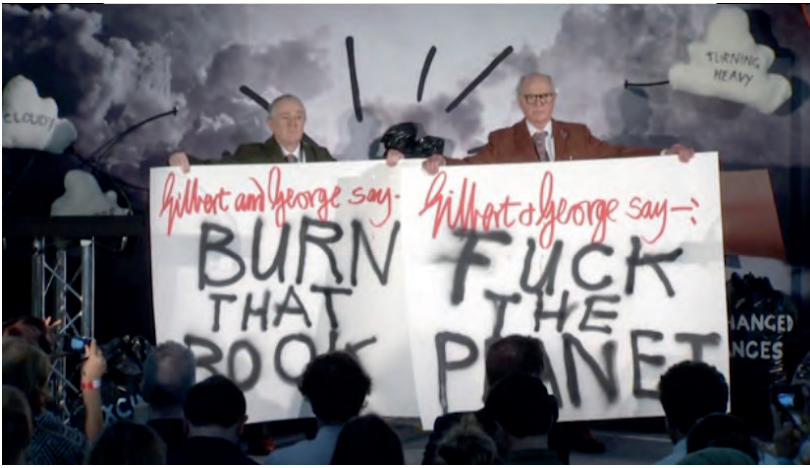
La extinción, en este caso particular del sujeto hipermedia, va siempre conectada a la extinción global del sistema biológico a partir del cual produce y en el que habita. El activismo de Metzger, que reivindica una ecología estética a partir de la ética de la producción y del consumo<sup>838</sup> material, sígnico o simbólico; nos deriva a una producción ontológica del arte que sea sostenible en un sistema universal de discontinuidad, esto es, una co-presencia sostenible entre la producción ontológica humana y la realidad óptica, para lo cual la primera ha de observar su propia discontinuidad más allá de las configurativas, su corte y suspensión en intervalos que favorezcan la producción de lógica en sintonía con lo a-lógico. Una cuestión simple y, como venimos considerando en esta investigación, ya no meramente animista, sino una transformación radical de las concepciones de: ‘necesario’, de ‘causal’ y de ‘facto’-‘efecto’, no en cuanto a la capacidad del Ser sino por la vida contingente y sus fuerzas, y por la liberación definitiva del *usuario-objeto* y su emancipación post-simbólica.

La ironía y los aspectos paradójicos de esta post-maquínica deseante, quedan bien reflejados en la intervención de Gilbert & George en esas jornadas de *Extinction Marathon* (en las que entre otros artistas y agentes tomaron parte: el comisario Hans Ulrich Obrist, los artistas Jimmie Durham, Etel Adnan, el escritor William Gibson, o el matemático Marcus du Sautoy), en las que la reivindicación estético-política y el activismo ecologista son parodiados en una ‘pose’ tautológica de la marca pop G & G desde su discurso de estética post-productiva ante los media y la audiencia, adoptando en la ironía filosófica y estética su propia paradoja como acto subversivo en cuanto nueva forma de producción no desarticulada de la ontología. “*Fuck the Book*” – “*Fuck The Planet*”, introducen como slogans la auto-crítica y de-soberanía a toda publicación ontológica y situación discursiva –incluyendo a la propia crítica como ‘*statement-stablishment*’ estético o gesto artístico–. La presencia consciente y silenciosa de G & G con sus pancartas (el de menor estatura porta el contradiscurso al libro –paradoja del acto censor en relación al corte de discontinuidad voluntaria en la producción lógica y simbólica / el acto de censura que en realidad ‘*jode*’ al libro es la no-difusión de su posibilidad de auto-corte–, mientras el de mayor altura dispone el colapso global, conectando lo particular y lo universal con sus respectivas discontinuidades y lo ‘relativo’ de sus posiciones jerárquicas y de su reflexión en la escala piramidal de la especies...), en un escenario y ante un público y medios de comunicación que los

---

<sup>837</sup> Metzger, Gustav. *Facing Extinction*. UCA Fine Arts Department. Junio 2014. Publicado en Web: <https://gustavmetzgerucafarnham.wordpress.com/facing-extinction-the-exhibition-gustav-metzger/>

<sup>838</sup> En contra de la economía-tecnológica que suplanta al sujeto, para Jean-Luc Nancy, con quien concluiremos al final de este apartado: “What *forms a world* today is exactly the conjunction of an unlimited process of an eco-technological enframing *and* of a vanishing of the possibilities of forms of life and of common ground” [...] “*ecotechnology* that our ecologies and economies have already become”. Nancy, Jean-Luc. *The Creation of the World or Globalization*. State University of New York, 2007. P.95. y segunda cita en: *What's These Worlds Coming To?*. Fordham University.Press, New York 2015, p 54.



Gilbert & George. Extinction Marathon. Serpentine Galleries, London 2014.  
<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/extinction-marathon>

retratarán reproduciendo sintomáticamente la iconología de la cultura *hiper-pop* de G & G; representa así un acto que, contradiciendo la misma paradoja de sus enunciados y a las figuras historiográficas de sus autores, se presenta consciente ante la audiencia copresente y ante la impresente (tele-mática), sabiendo de antemano, desde la lectura de su estética popular y la comunicación del signo en su construcción, que el público y los medios asistentes los fotografiaran y filmarán con sus dispositivos respectivos, reproduciendo la fijación de signos para la posteridad y para su tráfico en la comunidad instantánea.

La evidencia del uso de los dispositivos en la discontinuidad de lo presente y de lo impresente, la posibilidad real de su suspensión mientras continúan emitiendo y retransmitiendo señal, cortando sin embargo su transmisión lógica y ontológica y la reflexividad del sujeto concatenado al mundo-representación, la liberación del sujeto-objeto-información postproductor y su emancipación de una extinción más allá del principio particular de su especie, del efecto no-funcional de su negatividad estética y simbólica y de sus prácticas empiricistas de súper-producción positivista; nos conducen, desde la sostenibilidad plausible –e inherente propiamente a la lógica de la [post-( )]-producción ontológica, siendo ( ) = al silencio o vacío fáctico–, hacia un corte no *para-non-representacional*, sino el corte no-productivo desde el sujeto y no-fáctico desde el Ser, atendiendo en esa discontinuidad artística y estética, desde la co-presencia ante la influencia de los fenómenos naturales externos, cómo el intervalo en la reflexividad del sujeto comprende también a la maquina deseante del objeto-dispositivo y al consumo productivo.

El objeto nulo que propone Metzger y la imagen-información disfuncional post-soberanista sobre la que parodian G & G, son ‘anulados’ en cuanto a objeto arte autónomo o singular y así mismo solicitando la cancelación de la otredad personológica desde el dispositivo, no ya un periférico del sujeto informatizado, sino la anulación tanto de la identificación del sujeto-hardware-software como del extrañamiento del Ser ante el mundo-objeto (contacto según Nancy con el mundo no en cuanto objeto o campo de acción del hombre) o ante el mundo-facto (de Wittgenstein y su visión de sinsentido fáctico y no-sentido óptico ligados al Sentido de un mundo-representación).

#### 9.4.B.v. DEL ESPACIO EN BLANCO EN EL PROYECTO ARTÍSTICO / AL TRA(n)S)-PROYECTO ARTE / CON-TACTO Y CO-PRESENCIA EN LA DISCONTINUIDAD MULTIVERSAL.

En ese mundo-representación que observamos y configuramos a nuestra medida, el corte posible – intervalo en el que la reflexión a partir de la percepción cognitiva queda suspendida discontinuamente en el instante de asimilación presubjetiva de un vacío de signos y significados–, se produce tanto en el objeto arte como en el marco escénico y en los dispositivos técnicos o tecnológicos que instrumentan la representación.

Previamente al análisis final, en la siguiente parte, del vacío fáctico en la discontinuidad –Naturaleza / Representación– en los proyectos experimentales realizados con motivo de esta investigación, podemos sintetizar la trayectoria artística del corte representacional y *non-representational*, así como resumir las exposiciones como ‘zonas de con-tacto post-representacional’, desde los casos analizados en este último capítulo de –Intervalo vivo de fuerzas, intensidades y sensibilidad ante el espacio en blanco del arte–: la no presencia del arche-fossil de Faivovich & Goldberg en dOCUMENTA 13; el pabellón de Chequia de Roman Ondák en la Bienal de Venecia de 2009 en el que el jardín exterior atraviesa el espacio expositivo en blanco; la retrospectiva *VOIDS* en la Kunsthalle Bern y en el Centre Pompidou en 2009 con des-instalaciones en espacios blancos de Yves Klein, Art & Language, Robert Barry, Robert Irwin, Stanley Broun, Bethan Huws, Maria Eichhorn y Roman Ondák (co-comisariada por Gustav Metzger); *INVISIBLE. Art about the Unseen, 1957-2012*. Hayward Gallery, London, colectiva-retrospectiva con los artistas: Art & Language, Robert Barry, Chris Burden, James Lee Byars, Maurizio Cattelan, Jay Chung, Song Dong, Tom Friedman, Carsten Höller, Tehching Hsieh, Bruno Jakob, Yves Klein, Lai Chih-Sheng, Glenn Ligon, Teresa Margolles, Gianni Motti, Roman Ondák, Yoko Ono y Andy Warhol (con el análisis específico del non-existing film de Jay Chung y *Untitled –Horse* de Bruno Jakob); la referencia a otras obras sobre el espacio escénico vacío impregnado por la luz como las de Eliasson, Irwin o la sobreexposición fotográfica de Sugimoto, el silencio de Cage, el retiro de la práctica pública de Duchamp, la impresencia de Acconci escondido en el subsuelo de la galería o las situaciones planteadas por este artista en *a Situation Using Room*, 1970, de la galería como almacén o depósito de objetos cotidianos sin función artística, derivando el mobiliario de su apartamento-vida, planteamiento afín al post-acto performativo de Rirkrit Tiravanija en *Untitled 1992 (Free)*, donde quedan los restos de una fiesta en el estudio-galería, las asistencias al espacio de trabajo vacío de Irwin o las performances de Abramovic y de MEC sobre ‘Nothing’, *The Empty Museum* de Ilya and Emilia Kabakov, el proyecto-online *The This Page Intentionally Left Blank Project*: <http://www.this-page-intentionally-left-blank.org/whythat.html>, cuyas páginas en blanco prosigue Brassier en la publicación de *Nihil Unbound: Elightment and Extinction*, o el clip de vídeo (Teaser) de la reciente 31Sao Paulo Bienal –*Como farejar coisas que não existem | How to sniff things that don't exist*–, comisariada por Charles Esche <https://www.youtube.com/user/bienalsp>, en el que diferentes razas de perros deambulan libremente por las salas vacías del museo blanco de Oscar



Stefan. Brueggeman, No Programme, 2001 2001.

Stefan Brueggemann: Opening, 1998.

Niemeyer (parafraseando otras obras de ocupación biosemiótica como los caballos en *Untilled* de Kounellis en 1969, o *Umwelt / Influentes* de Huyghe, 2011). Obras y no-obras, analizadas junto a diferentes casos y tendencias a lo largo de la presente investigación, que desarrollan la discontinuidad en torno al soporte del objeto arte, los dispositivos, los marcos y su ontología entre los múltiples casos de tratamiento y relación fáctica y no-fáctica con el espacio en blanco del arte, de los cuales, por su relevancia en la historia del arte del con-tacto con lo Sin-sentido en la clausura de lo escénico, podríamos citar: *Closed Gallery Piece*, 1969, de Robert Barry, en el que un cartel sobre la puerta cerrada de la galería anunciaba "*During the exhibition the gallery will be closed.*"; *No Programme*, 2001, y *Opening*, 1998 de Stefan Brueggeman (o su exhibición de cajas de cartón vacías rotuladas con la palabra 'Nothing'); "*Closed show.*" Galerie Appolinaire, Milano, 1968, de Daniel Buren (bandas verticales blancas y verdes pintadas en la puerta de la galería cerrada al público); *Personne*, 1966, de Ben en la que una performance Fluxus fue realizada sin permitir la asistencia de público, o su misma nota en la que indicaba en la galería de arte:

"DU 18 JUIN 1966 AU 18 SEPTEMBRE 1966, **BEN** N'EXPOSE PAS À LA GALERIE "J", 8, RUE MONTFAUCON, PARIS 6." ;

Las 'piezas' de Robert Filliou: *3 No-Plays*, 1964: *No-Play #1*

*This is a play that nobody must come and see. That is, the not-coming of anyone makes the play. Together with the very extensive advertising of the spectacle through newspapers, radio, T.V., private invitations, etc. ...*

*No one must be told not to come.*

*No one should be told that he really shouldn't come.*

*No one must be prevented from coming in any way whatsoever!!!*

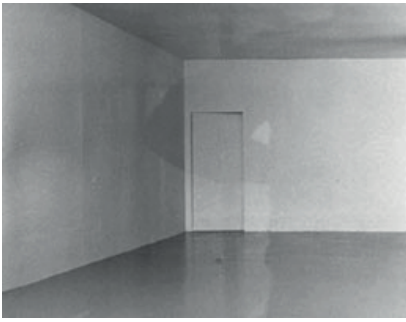
*But nobody must come, or there is no play.*

*That is, if the spectators come, there is no play. And if no spectators come, there is no play either ... I mean, one way or the other there is a play, but it is a No-Play.*

*No-Play #2*

*In this No-Play, time/space is of the essence. It consists of a performance during which no spectator becomes older. If the spectators become older from the time they come to the performance to the time they leave, then there is no play. That is to say, there is a play, but it is a No-Play.*

(el No-Play #3 simplemente no existe –ni en facto ni en lenguaje–);



Christo Javacheff, *Store Front*,  
(Documenta 4, Kassel, 1968)



Michael Asher, *Untitled*,  
galerie Teselli, Milan, 1973.



Raphael Jullard. Espace Vide # 1:  
*À l'Attaque!*, sur une idée de  
Seth Siegelau, 2004.

el pasillo-escaparate vacío *Store Front*, de Christo Javacheff: (Documenta 4, Kassel, 1968), las dos salas vacías de Raphael Juliard: *Espaces Vides* (Various locations, 2004), presentadas a partir de obras e ideas de Seth Siegelau y de Martin Kippenberger; las obras de Michael Asher quien en lugar de diseñar nuevos objetos de arte, alteraba el entorno existente, cambiando la posición o eliminando obras de arte, paredes, fachadas, etc. [Asher hizo pulir con un chorro de arena las paredes y el techo de la Galleria Teselli de Milán para eliminar todo rastro de la pintura blanca y dejar a la vista la capa inferior de yeso. Una vez pulida la galería, la única iluminación que se usó en su interior fue la luz natural. Por tradición el interior blanco de una galería comercial presentaba la producción del artista dentro de un entorno arquitectónico de una autonomía falsa.

Si mediante su ausencia, se le recordaba al espectador la pintura blanca, entonces surgía una interesante pregunta: *¿Cómo afecta el tabique pintado de blanco al contexto del arte que suele observarse sobre esta superficie?*], profundizando en la *anarchitectura* de Matta-Clark. Los marcos – molduras– sin tela o pintura, partiendo del primer antecedente de Mey-Sonier: *Tableau d'à Venir*, 1883; Arnulf Reiner, *Empty Painting*, 1951; el bastidor desnudo de Ben Vautier: *Chassis*, 1962; la moldura con cuñas en las escuadras de Imi Knoebel: *Keilrahmen*, 1968 (entre los diversos casos y estilos en la historia del arte del marco sin tela, de los que una amplia recopilación puede visitarse en la página Web del institute of artificial art Amsterdam, Department of art history: radical art / an analytical anthology of anti-art and meta-art: <http://radicalart.info/nothing/space/frames/index.html> ).

En esta misma página Web puede verse en otro enlace <http://radicalart.info/nothing/index-visual.html>, la historia de la aplicación de elementos físicos naturales e invisibles en el arte –*The invisible things*–: *air & gas / electromagnetic fields*; siguiendo un recorrido histórico desde Duchamp, *Air de Paris*, 1919, con el aire embotellado en una ampolla de suero, un juego simbólico a partir de una fuerza invisible destinada al tratamiento patológico del sujeto contemplativo, o *Flato d'artista*, 1960, el soplo de aire en un globo de Piero Manzoni, obras que inician un extenso desarrollo de lo que el crítico de arte Dennis Young calificó como nuevos alquimistas en el catálogo de su exposición en 1969 –*New alchemy : elements, systems, forces*–, (analizado en el Cap. 4.2), continuando en su análisis las prácticas con distintos elementos y fenómenos físicos no perceptibles como objeto artístico específico sino materia, energía, espacio o fenómeno para el arte desde Duchamp, Klein y Cage hasta

Hans Haacke, John Van Saun, Takis, Charles Ross y Gunther Uecker, incluyendo aquí el corte radical con la relación-encuentro del no-sentido lingüístico con el Sin-sentido natural exterior en la obra de Robert Barry: *Inert Gas Series*, 1969. (Krypton, Argon, Xenon, Helium.) [Specified quantities of each gas released into the atmosphere at specific times on specific locations.].

Estos procesos artísticos con lo no-visible<sup>839</sup> –más allá del campo expandido escultórico hacia la negatividad estética–, en los que el aire invisible oxigena las diferentes tentativas de discurso estético y las pretendidas poéticas de un Sentido infinitamente aplazado, –bien mediante las diferentes aplicaciones técnicas del aire en espacios de vacío con dispositivos inflables (desde Christo Javacheff: *Air Package*, 1968, hasta los módulos inflables de Sergio Prego en la actualidad, entre otros artistas)–, o bien a través de la conceptualización a partir de una reflexión mental con el aire invisible cual post-producto industrializado en el espacio en blanco del arte, como en una de las primeras obras en que se instaló un sistema de aire acondicionado como exposición del sujeto en la galería ante un fenómeno inteligible/ experiencial –*Art & Language* (Terry Atkinson, Michael Baldwin), *Air-conditioning Show*, 1966–67 (expuesta en la retrospectiva *VOIDS* analizada anteriormente y coincidente en el tiempo con *Vertical Column of Accelerated Air* de Michael Asher: 1966/1967). En su texto *Remarks on Air-Conditioning*, 1967, dice Michael Baldwin de *Art & Language* sobre esta obra:

*“Here, the all black, all gery, all white, etc., environmental situations inform ornamental values [...] Rubrics like ‘Non Exhibition’, etc., are not inaccurate, they are just nonsensical. Obviously, there are cases where, for instance, sense is not exhibited, but the usage of the term itself is not similar to the present one.”*<sup>840</sup>

Esta distinción entre el no-sentido y el sinsentido factual —que Wittgenstein vinculara conjuntamente al Sentido en la percepción cognitivo-lógica de un mundo-representación y ligado a los valores



839

Entre los primeros antecedentes de la relación estética con lo invisible desde la imagen de visualización del arte se encuentra *Blind Man's Bluff*, 1895, de Clarence H. White, obra fotográfica precursora del acto performativo y los distintos *reenactments* en la historia del arte sobre lo velado y lo cegado al acto estético que siguieron autores como Timm Ulrichs, Emmett Williams o Ben Vautier. (ver enlace a *blindness* en la Web de radical art / Nothing: <http://radicalart.info/nothing/blindness/index.html>)

Otra recopilación más extensa desde distintas disciplinas artísticas sobre el proceso con la nada puede verse en la página Web ‘Almost Nothing’: <http://www.slideshare.net/lorenmadsen/almostnothing>

<sup>840</sup> Baldwin, Michael: *Remarks on Air-Conditioning*, 1967, Typeset Version, Sammlung Eric Fabre, Paris. Publicado en la página Web intermedia art, de Dreher, Thomas: [http://dreher.netzliteratur.net/3\\_Konzeptkunst\\_Art\\_Lang2Bild5.html](http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Art_Lang2Bild5.html)



ornamentales [de las figuras de poder–deseo desde Nietzsche y el superhombre que ejerce, desde el deseo a la nada crítica –preferible al no desear–, la instalación de una soberanía estética positivista sobre toda ontología y no-sentido asociados, proyección del yo radicada también en la voluntad–deseo del apparatus tecnológico (*will to technology* en Heidegger) o de los dispositivos, –incluidos el lenguaje y la reflexión trascendental en ellos–, como hemos visto previamente <sup>841</sup> ] y a la (post)producción en los aparentales espacios neutros del arte –el cubo blanco, la caja negra, el escenario gris performativo–; con el Sin-sentido natural exterior no antrópico y no vinculado por lo tanto a la apreciación onto-lógica de presencia o impresencia simbólica del Sentido a la que alude Michael Baldwin—; matiza y define precisamente la separación y diferencia entre un supuesto no-sentido (aplicado voluntariamente como cortocircuito lingüístico o representacional por el sujeto en el escenario expositivo –esto es, un corte ontológico desde la propia lógica o el acto ilógico del sujeto dirigido intencionalmente o desde el deseo de ser –*will to will*– al marco de la representación–) y la naturaleza indecidible del Sin-sentido exterior al Ser.

Cuando en la más reciente dOCUMENTA (13) sus curadores (entre ellos Chus Martínez) aluden a la presencia necesaria de lo *non-sensical* para investigar un *maybe* en el que el Ser pudiera bien estar atado a su percepción del mundo-representación o también no estar indisociablemente sujeto al mismo, además de especificar desde esa posibilidad la dualidad (onda y partícula, la mecánica cuántica) y polaridad del Ser como entidad lógica –reflexividad, ontología, subjetividad– y naturaleza física, cognitiva y experiencial –objetiva y presubjetiva–; acuden inevitablemente a la anterior distinción entre los no-sentido’ y ‘factual sinsentido’ de Wittgenstein con el Sin-sentido natural exterior al Ser y su posibilidad –en la co-presencia del Ser con el Sin-sentido exterior–, de soslayar la discontinuidad configurativa innata al sujeto para indagar acerca de la discontinuidad natural externa



Son también reseñables, en cuanto a la inclusión del no-sentido inherente al sentido de la imagen perceptiva, las fotografías de la serie *Temperature Show*. 1966-1967, de Art & Language, en las que mediante un film infrarrojo se capta la impresión dinámica de la temperatura sobre la hierba en el desplazamiento de los rayos solares sobre el prado abierto. <http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Art-Language.html>

<sup>841</sup> (Subapartado 9.4.B.3): Producción de la sensibilidad moderna, postmoderna e hipermoderna que actúa como reducto del deseo que prefiere ese ‘deseo de la nada’ (non-representacional o postproducción hiperreflexiva) a no desear, deseo de nada del nihilismo desencadenado de Brassier o del nihilismo completo de Nietzsche; que en esta investigación desactivamos mediante la discontinuidad artística y ontológica, en tanto supone un suplemento positivista y ontológico de la súper-reflexión del súper-sujeto (superhombre) hipermedia hacia los valores de la voluntad del poder: Digital resentment is the hypermodern sensibility of the ‘last will:’ the restless will that would always prefer to “will nothingness rather than not will at all.” Nietzsche’s description of the last will is the essence of completed nihilism, that moment when the will turns into a haze of **surplus positivist**. The third essay of the *Genealogy* thus completes the thesis of Heidegger as the harbinger of completed nihilism, the thinker who extracts from Nietzsche’s concept of the last will the will to ‘profound boredom.’  
Kroker, Arthur. *The Will to Technology and the Culture of Nihilism*. Heidegger, Nietzsche and Marx. University of Toronto Press. 2003. s/p. Web: <http://ctheory.net/will/footnotes.html>



Ryan Gander, *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)*, 2012, Fridericianum. dOCUMENTA (13).

al Ser y a su mundo-representado.

La distinción que queremos subrayar aquí, diferencia claramente un pretendido ejercicio de visión o experiencia antropológica de lo no-sentido [como factor del sujeto –mediante la asistencia del espectador al recorrido invisible del aire a través del marco expositivo, como en la instalación de Ryan Gander, *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)*, 2012, Fridericianum. dOCUMENTA (13)–, esto es, el uso del espacio configurativo social como vehículo o escenario donde en ausencia de un Sentido objetualizado o referido visiblemente se im-presenta aparentemente en cambio un no-sentido o corte en la formulación lingüística o representacional del Sentido] separándolo del Sin-sentido real indecible al sujeto. La disposición de aquél no-sentido formal mediante una maquina artificial deseante, tiene por lo tanto que ver con esa '*Nonsensical community*' a la que se refería Chus Martínez, una producción antrópico- lógica del arte en el sistema cultural que instaura la discontinuidad configurativa para establecer una soberanía crítica en la depuración del lenguaje y del discurso socio-cultural y estético, una interrupción escenográfica del Sentido que sitúa precisamente ese no-sentido y el sinsentido factual de Wittgenstein como grados en la experiencia relativa del Sentido, los determina simbólicamente. Mientras aquí, al contrario, queremos referirnos a la discontinuidad natural de lo Sin-sentido exterior, que no es producida desde la particularidad del sujeto ni va orientada desde su percepción presubjetiva de los fenómenos dirigidos a su evaluación subjetiva, sino que existe independientemente al sujeto y en su secuencia de discontinuidad natural infiere en todos los dispositivos y mecanismos al margen de poder ser o no evaluada o de poder disponerse de acuerdo a rangos establecidos por las voluntades.

Tal y como indica el título de la instalación de Gardner, *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)*, el artista (doble –I–Ego) ‘reclamaría’ en su producción un significado aprehensible (no siempre definido pero comprendido e interpretado) derivado de su relación con el Sentido inasible, bien a partir de un signo o de una ausencia simbólica (negación del *Opsign*) en la discontinuidad configurativa de aquél referente, para poder sostener al Sentido en su memoria o cultura de un mundo-representación, en la reflexividad existencial del sujeto –y su autotrascendencia<sup>842</sup> – ante un mundo no escénico que pasa frente al sujeto estético advirtiéndole de su precariedad y de la cualidad mínima de su particularidad y singularidad en el orden cosmológico. La inmersión (subjetiva) en ese “impulso (voluntad de Sentido/significado/Ser) invisible”, enmarca por lo tanto toda la propiedad de la discontinuidad configurativa del arte, de la reflexividad trascendental, del Sentido simbólico, del no-sentido lógico y del sinsentido factual; pero señala sin embargo a todo aquello que no llega trazado desde esa mecánica del deseo, abre la máquina deseante hacia una ecología de la misma para que ‘corra el aire’.

La aparente limpieza y ligereza de un fenómeno industrializado (el aire acondicionado en el espacio vacío de documenta 13), nos sitúa en el verano y en su frescor entre el deseo y la realidad, expuestos desde ese espacio-información de la era global y la cultura hiper-post-productiva, y el contacto experiencial y fenoménico con aquello *Otro Sin-sentido* exterior que nuestra máquina deseante no desea encontrar ya determinado en un recinto (institucional, lingüístico o simbólico), sino libre en la naturaleza que contiene al Ser emancipado de ese deseo y liberado (opcionalmente) de esa máquina representacional o sistema.

*“ In response to the perceived constrictions of the traditional autonomous object, a defining aspiration of first-generation conceptual art was to incorporate the institutional frame into the structure of the work itself. One such strategy, enabled by a re-reading of Duchamp, was the introduction of the non-art object into the gallery as a way to disrupt established definitions of the acceptable boundaries of art, calling into question the gallery or museum’s role as gatekeeper.”*

En contra de la monumentalización de un arte invisible (post-retiniano siguiendo la referencia duchampiana) y de la inserción de un ‘objeto no-artístico’ –o de un no-objeto arte en su sentido estético y artístico– en el marco institucional, como emergencia de otras narrativas (la sedimentación de narrativas a la que aludía Huyghe) e historicidad de los estudios visuales o culturales a partir de los post- o neo-conceptualismos:

---

<sup>842</sup> La **voluntad de sentido** (Psicoterapia): expresa la preocupación de Viktor Frankl ante los métodos psicológicos enfocados en la percepción del “componente exterior”, desvirtuando la idea del animatismo presente en el ser humano que lo hace único ante el reino vegetal y animal (Psicologismo).

Se le podría llamar voluntad de sentido a la tensión radical del hombre para hallar y realizar un sentido, un fin, que además es expresión de la autotrascendencia.

Extraído de –Frankel E., Viktor. *La voluntad de Sentido. Conferencias escogidas sobre logoterapia*. Herder editorial, S.L., Barcelona 2002. (primera edic. 1981).



Nigel Lendon, Maquette for an Invisible  
Sculpture 1993/2011, industrial fan, motion sensor.

*“ Retrospectively revisiting certain works from this era can be strange: while many continue to stubbornly resist traditional aesthetic ideals, they also now appear to us as part of an accepted art historical narrative. A sedimentation of a succession of art-historical studies, themed survey blockbusters, and the emergence of post- and neo-conceptualisms have all contributed to altering our perception of the so-called first-wave of conceptual art.”*

... contrariamente a una elevación de *‘tiempos liberados’* por la sublimación o catarsis de las prácticas estéticas autónomas y colaborativas y su pretendida emancipación a través de la soberanía crítica de experiencias colectivas transgresivas; David Homewood, revisó en su artículo *Fan Culture: Margaret Seaworthy Gothic*, los aspectos paradójicos de este nuevo género ‘crítico’ que sin embargo normaliza el *site-* o *non-site specific* mediante la adaptación institucionalizada a la crítica soberana del no-sentido lingüístico o estético:

*“ Roughly forty-five years on from the inception of institutional critique as a viable artistic ‘genre’, it seems as though this kind of conversation might go on a while longer. And in this respect, Margaret Seaworthy Gothic presents a contradiction impossible to ignore. Housed within the bounds of an art school gallery, a celebration of the emancipatory moment in which art posed a direct challenge to its institutional frame seems at best nostalgic and at worst perverse. It seems to unwittingly raise the question of whether this celebration of the achievement of conceptual art is in fact warranted. [...] Perhaps this stems from a misdiagnosis of the legacy of conceptual art. Taking this legacy seriously, I suggest, would necessarily involve negotiating the collapse of the avant-garde division between art and the institution, which was theorised and performed during the 1960s in comparable ways by pivotal critic-curators Jack Burnham, Lucy Lippard and Seth Siegelaub. Flicking forward to contemporary art, we can see how one offshoot of institutional critique has been the normalisation of collaborative, site-specific ventures between artists and*

*institutions. Rather than blocking ‘critically subversive’ practices, the contemporary art museum embraces them: they are seen as useful emblems of a liberal open-mindedness, and help to attract those visitors in search of a transgressive experience.”* <sup>843</sup>

En contraposición al supuesto colapso crítico del objeto arte (con el no-objeto artístico pero estético) en esa división de vanguardia entre el arte y su institución y contrariamente al colapso existencial del sujeto en cuanto a la extinción universal y el fin de su mundo-representación con la *non-philosophy* y la *non-representation* como nuevas formulas paradigmáticas, Homewood recurre a la obra de Nigel Lendon, *Maquette for an Invisible Sculpture 1993/2011*, que revisa a su vez la ‘tradición’ artística del empleo de sistemas de ventilación, des-posicionándose, de manera irónica, ‘claramente’ (aire activado por el ‘paso’-movimiento del sujeto) en contra de dicha apariencial y artificiosa cultura de ventilación [*Fan Culture*, en el título de la crítica de Homewood –ironía a su vez de los *fans* (admiradores) de la iconoclastia cultural–] en los sistemas ontológicos y su metafórica aireación del colapso –tanto existencial como conceptual o reflexivo– del sujeto estético instituido:

*“ Margaret Seaworthy Gothic appears to monumentalise that which was originally born in opposition to modernism’s veneration of the grand monument. A notable exception is Nigel Lendon’s two pairs of symmetrically arranged fans, both configured with discreet motion sensors activated by the unsuspecting passerby — a deadpan technological upgrade of Nauman’s fan sculptures of the 1970s. Lendon’s works, however, are not simply a devoted expression of fandom. What is interesting, instead, is the way they comically bring this history into contact with contemporary art’s fetish for participation as well as, more generally, the ongoing proliferation of electronic surveillance technologies within the twenty-first century urban environment. Rather than understand the work’s historical predecessors as closed off from the contemporary — as constituting a dead historical object — Lendon locates his work among the remnants of conceptual art so as to forge new perspectives on debates weighing on the present.”* <sup>844</sup>

En relación a este debate último de la clausura –o suspensión discontinua– del objeto histórico del arte y de la revisión del no-sentido y del sinsentido fáctico (aprovechados en documenta 13), es aquí: desde la paradoja de la instalación de Lendon respecto a la participación de los sujetos, las tecnologías reflexivas y el propio objeto arte como investigación o proyecto artístico desaparecido y la posibilidad de otras –presencias–; donde hablamos de un *transproyecto*: por citar a otros proyectos y a la paradoja de un crítica ontológica y soberana y, al mismo tiempo, trans-proyecto por estar al margen de la institución del paradigma del proyecto artístico, reactivo a su monumentalización y a su formalismo, pero también deseando salir fuera del límite ontológico-crítico del proyecto artístico, alejándose de la fetichización en sí del proyecto que produce objetos de ontología estética, para distinguir un –Proyecto Arte– que se revisa así mismo desde su exterioridad (a la institución arte y al

---

<sup>843</sup> Homewood, David. *Fan Culture: Margaret Seaworthy Gothic*. UN MAGAZINE 5.1, Melbourne, Australia, 2011. en Web: <http://unprojects.org.au/magazine/issues/issue-5-1/fan-culture-margaret-seaworthy-gothic/>

– Ibid.



IC. Workshop / seminar ARTISTS WORKING: DENISON University. Ohio, USA. / Bryan Arts Center. January – February 2015. KNAPP Performance Space, Artists Working: Discontinuity Barinatxe projection. Artistic objects movement to an Open Project. Tyler Carroll: Breaking and destroying painting sketches / Lighting, fan air stream.  
<http://inigocabo.com/workshops/artists-working-bryan-arts-center.html>

sujeto trascendental), que comprende al arte en su *'tractatus logicus-esteticus'* (como sistema ontológico de producción del Sentido que imbrica al no-sentido y al sinsentido fáctico, desde Wittgenstein hasta las más recientes reflexiones post-filosóficas), para analizar todo el proyecto arte exteriormente, como objeto en relación a otras instancias (entidades y fenómenos) exteriores a su lógica y ontología. El trans-proyecto cuenta con el proyecto artístico y sus prácticas estéticas, pero – ligado y desligado a él– para observarlo del mismo modo que procuraría la no-filosofía –verse científica o empíricamente como objeto– (pero sin observarlo desde la lógica o desde la estética), mirarlo desde fuera, como campo de conocimiento y experiencia, pero siendo escéptico ante su soberanía crítica y su eminente límite y restricción ontológica. Trans-proyecto Arte (*open project*) contra el discurso de capacidad-poder crítico que no se revise/corte así mismo y a su limitación simbólica, desde su propia puesta en crisis para un análisis abierto. En contra del poder crítico subyugativo y de la impositiva-indeterminación simbólica de la negatividad estética, contra su jerarquización de escalas hegemónicas de valores, que empoderan al sujeto-objeto estético-artístico y a su aspiración (o ventilación) trascendente por encima (sobre / o sin presencia) de lo Real indecible.



En los proyectos experimentales que presentaré en la siguiente Parte III de esta investigación, se trabaja por lo tanto sobre el Proyecto Arte como entidad lógica e ilógica, que incluye el Sentido, el no-sentido y el sinsentido fáctico de los objetos y sujetos incidentes y participativos –el artista, las colaboraciones, el productor, los agentes, la tecnologías, el discurso, el medio, los fenómenos, la ontología del arte, su autonomía como objeto y su soberanía crítica; y toda su discontinuidad configurativa– frente a la discontinuidad artística de lo óptico, de la *res* Sin-sentido exterior que corta ese proceso de la máquina deseante.

Observamos el Proyecto Arte, como objeto arte y sus movimientos y discontinuidades con la realidad y lo Real –analizando la discontinuidad configurativa entre: representación, tecnología y Naturaleza–.

Para abrir una metodología base de la observación de la discontinuidad del proyecto arte, que reconsidere las estéticas de participación y agenciamiento y que irrumpa con su distanciamiento/corte ante aquél proyecto arte, situándonos exteriormente a él y al uso de sus disciplinas ontológicas y de sus dispositivos técnicos y tecnológicos que procuren aparentemente una ‘ventilación’ de la institución arte, precisamente “*Housed within the bounds of an art school gallery, a celebration of the emancipatory moment in which art posed a direct challenge to its institutional frame seems at best nostalgic and at worst perverse.*” (como remarcaba David Homewwod); y contra la fan-a(c)tización de los sistemas culturales, situándonos en ese corte desde el Ser y la Naturaleza exteriormente ante la autonomía artística y ante la soberanía crítica; dispusimos en el seminario-taller Artists Working

en Bryan Arts Center, DENISON University (Enero-Febrero 2015), las disciplinas artísticas desde los trabajos particulares de cada alumno –Dibujo, Pintura, Grabado, Fotografía, Vídeo, Sonido, Escultura, Performance– desplazados desde sus selecciones voluntarias a un escenario performativo (KNAPP Performance Space –sala-auditorio del campus universitario para intervenciones escénicas y local de ensayo) donde incidir en un proyecto conjunto y abrirlo, desde el *reenacting* del objeto estético (implícito en el acto del sujeto ante el mundo-representación) y del proyecto artístico, sus respectivas discontinuidades configurativas y sus ontologías –en un espacio-estudio de trabajo autónomo y soberano, de ‘neutralidad’ escénica /ensayo ante un público impresente–, hacia un trabajo de campo (*fieldwork*) en el que despejadas la función del arte y las instrucciones culturales y reflexivas de los sujetos estéticos –más allá de la extensión del archivo documental (ver en apartado anterior – Tranproyectualidad– los procesos de *fieldwork* de este taller Artists Working y la investigación artística en centros científicos y escenarios de ingeniería y naturales) y observando la investigación artística en su comparativa a otros campos de conocimiento y experimentación; es decir, analizando desde una posición exterior lo empírico, lo ontológico y lo estético; pudiéramos observar la construcción del proyecto arte y su ontología, para disponerlo después a la co-presencia de la discontinuidad natural, al verdadero corte-intervalo de la discontinuidad artística de ese proyecto arte programático y en proceso.

Siguiendo la revisión escéptica de Lendon al uso del proyecto-dispositivo –el uso instrumental de un dispositivo-objeto y su interpretación simbólica respecto al supuesto vacío fáctico-lingüístico en la ontología del arte–, y contra la abducción del sujeto contemporáneo por los dispositivos y redes hipermedia y sus post-producciones participativas; dispusimos también, de manera integrada, todos los elementos de los agentes inductores –Profesores (instalación de un proceso escultórico de la directora del seminario en situación conjunta a las piezas y procesos de sus alumnos: imagen anterior –piezas de cerámica con caja vacía –al modo Orozco– en mobiliario-peana, en situación construida con la performance de un investigador); maestro-taller (explicaciones técnicas sobre los dispositivos, discurso de autoridad-tecnológica); y artistas invitados (movimiento de mi propio objeto arte a esa situación de proceso hacia la discontinuidad al Proyecto Arte: proyección audiovisual del anterior proyecto –Artists Working: Discontinuity Barinatxe– / discurso estético e interpretación de la figura del artista como transmisor y productor de conocimiento e investigación artística).

Tras haber expuesto previamente a los alumnos los contenidos teóricos –la soberanía del arte (Menke), la discontinuidad configurativa y la discontinuidad artística, el Sentido, el no-sentido, el sinsentido fáctico y el Sin-sentido natural exterior a la acción o estado antrópicos– y tras haber revisado sus prácticas artísticas particulares en sus estudios y plantearles este proceso experimental, en el que habrían de seleccionar uno de sus trabajos referenciales y no sólo desplazarlo al lugar escénico de ensayo sino moverlo en un proyecto dinámico en el que la autonomía de la participación del conjunto de actores artísticos sobrepasara las precondiciones del corte de la soberanía crítica a la comunidad y normalización de los discursos y el principio productor –



funcional o no funcional– de la investigación artística; los alumnos se situaron en primer lugar, en su entrada al espacio performático, con sus objetos en posición lectiva –sentándose alineados con ellos –sin ser activados– frente a la pantalla donde se iba a proyectar mi propio objeto. Tras advertirles sobre esa obediencia asimilada a la instrucción normativa y recordarles que no asistíamos de entrada a una liberación cultural, sino que en la intención de observarnos como seres libres ante nuestra condición de sujetos estéticos productores debían tomar el espacio no como lugar escénico sino como dimensión física de lo perceptible, de lo presente y de lo no aprehensible e impresente, y salir de sus coordenadas políticas (ideología y discurso cultural aplicado a la situación estética) para comenzar a analizar sus procesos instintivos y su presubjetividad frente a la instalación e institución de sus objetos de Sentido y de no-sentido inherentes; los alumnos comenzaron entonces a relacionarse e intervenir en el espacio no sólo como lugar de trabajo sino como *‘tiempo libre’* (no plenamente liberado) y abierto a otras articulaciones.

Habiendo distribuido los equipos tecnológicos entre los participantes de acuerdo a sus intereses particulares en relación a sus propias prácticas disciplinares [cámaras de vídeo y de fotografía a los interesados en esos medios, que iban a documentar desde su visión particular los procesos de los talleres –como extensión del archivo– y los trabajos de campo de acuerdo a la posibilidad de realizar una lectura u obra propia, o bien de realizar otro index –sin finalidad artística– o no realizar nada; Equipos de registro sonoro para la re-composición del discurso y su discontinuidad configurativa, con la posibilidad del no-registro de lo no-perceptible y no reproducción de la información postproductiva hiper-red, o bien proseguir una dinámica musical no-idiomática; Sistemas de iluminación tanto para remarcar o señalar una situación dada, como para dejar al margen de lo visible y de la cultura retiniana de producción escópica no solamente los trazados simbólicos sino la experiencia física y fenoménica en el espacio y tiempo tanto antropomórfico como no antrópico]; algunos alumnos –desde sus propias carencias técnicas o de conocimiento estético –o por complejos o vergüenzas personales– para ir más allá de la ‘capacidad artística’ y su valor → hacia la fuerza (y lo impulsivo)–, se centraron en la aplicación de los dispositivos, interviniendo en un contacto impersonal desde el aparato tecnológico (desde la zona de confort del sujeto aislado en la tecnosfera, emitiendo una imagen-deseo a través del aparato-coraza-interfaz) con la realidad que, de una manera impredecible, sucedía en el circuito de relación de los otros sujetos con un espacio des-configurativo, que se abría desde el escenario y el Sentido ya interiorizado hacia un Sin-sentido de corte y discontinuidad en toda programación intencionada. Otros alumnos se dedicaron al cambio de ‘coordenadas’ en la presentación de sus objetos arte –objetos artísticos y reflexión estética– instalándolos en posiciones que alteraban su discurso original o su acceso, o bien vinculándolos a la situación que se generaba en directo sumándolos a las formas instalacionales que otros participantes configuraban con el mobiliario y utensilios del lugar, siendo ellos mismos protagonistas performáticos en esos montajes, es decir, improvisaciones orientadas a la discontinuidad configurativa. Los alumnos, supuestamente ‘liberados’ cultural y estéticamente en ese entorno, desplegaron sus ‘performances’, como el mecanismo de comportamiento ya reconocido por ellos –el juego que



Tyler Carroll: Breaking and destroying painting sketches / Lighting, fan air stream. (ver archivo de imágenes del taller Artists Working en DVD #4 o en el enlace a mi página Web: <http://inigocabo.com/workshops/artists-working-bryan-arts-center.html> )

subvierte–, desde el que superar su dificultad diccional (complejo epistemológico o estético) o de generar una alternativa al discurso ya instituido sin tener que recurrir a la fuga de una interpretación que esconde en un personaje la identificación socialmente falsa (más que ficcional), y que también, sin embargo, tapa el complejo de identidad del sujeto estético en su incapacidad de generar nuevos referentes por sí mismo aparte del constructo cultural.

Una de las performances consistió en los desplazamientos de un alumno por el espacio y entre los objetos, sentado o tumbado sobre un *skateboard*, con una caja de cartón como máscara que no le permite ver y que disfraza su identidad y su supuesta ‘identificación’, un juego-comedia que se escenifica ante un público (señalado como tal –agente expectativo– por la dirección del acto performático), dirigiéndoles una ficción en vez del intercambio dialéctico del drama (lógico) que ya se representa en ese espacio.

Algunos alumnos quedaron directamente pasivos, con sus cuadros u objetos pictóricos simplemente depositados en el suelo, sin darse cuenta de manera completa –pero intuyendo, precisamente– que en ese episodio de inactividad y de cierta imposibilidad reflexiva (“mente en blanco”) estaban actuando quizás por primera vez (consciente/inconsciente) con la mayor coherencia que se puede tener con el corte en la discontinuidad configurativa de la ontología artística y de la interpretación



estética. Su deseo –e incapacidad de re-articular su propio objeto estético de deseo– los sumía de nuevo (en un nivel añadido de aprendizaje) en un complejo simbólico e identitario, en un trauma fáctico y representacional (cuasi “vacío existencial” –siguiendo a Frankel–) –con-figurativo y co-participativo–, en una criba ante el sistema, de cultura social y de producción sublimadora, al que desean pertenecer para ser reconocidos como sujetos-valor. Y finalmente, uno de los alumnos, como artista e investigador, reprodujo en su acto, presencia y co-presencia performativa, todas las anteriores coordenadas y movimientos disciplinares, normativos y ontológicos. Con la selección de sus *sketches*, bocetos y pruebas de experimentación pictórica, como manchas fallidas de dibujo, color y abstracción y de la imagen reflexiva del sujeto ante la expresión simbólica y su negatividad estética. Señaló en primer lugar a la crisis de su objeto arte –él como artista ante la Pintura y su dificultad técnica–, tanto por no estar conforme con sus resultados plásticos como por su búsqueda de otros objetivos –él como investigador artístico ante el proyecto arte–; para después situarse en persona –sentado descalzo en el suelo ante los borradores– e ir desintegrándolos en fragmentos mínimos poco a poco, la discontinuidad configurativa desde el Sentido inasible a su misma deconstrucción escénica, para situarse no en un acto literalmente performático sino desde la ruptura lineal del Sentido y el no-sentido fáctico hacia el corte no alineado con lo Sin-sentido. En una reacción complementaria a sus movimientos, introduce un ventilador en la escena tanto para potenciar la dinámica del gesto del alumno ante el ‘des-formateado del objeto plástico’ (la ‘no-representación’ simbólica), como para resaltar la paradoja irónica de todo acto performativo y

post-performativo orientado desde el sujeto hacia la discontinuidad y el corte del discurso y de lo escénico. Un desplazamiento (sub)'fenoménico' desde el dispositivo (que afecta a la lectura subjetiva de otros dispositivos como la iluminación teatralizante o la proyección en paralelo sobre pantalla del rodaje independiente –en AW– de unos artistas autónomos en relación con lo biosemiótico) que al hacer volar los pedazos de papel y su 'gramática' diseminándolos por el escenario, pone en énfasis el manejo de lo arbitrario desde lo intencional y lo pulsional, recuerda al movimiento que el viento producía en la instalación de focos RGB en & NOW I CAN SEE [ver apartado anterior, Artists Working: Bryan Arts Center (Light projection to DENISON Museum) & NOW I CAN SEE. Ohio, USA. IC 2015], la distinción entre el objeto de representación, el dispositivo reflexivo, técnico y tecnológico, que la producen, y la monumentalización del escenario –que señala al museo, a la galería, a la academia (la institución) o al estudio como escenario del artista, su ensayo y su error–, la diferencia entre el no-sentido lingüístico y el sinsentido fáctico con el Sin-sentido natural exterior y el corte de la situación construida con la situación viva –fuera del hecho performático o performativo del sujeto estético y la reflexión antrópica–, mediante un fenómeno natural exterior y no inducido.

Los dispositivos, sean estos técnicos o tecnológicos o bien dispositivos lógicos o estéticos que incluyan al no-sentido fáctico o ausencial, al corte concernido en la discontinuidad configurativa, han de ser tenidos en cuenta –para confirmar que la discontinuidad natural incide en todos ellos– sin soslayarlos en el espacio en blanco escénico del arte –en su misma 'suspensión' ontológicamente simbólica– [como decía Jean-Luc Nancy: "*Nada habrá tenido lugar sino el lugar*", pero ese 'lugar' que resta es a su vez una configuración humana (lugar de configuración del Sentido, sería una figura-lugar / o *tropía-topía*, imagen de la mente en el pensamiento reflexivo que tiene en sí su lugar *res cogitans*, pero ante lo otro, *res extensa*<sup>845</sup>) que ha de ser tenido en cuenta ante el corte-discontinuo con lo Sin-sentido].

Para salir desde el aparato reflexivo-existencial y del mundo-representación/ontología hacia un contacto real en la co-presencia del Sentido con lo Sin-sentido exterior, que disponga realmente la discontinuidad artística en cuanto a intervalo en toda producción de Sentido ontológico; se han de observar, en la distancia a lo reflexivo del objeto arte y de su proyecto artístico: a todos aquellos dispositivos activos –funcionando y cualificados en su capacidad diccional, expresiva, representativa, reflectiva o proyectiva–, en conexión a sus narrativas sedimentadas y a sus discursos culturales u ontológicos, a sus 'presencias' o visiones empíricas y a sus ausencias sensibles, al propio espacio pantalla escénico, tanto vacío como con los agentes y los medios y los sistemas de producción, post-producción y de no-producción (pasividad/inactividad voluntaria); para disponer el conjunto de lo

---

<sup>845</sup> A partir de la interpretación de Cristina Rodríguez Marciel sobre el pensamiento como lugar-entidad en Jean-Luc Nancy. En: Rodríguez Marciel, Cristina. *Nancytropías. Topografía de una filosofía por venir en Jean-Luc Nancy*. Dykinson. Madrid, 2011, pp. 15-24.

particular –bien sea artificial, ideal, sensible o presencial– a la influencia de algún fenómeno natural universal que nos distinga de ese objeto logocéntrico o antropocéntrico, permitiéndonos en su corte ver externamente –en intervalos– (objetiva y dinámicamente) al proyecto arte que instruimos. Contra esa trans-cripción (del pensamiento como lugar-Sentido en el sentido-ser universal / una imagen que ve en su existencia la lógica existencial de lo universal como Sentido); un trans-proyecto arte que nos separe de nuestra visión lógica sobre la praxis del Sentido y de esa misma praxis entendida como entidad motora del pensamiento, distanciándonos del proyecto arte-Sentido como praxis que lo identifica o nivela (en una distorsión de paralaje del sujeto al mundo) con la dinámica universal:

“Ya no hay, por tanto, sentido *del* mundo, es decir, ya no hay significaciones «asignables» al mundo. Y, en consecuencia, ya no tenemos que habérmolas con la pregunta metafísica por excelencia: ¿por qué hay algo?, sino con una sencillísima respuesta colocada al lado de una evidencia manifiesta: «hay algo» y eso ya «es» sentido (y «sentido» además «en todos los sentidos»). Ya lo hemos dicho: el mundo no «tiene» un sentido porque él mismo «es» sentido. Y esa transformación inaudita que tenemos que intentar (...) tiene que «transformar», en primer lugar, lo que transformar quiere decir [una trans-posición a la transformación ontológica]: «cambiar el sentido del sentido» [no ante él desde el pensamiento sino ante ello como entidad, para lo cual es necesario el corte en la subjetividad de la reflexividad pensamental]. Eso significa también, como ha escrito Nancy (...), que la transformación requerida es «una *praxis* no una *poiesis*», es decir, que consiste en una acción que efectúa el agente y no en la actividad que produce alguna obra [en esta investigación acción del agente no performativa sino acción desde el pensamiento cognitivo a lo reflexivo del universo, acto previo a la configuración subjetiva del Sentido, en camino del agente al agenciamiento, pero que distinguiría al Sentido como entidad que también –siguiendo la reflexión de Nancy– ha(bría) lugar anterior a su performatividad o al desarrollo de su función simbólica.

Esta acción del ser en su existencia cognitiva automática la delimitaremos, en primera instancia, en un vínculo a lo presubjetivo, para distinguir así al objeto Sentido (entidad desarrollada a partir de las conexiones en las sinapsis electro-químicas neuronales) y a ‘la voluntad de sentido’ (pulsional) del ser; de su facto lógico, ontológico y de la subjetividad (valor) ].

Ya no se trata del «creador» y de la producción de su «obra», sino del acto por el cual el agente se transforma él mismo y no algún objeto («el agente, el sujeto pensante se transforma –no, él es transformado– en gesto, en porte, en postura. Es así como es *ético*»). No se trata entonces de «transformar» una obra para adecuarla a un sentido, para «redireccionarla» en busca de un sentido. No otra cosa han hecho siempre las interpretaciones filosóficas [discontinuidades configurativas]. En la época del agotamiento de las significaciones ya no puede tratarse de una nueva significación sino, precisamente, de una resistencia [corte] a la significación que nos permita poner en circulación un sentido que no significa [movimiento del Sentido al contacto con lo Sin-sentido –no hacia el sinsentido fáctico o a los no-sentidos lógicos u absurdos–; viéndolo en ese movimiento que lo externaliza de la razón subjetiva como ese trans/sentido] –insistimos aquí en reiterar una advertencia para que nunca pueda caerse en el equívoco de confundir esta resistencia al discurso significativo con el sinsentido o con el absurdo (el nihilismo ya es nuestro elemento [referido aquí al nihilismo ‘no correlativo’ de Brassier y Laruelle y a las prácticas del primero con el no-sentido y la no-representación (lo ‘no-idiomático’ de la ‘no-música’) desde la no-filosofía

/ y con ‘*ser el nihilismo nuestro elemento*’ a la nada tras la muerte o la extinción universal y su relación con el no-significado completo] y de lo que se trata, precisamente, es de encontrar la vía para salir de él [maybe, o posibilidad no extintiva de lo (multi)universal Sin-sentido y del Sentido más allá del ser humano / trans-proyecto para salir de un proyecto de Sentido limitado a la existencia del pensamiento subjetivo-antropológico] ni tampoco con el recurso, siempre dialéctico, de saturar el agotamiento de las significaciones con una significación de orden superior– [ni la voluntad de poder de Nietzsche y su superhombre que impone el deseo soberano de su nada al todo, ni la observación ontológico-científista de la no-filosofía y la no-representación, que se distancian de su objeto filosófico negando su reflexión subjetiva, pero imponen otra lógica de lo no-sentido u otra mirada antropocéntrica siempre desde la deriva del sujeto transcendental. / No instaurar una imagen paradigmática y elevada del proyecto arte desde su soberanía crítica como figura del corte desde un sistema lógico o crítico – ontología artística o estética– a los otros <sup>846</sup> ], una resistencia a la significación que nos permita habérmolas con un «*ser en el mundo*» tomado en un sentido que «*antecede*» a todas las significaciones [un ser cognitivo sin deliberación, preconsciente y también presubjetivo], pero gracias al cual las significaciones son posibles. Una «*praxis del sentido del mundo*» es entonces indiscernible del «*pensamiento del sentido del mundo*». <sup>847</sup> [en contraposición a esa praxis del mundo como sentido por su «*ser*», que vería inseparables al sentido (la ‘objetividad’ de su facto pro-simbólico, practicable, innato del sujeto orientado a la simbolicidad) de un mundo Sin-sentido. Haciendo equivalentes esa acción de ser del sujeto simbólico a su existencia en el mundo, equiparados a su vez a ese «*ser*» del mundo que Nancy señalaba también como Sentido. Aquí, sin embargo, partimos de la distinción empírica del Sentido y de lo Sin-sentido cósmico(s), en cuanto a que la existencia (multi)universal no depende –indisolublemente– de la existencia particular del ser humano, y en cuanto a que el universo sólo exista para el sujeto mientras sea/sentido en él (obviando su básica condición animal y material en favor de una imagen simbólica que le prepondera y lo reasigna en un universo no meramente físico-químico sino lógico-sentido)./ Las significaciones que el ser haría posibles tras la reactivación del Sentido de su suspensión, se darían extendidas al todo universal que integra al

---

<sup>846</sup> Como hemos visto en el Cap. 9.4.B.ii: co-agencia que en realidad ha de ir más allá del *self social* implicando esa co-agencia extensiva al *umwelt* o biosphera que aporta lo biosemiótico y lo Sinsentido), *zona de con-tacto* entre lo “*contingente y lo procesual*”, –contingencia que refiere a la discontinuidad natural Sinsentido y –proceso que refiere a las discontinuidades configurativas afrontadas en el proyecto artístico –lo particular y la realidad (multi)universal–; que establece una “*negociación*” (más allá de la negociación psicoanalítica –de la gestión del Ego y su trauma existencial– con la realidad), que *en lugar* (situación) de  *fijar el significado* (o instituir un no-significado o un no-sentido cuando en realidad hemos de advertir mediante el corte intervalar el Sinsentido y el sin-significado ajenos a cualquier fijación) y se  *mantiene abierto* (liberado, *open project*, heterotópico y heterocrónico –proceso metodológico base-abierto) a la discusión (puesta en crisis de su soberanía crítica). Han de sobrepasar sin embargo la directa “*sustitución de la representación por el proceso*”, no determinarlo como condicionante o normatividad (en tanto este proceso podría convertirse en una nueva imagen radicada en la soberanía crítica del proyecto artístico, elevándolo como figura de sí sin su corte necesario con el Sinsentido mediante su propia discontinuidad artística o estética... Instaurando la figura soberana del proyecto como disciplina procesual, una imagen especular del objeto arte que lo reemplaza para actuar sin embargo del mismo modo técnico, cuando en realidad el proyecto arte consiste en un movimiento de objetos artísticos y estéticos tanto para su función como para su des-función y corte que lo sitúe en co-presencia neutral con la realidad; el proceso en sí no es auto-constituyente, sino que solamente se libera desde la puesta en situación de ese proceso en su con-tacto con lo Real exterior al mismo.)

<sup>847</sup> Rodríguez Marciel, Cristina. Op. Cit., p. 32 [notas entre corchetes de mi autoría].

Sentido y a lo Sin-sentido. / El Sentido y sus no-sentidos no dependen de que –para el sujeto– el universo tenga Sentido o no.

El Sentido es contingente –en su particularidad– y discontinuidad (configurativa y existencial) coherente con la discontinuidad de lo Sin-sentido (multi)universal:

“ ¿Comparten su existencia o sus existencias? Las dos, precisamente. La existencia de todos en el universo; o mejor dicho, actualmente, en el multiverso; o, mucho mejor dicho todavía, como el *multiverso*.”<sup>848</sup> [esto es, la co-existencia y co-presencia de lo que es (la res) y de su imagen (empírica o simbólica), y sus propias discontinuidades, tanto configurativas por la imagen del mundo, cuanto naturales por sus diferentes naturaleza y artificio cognitivo, discontinuidad como la que es propia en el multiverso].

Esa “*praxis del sentido [a] del mundo*” implicaría también (paradoja que proponemos aquí, asumiendo que Nancy no ha de querer negar completamente lo ajeno por naturaleza al Sentido –y al no-sentido lógico o fáctico propio del Ser–) una praxis con lo Sin-sentido del mundo (no entendible de ese modo como Sentido –a-significado– en la interpretación que el sujeto hace del mundo que «es»), Sin-sentido que no sea por lo tanto inextricable del pensamiento antropológico (que, entendemos, sigue Nancy para idear un Sentido prelógico, un desvío convenido de lo extra-lógico de lo simbólico y su no-función significativa, hacia su paridad con lo Real exento de significado –y también de Sentido–). La vía para salir de ese nihilismo del sinsentido lógico y ontológico [Sentido su(per)puesto en lo Sin-sentido que concuerda con el no-sentido de Wittgenstein o su sinsentido fáctico ligado a la lógica del sujeto; o con el sin-significa(n)do (Nancy) “*indiscernible*” de lo ‘Sentido’ mismo del mundo en cuanto existencia) sería el *maybe* que contempla tanto lo Sin-sentido de la res universal extensa, cuanto a la voluntad de Sentido (desde la lógica matemática y la demostración experimental) que induce a la ciencia empírica (que asume en su principio de objetividad lo que existe fuera del alcance de observación del ser humano e indaga más allá del pensamiento antropocéntrico y la imagen de la observación empírica) a discernir la mecánica del universo-entidad(es), el funcionamiento cósmico y cuántico de la existencia de materia, energía, tiempo, gravedad, dimensiones... (y posibilidad del sujeto para operar con lo Real dando Sentido a su impulso de supervivencia y a su curiosidad en su afán de conocimiento).

Una praxis, por lo tanto, del Ser (pre-Yo) en con-tacto con el universo que «es», (o que bien pudiera pertenecer a un –multiverso–) Sin-sentido. Y esta ‘praxis’ es un proyecto trans-locativo, desde el no-lugar inmaterial de lo simbólico, del sujeto atópico –y de sus respectivos “*espaciamentos*”–, al *topos* (físico, químico) concreto del cerebro cognitivo en el individuo y su organismo (yendo objetivamente un paso más allá en el desborde de esa des-cripción filosófica de la

---

<sup>848</sup> Nancy, Jean-Luc. Prólogo a *Nancytropías. Topografía de una filosofía por venir en Jean-Luc Nancy*. Rodríguez Marciel, Cristina. Dykinson. Madrid, 2011, p. 13.

*praxis* que la identifica como: “acción que implica emprender una filosofía que difiera de la pura especulación, o de la contemplación”<sup>849</sup>

–y esto supone también ir más allá del materialismo especulativo y de la correlatividad y supuesta no-correlatividad ontológicas–). Práctica –sin filosofía, exenta de ontología– de la discontinuidad del proyecto artístico, estético y el filosófico, mediante la suspensión –corte-intervalar– del pensamiento subjetivo inducido sobre la reflexividad del mundo. *Praxis* en la que el individuo, en su inferencia cognitiva automática sin deliberación (refleja pero no interpreta instantáneamente –salvo lo memorizado –memes– que se proyecta desde el inconsciente–), se dispone desde su dis-locación de subjetividad (de su *espaciamento* y *diferancia* interpretadas), a la trans-locación del propio proyecto arte para objetivar sus movimientos, estrategias y sus derivas del objeto arte en una situación construida o vivida por sujetos interpretativos. Trans-localarlo –desde la separación y otredad objetiva al mismo proyecto del objeto arte en sí– de la acción del sujeto sobre el objeto arte localizado en su dis-posición simbólica, en la expresión de la composición formal –representacional, lingüística (deconstrucción ontológica, no-sentido lógico, sinsentido fáctico, etc...)– y en la referencia desde una discursividad ontológica o para-ontológica a otro discurso en sucesiva e indefinida discontinuidad configurativa; emplazado escalar y referencialmente –en y –a un espacio (o entorno, o contexto) antropométrico (o definido antropológicamente), donde el objeto arte se ‘coordina’ con los fenómenos naturales –cuyos actos son determinados a priori respecto a la función simbólica en la que van a interpretarse –no-sentido formulado desde la lectura de lo Sin-sentido exterior–, para vehicular las agencias fenomenológicas con las experiencias simbólicas desde la re-inscripción ontológica de aquellos fenómenos en su entrada –interpretacional y auto-representacional– en esa puesta en escena.<sup>850</sup>

---

<sup>849</sup> Habermas, Jürgen *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus. (1989), p. 83.

<sup>850</sup> Revisaremos en el próximo Cap. 12.1 (Parte IV) esta situación construida –fenomenología-simbolicidad– en la situación viva que en el proyecto artístico realizado para esta investigación, *Artists Working: Discontinuity* Barinatxe, se generó como tal –reacción imprevista de espectadores que no advierten el corte de la luz solar en la proyección, independencia de los ciclos temporales de la luz natural respecto a las decisiones humanas, etc.– debido a que el corte de los fenómenos en los dispositivos de representación y sus imágenes subjetivas, que acontece en el espacio arquitectónico, en la pantalla configurada y en el espaciamento del sujeto reflexivo; es un corte que la luz natural ya realizó, sin ser dirigida ni premeditada, en el momento de la producción del objeto arte en un proyecto abierto a lo Sinsentido. Por lo tanto el corte en la primera situación construida –junto a la situación viva por la presencia y actividad de los participantes, de los animales, etc.– vino dado involuntariamente, una contingencia imprevista y de resultado imprevisible, que la luz exterior, indecible para el sujeto, ocasionó en el objeto arte –en su forma y su lectura–, reproduciéndose ante ese objeto situado en el escenario simbólico únicamente durante el mismo lapso de tiempo que en el anochecer anterior del registro fílmico. No se adaptan o interpretan los fenómenos en base a la situación construida, la disposición del escenario y la misma situación viva con los espectadores se atiende al horario estival del ocaso diurno (pre-marcado en su duración por el movimiento de rotación y traslación de la tierra respecto al sol), el fenómeno de la luz natural se da al margen del análisis fenomenológico y es ajeno al funcionamiento de los dispositivos técnicos y de las funciones mentales de la representación, cuyo Sentido –sólo tras su corte y tras la previa visión cognitivo-automática de ese intervalo de discontinuidad de la subjetividad–, se reactivará concitando interpretabilidad



Desde esa trans-locación del lugar de acción pensamental subjetiva y de su proyecto arte-acción, a lo objetivo y a lo pre-subjetivo, sin injerencia performativa en la preliminar co-presencia del ser y sus impulsos con el topos general de lo universal Sin-sentido; el proyecto y el objeto arte se presentan, disociados de la sumisión sujeto-objeto; entes no-valor, en la neutralidad objetiva de su facto, en la objetividad del individuo y en su impulso de ser: –en, –ante y –con lo óptico y Sin-sentido.

La discontinuidad artística “*cambia el sentido al Sentido*” –estéticamente negativo– (desarrollando a Nancy de otra forma), lo reactiva tras su corte vinculándolo –desde esa lógica desiderativa de la función de “*sentido del mundo*”–, a su despliegue como Sentido a la posibilidad – con lo accesible e inaccesible /*maybe*– de todo lo (multi)universal –existente, pasado (cuya imagen nos llega en el ahora) o por existir– (y a la posibilidad de otras existencias de pensamiento y Sentido diferentes al ser humano); y para ello, el Sentido lógico o simbólico antrópico [Sentido, neutro en sí (Delueze)], queda neutralizado literalmente de su efecto dialógico con el mundo –res extensa–, confinado –externamente al sujeto– en el objeto que lo enunciaba o que lo expresa en su finitud. Sentido que no significa más allá de aquél objeto y que suspendida su simbolicidad de la discontinuidad configurativa de sus interpretaciones y detenidas sus estrategias, en un factor simbólico limitado en un objeto arte cuya narrativa se cierra [se contrae en su objetual(idad) / entidad, por la no-significación estética, por la clausura de su representación]; –hasta la posterior interpretación discontinua del sujeto sobre el Sentido que re-aplicará –ahora más abierto– tras configurarlo de nuevo a partir de la comprensión de la situación generada; reactivando, por una parte, aquél Sentido suspendido en el objeto arte que se dispuso al corte; y conectándolo en ese nuevo Sentido general que abarca al objeto arte (y su Sentido que se reactiva), a la situación construida, a los dispositivos, a la situación viva, a la participación, autonomía y soberanía y a la co-participación y co-agencia en la co-presencia con aquello Sin-sentido que el corte fenoménico desvela [de-mostrado (como veremos al final de éste capítulo)] desde lo Real en nuestra imagen de realidad –objetiva– y de representación subjetiva.

“ Una *praxis*, entonces. El «pensamiento del sentido del mundo» es ya su *praxis* y su exposición al mundo donde el pensamiento «se pierde» como pensamiento en su propia exposición, en su extensión, en su espacio, en su espaciosidad o su espaciamento al mundo. *Praxis* y no *poiesis*. Porque la *praxis*, venimos insistiendo en ello, es ante todo «la propia orden del actuar mismo en cuanto que se impone como orden de la razón y que impone así la *praxis*, es decir, la acción cuyo resultado no es distinto del agente» <sup>851</sup> [ a no ser que esa acción del agente sea pasiva, no sólo de su lógica, sino acto externo al agente generado por los fenómenos exteriores, de modo que no analicemos fenomenológicamente el “gesto, el porte o la postura” del agente (Rodríguez Marciel interpretando a Nancy), ni la situación fenoménica desde el ángulo

---

ontológica y estética (no-representación, no-filosofía, post-conceptualidad, etc.) e interpretación simbólica (del vacío, la nada, la muerte, etc.).

<sup>851</sup> Nancy, Jean-Luc. *L'impératif catégorique*. Flammarion, París, 1983, p.19

antropocéntrico, sino exactamente en esa exterioridad a nuestra interpretación].

Así –desarrollándolo de nuevo de otro modo–, en el corte a esa *poiesis* –no creativa pero sensible en Nancy– (poiesis de la iluminación en Heidegger que refiere a su vez a la estética como aprehensión del Sentido desde la percepción de un conjunto de fenómenos cuando el pensamiento se aleja de su posición, y de la iluminación que se extingue en Brassier al apagarse con el fin del universo la reflexividad del sujeto estético y el Sentido en sí), se daría una praxis presubjetiva (no delimitada a la praxis filosófica del pensamiento-Sentido del mundo), que se distingue en su *–moción* (en Nancy)– movimiento o impulso como fuerza del ser que la ejerce en un proyecto-praxis cuyo proceso es también de movimiento (de los objetos del Sentido –pensamiento y dispositivos–) del Sentido universal antrópico al Sin-sentido cósmico(s) natural (o a su propia mecánica –interpretando a Nancy– como sentido discontinuo de la existencia-inexistencia de todo lo universal / distinguiendo esa filosófica ‘teoría del todo’ con el Sentido = todo lo que es el universo, en Nancy, de la anhelada teoría del todo científica con la que podría concordar el multiverso inflacionario de Linde y Guth / El Sentido –quizás– podría o puede darse, en esta u otras formas, en el Sin-sentido del todo multiversal con sus existencias e inexistencias).

Esta práctica trans-proyectual, [distanciada de la ‘praxis’ nancyana del espaciamiento desde el ser al mundo por la imagen reflexiva de aquél sobre éste (la *diferancia* aplicada al mundo, diferido de su Real por la reflexividad en ese espaciamiento del sujeto al objeto o a la *res extensa*), y distanciada así mismo del agente de la razón-orden que impone su pensamiento como acción-lugar de sí – identificando esa acción-pensamiento con la praxis del mundo al que impregnaría o dotaría de Sentido]; parte del agenciamiento del Ser, pero cognitivo y presubjetivo, para situarlo allí donde ya está, en el suelo físico que pisamos y sobre el que estamos incluso antes de trascenderlo –en el lugar de lo Real (o reales)–. Sin-sentido previo, simultáneo y posterior al sujeto y su Yo–, y que co-presente a ese sujeto reflexivo –pero distinto a su imagen de sí; mundo ajeno a la imagen del sujeto, que está presente junto a la presencia pre-reflexiva del Ser–.

Además de saber de la existencia de –lo Real– y de sus múltiples estados posibles, hemos de poder manifestarnos (ser-estar) ante ello sin el influjo subjetivo sobre la imagen trascendental, en ese intervalo de discontinuidad en el que el corte de las imágenes que producen Sentido nos sitúa claramente ante la percepción cognitiva y en ese impase presubjetivo previo como impulso a todo análisis o iluminación; distinguiendo así que el Sentido del pensamiento –relativo a nuestro ser– pueda confrontarse (en la consciencia de lo objetivo) con todo aquello *Otro* Sin-sentido y desplegarse así al impulso existencial que nos dicta la posibilidad de otros reales y el deseo de otras existencias.

Para esa trans-proyectualidad y trans-praxis iluminativa (que no proyecta aún al sujeto reflexivo o simbólico ni a la imagen de su proyecto experiencial o estético, sujeto-objeto), que posibilita referirnos al arte como objeto y observarlo objetiva y pre-subjetivamente como tal y en su hecho artístico y acto estético –neutralizado–, y con-tactarlo como seres cognitivos durante su propio con-tacto de corte y discontinuidad con lo Real y sus fenómenos; seguiríamos ese ‘tocar’ al pensamiento mismo que señala Nancy, en captar en esa cognitividad del tacto como sentido sensorial con las entidades

materiales o físicas perceptibles de lo Real, que dota a lo cognitivo de la lectura del tacto, por la cual el pensamiento se toca así mismo, pero también es consciente de ese tacto en cuanto es tocado por lo exterior, es decir, el con-tacto con lo Sin-sentido que pulsa la auto-consciencia del pensamiento cognitivo, que se nota así mismo pre-subjetivamente como entidad antes de generar imágenes añadidas o interpretadas a ese contacto cognitivo entre lo físico y lo inmaterial, a esa (inter)conexión celular-eléctrica-química-neuronal con lo exterior.

El pensamiento se toca así mismo en cuanto es consciente de sí en su procesar el impulso reflejo advenido desde lo otro, lo otro que le procura imagen cognitiva que activará la consciencia de sí como pensamiento singular. En tanto si no existiera nada en ese 'afuera' no habría cognitividad ni reflexividad y el pensamiento no sería consciente; pero ese con-tacto es con lo Real Sin-sentido que no por dotar al pensamiento (de consciencia de la elementariedad de lo Real) es así mismo existencia-Sentido. Lo Sin-sentido es al margen (en con-tacto) del Sentido (que reside ahí en su disolverse a partir de la imagen de lo otro) aunque comparta escenario de sucesos con éste, en/hacia ello.

“ La táctica del tacto consiste entonces en cierto «desbordamiento». Un desbordamiento que instiga a tocar más de lo que se debe [haciendo Rodríguez Marciel referencia a que el Sentido –como decía Nancy (ver Cap. 3, Estado de la cuestión)– no ha de tocarse demasiado: “*En un sentido, pero qué sentido, el sentido es el tacto. El ser-aquí, lado a lado, de todos los seres-allá (seres arrojados, enviados, abandonados en el allá). Sentido, materia formándose, forma haciéndose firme; exactamente el desvío de un tacto. Con el sentido hay que tener el tacto de no tocarlo demasiado. Tener el sentido o el tacto: la misma cosa*”]. Esto es, reinterpretándolo aquí, un contacto cognitivo/presubjetivo (sensorial/pulsional) en “*todo agenciamiento de un mundo (ni continuidad ni discontinuidad puras, tacto)*.”<sup>852</sup> en la copresencia entre lo cognitivo que –es- y lo que –está- en la discontinuidad –pura– exterior que en ese con-tacto salva la separación (o el corte entre la imagen del pensamiento y lo Real en sí) sin ser así corte definitivo sino discontinuo –que otorga la sensación y genera la imagen de continuidad con el tacto–] (un desbordamiento) –[de la discontinuidad–] a través del cual el pensamiento «se toca»<sup>853</sup> Derrida escribe en *Le toucher*, Jean-Luc Nancy que, en lo que se refiere a la «*question du toucher*», «después de un recurso a la vez insistente y furtivo a *figuras táctiles* [la discontinuidad con-figurativa-: tanto de la apreciación evasiva del Sentido percibido como pensamiento por el tacto con lo externo, cuanto por la imagen sensorial que produce tal con-tacto], a una retórica del tacto que merece un análisis apropiado [...] una meditación acabará, (...), por

---

<sup>852</sup> Nancy, Jean-Luc. Nancy, Jean-Luc. *El Sentido del mundo. (Le sens du monde)*, Paris, Editions Galilée, 1993. La marca editora [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com) 2003, p.58 / p. 53.

<sup>853</sup> Nueva indecisión en la gramática: ¿quién «toca» aquí a quién? ¿Quién toca y quién se deja tocar? El pensamiento «se toca» él mismo pero sólo porque es tocado por lo otro: «tocarse tú». Así también es «tocable». Tocante y tocado. Por ejemplo en NANCY, J.-L.,: *Métailé*, París, 1992, p. 102 «El pensamiento se toca, sin ser sí mismo, sin volverse a sí» [la actividad cerebral del pensamiento cognitivo automático, que es consciente de sí antes de la construcción reflexiva del Yo. Vinculado a la fuerza presubjetiva en el impulso del pensamiento al Sentido subjetivo y a la autotranscendencia –otro desbordamiento –configurativo– desde lo pulsional].

Nota a pie de pág. en: Rodríguez Marciel, Cristina. *Nancycropías. Topografía de una filosofía por venir en Jean-Luc Nancy*. Dykinson. Madrid, 2011, p. 13.

tematizar ese 'sentido', el tacto [en parte, lo que estamos tematizando aquí en la co-presencia entre la discontinuidad configurativa del Sentido con la discontinuidad natural de lo Sin-sentido, mediante presencias cognitivo – pre-subjetivas en con-tacto con fenómenos naturales / lo cognitivo –y lo pre-subjetivo pulsional– que se 'toca' neurogenerativamente produciendo esa consciencia de sí al ser 'tocado' por lo exterior], lo que nos enseña y asigna por lo que se refiere a la sensibilidad, al sentimiento, al sentir-se como tocar-se (pero "tocarse tú", dice él) y también, por las mismas, en lo que se refiere al sentido del sentido y al sentido del mundo, como del "pensamiento finito" en general». [pensamiento limitado desde las fronteras fisiológicas de la mente –que según Nancy el tacto desborda<sup>854</sup> – cuya finitud tratamos aquí desde el corte de los dispositivos de representación y el intervalo suspensivo en el pensamiento reflexivo y subjetivo desde lo Sin-sentido exterior sin pensamiento (inabordable antes de ser configurado en una imagen automática objetiva, pero co-existente, perceptible sensorialmente, e influyente –aún cuando se tratara de estados de lo Real no observables–) ] Asignación sin límite, por consiguiente. Esa *ilimitación*, «asignación sin límite»[en cuanto a no subjetiva, lógica o significativa] del tacto y del tocar en Jean-Luc Nancy, esa *extralimitación* de «*le toucher*», de tocar a Jean-Luc Nancy o de ser tocado por él o de tocar lo que él toca, consiste literalmente en un desbordamiento que lo invade todo hasta llegar a alcanzar al «pensamiento finito». La apuesta exigente y excesiva de Nancy es dar a tocar lo intocable del pensamiento mismo.<sup>855</sup>

Tal y como matiza Cristina Rodríguez Marciel, en su lectura desde Derrida al desbordamiento de Nancy de los límites pensamiento subjetivo, lógico u ontológico con el tacto, de lo que se trata en el fondo es de una discontinuidad desde el con-tacto con lo exterior que "suspende" la misma aplicación lógica (o ilógica en cuanto a no-sentido ontológico) del pensamiento antrópico a los límites nunca abolibles del propio pensamiento en su actividad o praxis cognitiva –nuestro auto-acceso directo desde la lógica a esa función cerebral, aún con su tacto sensorial fisiológico–, así como a los límites tampoco abolibles de lo Sin-sentido:

"... no hemos querido [...] sino prolongar ese «desbordamiento» que es, nos parece, a lo que el libro de Derrida invita y lo que deja en suspenso precisamente para que pueda ser retomado como un nuevo punto de partida. [en la presente investigación, tal suspenso sería la discontinuidad exterior en el Sentido, que tras su corte puede ser retomado para re-activarse abierto tanto a su lógica como a lo universal Sin-sentido] [...] un límite, la cuestión del límite, de los límites que él, Jean- Luc Nancy y su «tacto» o su «tocar»,

---

<sup>854</sup> Tacto desde lo sensorial al Sentido –y a la inversa–por la consciencia del mismo tacto que anuncia al pensamiento. Un desbordamiento que nos puede recordar a la descentralización de lo museológico con lo selvático, a ese contacto entre producción de Sentido y lo Sin-sentido exterior para el que Chus Martínez recurría a su vez a la metáfora del pulpo enamorado –pulpo cuyas extremidades 'piensan' autónomamente al tacto–, y contactos sensibles desde lo pulsional a la configuración del deseo –y del amor en esa imagen. Un Sentido descentralizado del pensamiento mental por Nancy ya que el mismo contacto con lo Real lo desborda hacia el cuerpo que toca para presentarse al cerebro en su ser-entidad y en su consciencia fisiológica en un espacio. La física neuronal que desde las sinapsis eléctricas y químicas produce pensamiento, tocado por lo eléctrico y lo químico y en conexión celular con el resto de partes del organismo que tocan lo exterior. Pensamiento que siendo tocado, toca.

<sup>855</sup> Rodríguez Marciel, Cristina. *Nancycropías. Topografía de una filosofía por venir en Jean-Luc Nancy*. Dykinson. Madrid, 2011, pp. 21,22.

pone en cuestión a través de un trabajo [*praxis*, o proyecto y trans-proyecto que exponemos aquí] de pensamiento que no consiste sino «literalmente» –«realmente», escribirá Derrida– en un desbordamiento del pensamiento. Límites que aun «tocados», afectados y desbordados nunca son abolidos [siempre existirá una imagen reflexiva desde la percepción cognitiva, pero es en ese límite de lo cognitivo y lo presubjetivo desde donde podemos emplazarnos ante lo otro no subjetivo sino objetivo Sin-sentido] y cuya «pérdida» no consiste en su franqueo, en su transgresión [con el no-sentido o sinsentido lógico o fáctico ni con su soberanía crítica o autonomía simbólica] o en su borradura [extinción correlativa del pensamiento ontológico de la no-filosofía o la no-representación], sino en una suspensión de los límites que no es más que interrupción [intervalo discontinuo en la reflexividad y subjetividad hacia lo cognitivo, desde el contacto con lo exterior no antrópico], porque a ellos sólo nos está permitida una aproximación, pero nunca una llegada. Nunca alcanzamos un límite que nosotros mismos somos. Sin embargo, esa aproximación es la ocasión y el impulso [voluntad de ser y presubjetividad, fuerza] de poder dirigirnos hacia un «por venir» [maybe / a la posibilidad de lo multiversal, de lo demostrable e indemostrable, de lo Sin-sentido y de la reactivación no limitada del Sentido] que sólo se nos abre a partir, precisamente, de esa interrupción: «filosofar comienza exactamente ahí donde el sentido está interrumpido» Filosofar tiene entonces como esencia estar siempre *in statu nascendi*, empezando y volviendo a empezar [dis]continuamente a partir de la interrupción de nuestros significados disponibles. De ese modo, un síncope, una interrupción súbita y momentánea, un «sin contacto» [al Sentido], un no-tocar tiene lugar en el corazón mismo del contacto, en el corazón mismo del tocar. “<sup>856</sup>

Con-tacto en la co-presencia (tacto del sentir -al Sentido y tacto -con lo Sin-sentido) trans-proyectual. Para ver el proyecto arte –que mueve al objeto arte (entidad-apparatus-ontología)–, desde ‘fuera’ a ellos –de su visión subjetiva– en un suceso no antrópico. Un intervalo en el que lo cognitivo y lo presubjetivo no modulan al objeto arte observado, –lo ‘distinguen’ (inconscientemente) integrado con las otras imágenes de lo Real– [conjunto de entidades distintas que se advierten en un plano de visión general (lugar fuera / lugar interior del sujeto) que se (ante)impone a los signos-información particulares], asisten a su presencia y no a su presentación (lo simbólico, el significado estético y sus apreciaciones se suspenden), generando la consciencia de aquellos objetos-proyecto como entidades físicas e inmateriales dispuestas a los fenómenos reales –incluyendo la temporalidad–; para interpretar seguidamente los grados de re-lación, con-exión y co-presencia del objeto arte y del proyecto que lo dispone, habiendo ganado (en consciencia) una distancia intervalar respecto a los significados del objeto y sus emplazamientos/desplazamientos (señalación, identificación y símbolo / territorialización), permitiéndole así al sujeto estético considerar cada grado de ser y estar (y la *diferancia*, en la reflexión – proyección / agenciamiento – espaciamento) y cada progresiva información que se adhiere; y, si no –ver– lo que ‘sea’ en sí lo Real, si tomar consciencia (en sentido común, saber-idea de lo objetivo, dónde y ante lo que está) de aquello Sin-sentido (de lo cognitivo y de lo no-cognitivo / de lo

---

<sup>856</sup> Ibid.

[citando a Nancy, J.-L. En: “*Un jour les dieux se retirent...*”. William Blake and Co. Bourdeaux, 2011, p. 13]

cognoscitivo y de lo no-cognoscitivo) respecto a lo que se implementa y se separa como Sentido. Praxis, así, como pro-forma: pre-formativa (antes de in-formar la imagen recibida y per-formar la realidad), unida a lo pulsional presubjetivo para abrir el deseo (desde todo lo que el deseo en sí insta a abrirse –a definirse y a desbordarse–) hacia un Sentido dis-locado, desplegado ante sí y ante lo otro (deseo a lo otro y con los otros –deseo al otro, deseo de reflejo en y por el otro–, liberado de complejos y de la instrucción, frustración, represión o suplantación cultural del deseo, y deseo de emancipación del trauma existencial).

El corte pre-liminar (anterior a límites reflexivos) en la proyección subjetiva, abre lo libre-innato del impulso para medirlo en su extensión potencial, y re-abrirlo, desde su amplitud al deseo que induce lo simbólico, en un Sentido sobre lo existente y lo inexistente. Reabre al deseo, reprimido en su clausura por el quiebre traumático de la muerte y la im-posibilidad simbólica (de im-presencia evocativa /realidad finita) ante ella; hacia su reflejo posible más allá de lo particular y de lo ideal inasible del ser humano, en la apreciación de lo Real y su discontinuidad y en la posibilidad de otros Sentido que no contemplan o dispongan sólo al Ser en su existencia.

No es deseo freudiano de muerte, sino de vida particular y universal que comprende la muerte y, en su caso..., impulso de emancipación –no tanto deseo transcendental de sublimarnos –asumiendo lo Real a través de otras existencias, que pudieran ser reales y no simbólicas. Lo simbólico sólo progresa en la pervivencia de los que nos prosiguen, en ellos obtiene lo simbólico su razón y no en el discontinuo apantallamiento de lo Real visto en la realidad como auto-proyección. La posibilidad de lo simbólico sería la existencia de otros productores de Sentido, la posible (?) existencia alternativa de Sentido, y en esa expectativa ha de abrirse el deseo tanto a lo universal como en su caso a lo multiversal.

El corte discontinuo que analizamos aquí, no se circunscribe sólo a la audio-visualidad (sensorial o reflexiva) y sus imágenes (simbólicas), a la representación figurativa de las imágenes mentales desde la cognitividad audio-visual y la reflexividad (los estudios actuales no corroboran que los ciegos de nacimiento produzcan imágenes figurativas desde sus otras capacidades de perceptividad sensorial, sino más tarde con el aprendizaje del lenguaje y su representación), o a la representación técnica o tecnológica de las imágenes por dispositivos. El corte que planteamos incide en toda posible subjetivación antrópico-lógica (centralizadora y territorializante) de lo percibido a través de los sentidos sensoriales, incluyendo así también, en ese tacto nancyano de lo sensorial al Sentido como instancia –que no se formula–, un corte en el tacto de lo consciente a la representación simbólica, que precisamente por ese corte y suspensión de la subjetividad –de la sinapsis que el pensamiento procesa desde el Sentido al que observa (cuando el cerebro procesa antes el impulso presubjetivo que la percepción del contacto sensorial)– podemos observar, en la ausencia del Sentido, al objeto arte como entidad objetual que concita pensamiento pero en este caso observado como el pensamiento objetivo de aquello subjetivo que no se desarrolla. No aportamos más significado al que ya dispone el objeto artístico que se suspende unívoco en su información –signo-referencia–. En el ejemplo de nuestro trabajo experimental Artists Working: *Discontinuity* Barintaxe (próximo

capítulo / ver también en Cap. 9.4.B.ii. pág. 1101) de hecho, el objeto arte (en cuanto a presencia de imagen o de reflexión estética) desaparece para el espectador; hasta que es comprendido el espacio en blanco y los fenómenos naturales activos como el todo correspondiente a aquél objeto arte en sí en un escenario y en la vida, más allá de su estructura signifiante, que aborda la discontinuidad configurativa (y real) del Sentido (no hay imagen cognitiva del objeto, se corta la representación reflexiva de él / el individuo realiza una inferencia cognitiva espontánea de una realidad objetiva –el muro-pantalla en blanco– que separa de la interpretación del objeto arte mediante un *proceso cognitivo automático*, en el que no existe esfuerzo de deliberación. En el reconocimiento posterior de esa separación el individuo adquiere consciencia suprasubjetiva del objeto arte ausente, lo piensa como entidad objetiva que no está presente en el espacio y por lo tanto produce vacío (suspensión) de Sentido y subjetividad en el pensamiento –contempla ontológicamente el no-sentido lógico, el sinsentido fáctico; consciente al tiempo de lo Sin-sentido exterior no antropológico), discontinuidad objetiva del Sentido en con-tacto con la discontinuidad natural de lo Sin-sentido.

El corte representacional de lo visual y del ‘tacto’ de lo consciente al Sentido además de neutralizarlo lo separa en aquello que al no estar se distingue, el pensamiento (se hace –presubjetivamente inconsciente) toca de su ausencia [como aclara Zizek, pulsión que pone en acto (o *praxis* en Nancy) la pérdida misma, corte o brecha que introduce la discontinuidad al todo simbólico productor objeto- causa de deseo cuya pérdida, colmada fantasmáticamente, produce el trauma y la frustración<sup>857</sup>] y la equidista con lo Sin-sentido, sitúa al objeto arte y al propio Sentido fuera del pensamiento subjetivo, los compre(he)nde suprasubjetivamente como entidades simbólicas inactivas que sabe que siguen existiendo pero detenidas, suspendidas en la discontinuidad objetiva que ha cortado la discontinuidad configurativa subjetiva. Y se corta la representación del lenguaje –idiomático o no-idiomático– (re-tardo similar al de los ciegos naturales que en ausencia de imagen cognitiva desarrollan

---

<sup>857</sup> (...) el verdadero objeto causa del deseo es el vacío llenado por sus encarnaciones fantasmáticas. Mientras que, como subraya Lacan, el *objeto a* es también el objeto de pulsión. La relación aquí es claramente diferente: pese a que, en ambos casos, el vínculo entre objeto y pérdida es crucial, en el caso del *objeto a* como el objeto- causa de deseo tenemos un objeto que está originalmente perdido, que coincide con su propia pérdida, que emerge como perdido, mientras que en el caso del *objeto a* como el objeto de pulsión, el "objeto" es *diréctamente la propia pérdida*; en el desplazamiento del deseo a pulsión, pasamos de *objeto perdido a la pérdida en sí misma como un objeto*. Es decir, el extraño movimiento llamado "pulsión" no está dirigido a la búsqueda "imposible" del objeto perdido; es un impulso para poner *diréctamente en acto* la "pérdida" misma -la brecha, el corte, la distancia-. Por lo tanto, existe una *doble* distinción a ser trazada aquí: no solo entre *objeto a* en su status fantasmático y posfantasmático, sino también, dentro de este propio dominio posfantasmático, entre el perdido objeto- causa de deseo y el objeto-pérdida de pulsión. [...] En consecuencia, el concepto de pulsión convierte en falsa a la alternativa de "quemarse con la Cosa o mantener la distancia"; en una pulsión, la "cosa misma" es un circular alrededor del vacío (o más bien del hueco, no del vacío). Para expresarlo aún más claramente, el objeto de la pulsión no se relaciona con la Cosa como el relleno con su vacío: la pulsión es literalmente un contramovimiento al deseo, no lucha por la imposible plenitud y, estando forzada a renunciar a ella, queda pegada al objeto parcial como su remanente; la pulsión es casi verdaderamente la verdadera "pulsión" para *romper* con el Todo de continuidad en el que estamos capturados, para introducir un desequilibrio racional en él, y la diferencia entre pulsión y deseo es precisamente que, en el deseo, este corte, esta fijación a un objeto parcial, está "trascendentalizado", transpuesto a una representación del vacío de la Cosa. Zizek, Slavoj. *Visión de Paralaje*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2006, pp. 104 / 107.

tardíamente la función simbólica a través de la interacción social <sup>858</sup> ).

Un corte, así mismo, en el *Belief*, de la especulativa consciencia en sí de lo universal (Linde) o de *ser* = Sentido del mundo (Nancy), en la identificación de la consciencia del ser con esa elucubradora consciencia atribuida al funcionamiento cósmico. Simple relación pre-inicial del Sentido con lo Sin-sentido, abstrayendo al primero mediante su presubjetiva (des)atención.

“ *Una cosa es [previamente] lo que es y no lo que se dice que es la cosa.*

(en el film *Birdman*), a partir de un poema de Wallace Stevens:

*Not Ideas About the Thing but the Thing Itself ”*

[co-presencia de lo que «es» y de su observación]

En base a la nueva perspectiva del multiverso y la transformación radical del conocimiento humano que implica en todos los ordenes, el físico teórico (especializado en física de astropartículas, agujeros negros, fenomenología de la gravedad cuántica y cosmología), experto en filosofía y epistemología, Aurélien Barrau, establece junto a Jean-Luc Nancy en su libro *What's These Worlds Coming To? [A qué están llegando estos mundos? / Dans quels mondes vivons-nous ? –en qué mundos vivimos?]*, una dialéctica intencionada (poniendo en juego lo correlativo y lo no-correlativo) entre el pensamiento filosófico (Nancy) y la visión tanto empírica como primordialmente realista de la filosofía científica (Barrau) y su epistemología; en la que Nancy expone en primer lugar su revisión de los paradigmas filosóficos, estéticos y tecnológicos a partir del cambio desde un ser y un universo (mundo) a un multiverso –distintas leyes y una visión no antropocentrista–, y Barrau le responde capítulo a capítulo en esa discontinuidad configurativa intencional (estratégica), que replantea la maquínica ideológica del diálogo entre pensadores y campos del conocimiento –al modo de la “*conceptual machine deleuze-guattari*”– (según cita Barrau <sup>859</sup> ), para re-consignarse ellos mismos en la evidencia de una imagen abierta, aún pendiente de ser tratada en profundidad (a partir de la demostración o verificación científica del multiverso) y comenzar su nuevo camino epistémico. Una *post-conceptual machine nancybarrau*, que revisa y pone en juego la lógica (y lo a-lógico al Ser), axiomas científicos, el Sentido y la tecnología, para orientarlos ahora hacia otra posibilidad de co-presencia con aquello(s) que puede residir y ser en el exterior independientemente a nuestra razón o posibilidad de acceso sobre ello(s).

En la presente investigación, procuramos observar esta nueva aproximación desde el conocimiento filosófico y el científico con el objetivo de aportar una tercera pata o visión y práctica desde el arte,

---

<sup>858</sup> Ochaíta Alderete, Esperanza. *Aspectos cognitivos del desarrollo psicológico de los niños ciegos*. Centro de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, CIDE. Madrid, 1988.

<sup>859</sup> Barrau, Aurélien. ...*And of Unistruction*. En Jean-Luc, Nancy – Barrau, Aurélien. *What's These Worlds Coming To?*. Fordham University Press, New York 2015, p 66. *Dans quels mondes vivons-nous ?* Paris, Galilée, 2011.



que analice y disponga ese objeto de pensamiento o (como indica Nancy) *arte*, en una *tra(n)s-proyectual machine*, intentando profundizar en ese tra(n)S-proyecto o separación suprasubjetiva y objetiva al proyecto arte que instruimos, en ese corte discontinuo a partir de una real co-presencia o co-existencia entre lo que está y es presente y aquello que sin estar o ser –gnoseológico o perceptible– en nuestra dimensión universal, sin embargo pueda existir.

De la “*struction*” que propugna Nancy para idear una simultaneidad y copresencia entre el conjunto de seres, entidades y esencias de lo multiversal, que ya no preserva al Sentido en su construcción-deconstrucción desde la instrucción univoca del Ser en su visión subjetiva y ontológica de lo Real; a la “*unstruction*” de Barrau, que asume el planteamiento de Nancy frente al multiverso como “*more than one*”, pero a su vez expresa que todo aquello exterior e infinito, discontinuo al ser humano y discontinuo en sí mismo por su generación-extinción infinita, es, en cuanto a una imagen o descripción empírica ‘exacta’ de ello, “*less than one*”, tanto por sus extinciones de universos singulares (siendo así ‘menos’ que su anterior particular existencia), cuanto por no corresponder, en su real discontinuidad Sin-sentido –al menos por ahora–, a nuestra lógica de pensamiento (finito y limitado a la observación empírica-cognitiva y a las leyes físicas que puede representar), “*Less Than One, Then*”, ese entonces que deja abierto Barrau desde la pérdida de significado de la univocidad del Ser como *One* y del uni-verso como su observación y existencia particularizada, menos que el *One* en cuanto éste ya no tendría Sentido. Y ¿entonces?, ¿Qué real(es) se abrirían?.

“ The one as a pure singular, an ontic unicity, a primary principle, a decreed edict, an identity unto itself, or an incorruptible [*imprescriptible*] *arché* or timeless principle has therefore not taken place. It has never even begun to take place. It must be that the knell [*glas*] rings for the one's fantasy (its phantasm, its phantom or ghost). Or rather: The echo of the mallet on the cast iron must be heard as merging with its own repetition, so as to place one self in the stretch of time in-between the strikes that ring the bell. This stretch of time or interval is not a fading into silence nor does it announce a new toll. It has no sense in itself; it is not even a sign. It is precisely the step [*pas*], the exiting, the outside coming into being that forms the already fleeting sound and opens the horizon of its potential and always uncertain repetition. It is a mediation more than a meditation.” <sup>860</sup>

Desde ese intervalo de discontinuidad y mediación de lo Sin-sentido con el Sentido sin meditación, una aproximación desde al arte a esa revisión de los paradigmas establecidos entre lo particular (*One*) y lo universal (*one universe*), que pasan de sus estados unívocos, entásicos y extintivos a la posibilidad abierta y ekstásica de la discontinuidad en la co-presencia con lo otro [*Being plus Itself(s)* ], como ya se viene produciendo en estos últimos años y más recientemente desde DOCUMENTA (13) en 2012 –en diversas instalaciones y situaciones construidas y vivas con su tratamiento genérico del no-sentido lógico y sinsentido fáctico desde el Sentido hacia el *maybe*–, que

---

<sup>860</sup> Barrau, Aurélien. *Less Than One, Then*. En Jean-Luc, Nancy – Barrau, Aurélien. *What's These Worlds Coming To?*. Fordham University Press, New York 2015, p 21. *Dans quels mondes vivons-nous ?* Paris, Galilée, 2011.

entendemos tenderá próximamente a abrir parte del arte actual a lo Sin-sentido exterior –universal o multiversal– con el procesamiento de la co-presencia del sujeto del Sentido y sus dispositivos con aquello otro aún no explorado fuera de la producción sensible, en encuentros más allá del espacio y tiempo euclidiano o representacional de las cuatro dimensiones [partiendo por ejemplo de geometrías no euclidianas como las de Gauss y Riemann, objetos principales de la teoría de la relatividad general de Einstein para describir la curvatura espacio-tiempo, o la geometría de Calabi-Yau aplicada en la teoría de Supercuerdas o la teoría M de branas y su opuesto: la gravedad cuántica de bucles; en la dinámica endecadimensional hiperespacial del (multi)universo y su discontinuidad no lineal <sup>861</sup> ]. Indagando tanto la mecánica cuántica [de –otro– modo (con la praxis de la investigación artística, empírica (observación), simbólica e indeterminada –reflexiva y realista–) al que ya realiza la filosofía de la ciencia y su rama de filosofía de la física cuántica con diferentes interpretaciones de la causalidad, la incertidumbre (espacio / distancia), la estadística, la probabilidad y la discontinuidad cuántica], como aquellas otras concepciones de lo universal y lo cósmico(s), la teoría de cuerdas <sup>862</sup> , caos, etc. Reenfocando para ello el tratamiento tecnológico de suplantación representacional del Yo hacia una co-presencia de la construcción-deconstrucción tecnológica y su discontinuidad configurativa, con la discontinuidad natural, en un nuevo orden de captura/registro en el que el sistema tecnológico re-articule precisamente su duplicidad condicionada (replicación adaptada a nuestra imagen cognitiva) en pos de disponer claramente de la imagen <sup>n</sup>-focal de lo Real con su presencia, reflexiva y no-reflexiva (dispositivo emisor/ dispositivo visor), co-presencial: [un ejemplo hipotético: “*dado que es innegable que el cerebro tiene una cierta capacidad cognitiva (que es básicamente ser afectada por el mundo), se entiende que el ser se puede conocer, aunque nosotros no podamos ahora. Quizás se pueda construir una maquina (biológica o artificial) para tal fin. Una mente artificial que podrá conocer el mundo y contarnos sobre él. La humanidad puede entonces crear artificialmente una herramienta cognitiva total, capaz de conocer realmente el universo, capaz de entender verdaderamente el ser, este ente artificial (y por ello llamado Thecnetos) ejercerá entonces una epistemología artificial.*” <sup>863</sup> .

---

<sup>861</sup> Para ampliar esta información sobre las distintas geometrías aplicadas a las teorías físicas multiversales y cuánticas, se desarrolla en: Ferreira, G. Pedro. *La teoría perfecta. Un siglo de figuras geniales y las pugnas por la teoría general de la relatividad*. Anagrama. 2015. En el capítulo 12. *El fin del espacio-tiempo*. pp. 317-340.

<sup>862</sup> “ Otra de las conjeturas que cobran fuerza es la que deriva de las ideas asociadas con las cuerdas y la teoría M [Membranas o branas], desde las que se postula que el universo posee más de cuatro dimensiones y que nosotros vivimos en una «brana» tridimensional inserta en este espacio-tiempo concreto y evolucionamos con ella. [...] la brana en que nos hallamos, presenta todas las características de un universo tridimensional que de cuando en cuando colisiona con otra brana exactamente igual a la nuestra. Cuando se produce el choque, la temperatura de ambas branas se incrementa, y en consecuencia la sensación que se tiene en nuestro universo es la de haber asistido a un Big Bang. No existe así singularidad alguna, sino simplemente una infinita sucesión de Big Bangs calientes. [...] Los creadores de este modelo han dado a cada uno de esos Big Bangs sucesivos el nombre de *Ekpyrosis*, un término griego antiguo para la periódica destrucción del universo, invariablemente seguida de un renacimiento.” Ferreira, G. Pedro. Op. Cit, pp. 372, 373.

<sup>863</sup> Arbaiza, Luís. Filosofía de la física cuántica. Publicado, 2014, en blog: <http://luisarbaizaescalante.blogspot.com.es/2014/01/filosofia-de-la-fisica-cuantica.html>

Otros ejemplos actuales de observación del universo no basados únicamente en la luz visible por la imagen cognitiva a través del ojo humano: la radioastronomía, el espectro electromagnético, la banda de rayos X, de rayos gamma; y en desarrollo: las ondas gravitatorias, los neutrinos, etc.]. Exponiendo –siguiendo el ejemplo del proyecto experimental de esta investigación –Artists Working– que analizaremos en el siguiente capítulo– desde la experimentalidad del arte en un espacio integrado y extrínseco: el objeto artístico, el pensamiento estético, la reflexividad cognitiva, los soportes técnicos, los dispositivos tecnológicos y los materiales audiovisuales, la configuración arquitectónica, la situación construida, la situación viva y los agentes: a los fenómenos naturales, a las discontinuidades del Sentido –expuestas y exteriorizadas– y a las reales. Para aportar, desde la praxis experimental del arte a esa co-presencia desde la ontología a lo empírico y a lo óntico Sin-sentido que abren Nancy y Barrau (donde convalidan en buena parte las hipótesis y términos planteados en la presente investigación: corte del Sentido (y su discontinuidad con lo Sin-sentido exterior al Ser), copresencia, co-existencia, esencia ternaria (o tercera realidad), co-participación, co-agencia, dis-localción, movimiento, pulsión-fuerza, etc. con la revisión de la discontinuidad configurativa del Sentido y su construcción en la era hipermedia e hiperrepresentacional), hacia la discontinuidad del Ser y su producción particular en la naturaleza multiversal, con el corte subsiguiente que ya es asumido tanto en el pensamiento antropológico como en la capacidad técnico-lógica-reflexiva; disponiendo el objeto arte que instruimos en un tra(n)S-proyecto –post-antropocéntrica– que nos posibilite observarlo neutral, suprasubjetiva (lo estético) y objetivamente (el objeto artístico y su imagen) en su co-presencia a la discontinuidad no-re-present-ac(c)ional de lo Sin-sentido.

“ Perhaps struction is the lesson of technology—a construction-deconstruction of the ensemble of beings without any distinction between “nature” and “art” [La imagen tecnológica, espejo de nuestra imagen reflexiva sobre lo Real / un redoble de la imagen cognitiva cuyo ensamblamiento correspondería –configurativamente– al ensamblaje de los conjuntos de seres y entidades multiversales / En contraposición a ese montaje que no distingue imagen de art-ificio, la co-presencia que si distingue entre la imagen, lo representado y la multiversalidad de lo Real]—insofar as it instructs us with this instruction (which indeed we do not comprehend and which appears badly constructed to us [una instrucción del sujeto a lo universal –a través de su imagen–que no se sostiene en su arquitectura o estructura de configuración discontinua] ). Following this instruction, sense from now on will not let itself be constructed or instructed. What is given to us only consists in the juxtaposition and simultaneity of a copresence [en esta investigación: co-presencia –que se da en el presente de nuestro ser con la existencia de lo multiversal– entre la imagen que nos es dada y produce Sentido y lo Sin-sentido multiversal] in which the co- does not bear any other particular value than that of contiguity or juxtaposition [co- presencia que no infiere ontología] within the limits according to which the universe itself is given. At the same time, these limits themselves are only given with the caveat [ advertencia / o ad-vertencia de suspensión –trad. inglés-español–, hacia los límites de la ontología, la observación empírica y el pensamiento antropocéntrico, que habrían de ser suspendidos –en su discontinuidad configurativa del Sentido como imagen simbólica de lo inaprehensible, aún cuando coincida desde su instanciamiento ante todo aquello que no puede ser visto ni captado /habría de ser cortado para situar al ser en co-presencia ante lo existente– ante las distintas naturalezas de los

multiversos y de sus mecánicas cuánticas] that it is impossible to properly assign them as delimitations of a world in relation to what is beyond or behind it. On the one hand, the universe is said to be expanding as the same time as it is finite; on the other hand, it cannot even be called a “universe” but only a “multiverse.” And yet, in order to think beyond the “universe,” it is no longer necessary of course to understand the multiple worlds as one (or several) other world(s). “They are not somewhere else but modes of relating to what is ‘outside-of-itself.’ [relación con lo Sin-sentido exterior al ser humano y su concepción de mundo] [...] The idea of the universe contains a schema of construction or architecture [en parte, la discontinuidad en la arquitectura analizada en el Cap. 2.2.b.1]: a basis, a foundation, and a substruction (a word that is also found in the work of Mallarmé!) that forms the base on which uni-totality is erected and assembled. Uni-totality is posited on the basis of its own supposition and refers essentially to itself; in short, it is in itself (and “Being” is Being “in itself” within the thought that is sustained by this schema). But copresence and coappearance both turn away from the in-itself and construction [la co-presencia pone ante el en-*itself* (en sí mismo) del ser, no sólo sus co-apariencias –las de lo que se presenta y es proyectado solarmente ante nosotros y las de nuestra imagen de nosotros mismos–, sino que la co-presencia con lo Sin-sentido presenta precisamente a esto Otro y a lo antrópico desde fuera a la imagen que el ser tenga de ello(s)]: “Being” is no longer in itself, but rather contiguity, contact, tension, distortion, crossing, and assemblage. “Being,” of course, shows traits of “construction” understood as mutual disposition and mutual distribution of the multiverses which belong to each other, but not as a (sup)position of a Being or a fundamental real. The real does not dissolve itself at all in unreality [la nada o su imagen], but rather opens [open present / open project] onto the reality of its nonsupposition [*insupposition*]. [el corte en lo suponible o evocable del Sentido / aunque aquí se pudiera trazar la *nonsupposition* de Nancy con el Sentido inasible en realidad esta insuposición (contraria a la in-suposición del ser sobre sí y lo otro) atiende a aquello que no ha de ser pensado desde el ser a la entidad de la res, ni supuesto en ella, una insuposición que corta al pensamiento ontológico y que a su vez des-posiciona al sujeto pensante frente a sí mismo en relación a lo otro exterior a él, no le otorga lugar-sentido sino en cuanto a su co-presencia con todo aquello que en lo multiversal es Sin-sentido] This is what has occurred in our history. We have come to a point in which architectonics and architecture—understood as the determinations of an essential construction or essence as construction—no longer have value. They have worn themselves out by themselves. Still it has not only been a question of being worn out. It is not only a construction that has been destroyed by time. It is the very principle of construction that has been weakened.”<sup>864</sup>

Finalmente la construcción del Sentido se deroga ante lo Real, aquél asume completamente su propia discontinuidad simbólica o configurativa frente a esa discontinuidad que no está en la distancia hacia el objeto, sino que reside en éste, un objeto multiversal y de discontinuidad dimensional – heteroespacial e hiperespacial– cuya característica es la incertidumbre de posición o de velocidad, no pudiendo ser totalmente determinado.

---

<sup>864</sup> Nancy, Jean-Luc. *Of struction. What's These Worlds Coming To?*. Fordham University.Press, New York 2015, p 50. Capítulo publicado en ingles por primera vez en: Parrhesia. A Journal of Critical Philosophy. Noviembre 2013, p. 5. Primera edición en francés: *Dans quels mondes vivons-nous ?* Paris, Galilée, 2011

Ese Sentido que concordaba desde su instanciamiento con todo aquello que no puede ser visto o percibido, y que en su despliegue ahora ante todo lo potencialmente existente se reactiva –tras el intervalo de la discontinuidad artística con lo Sin-sentido –, con todo aquello que corresponde a la naturaleza del ser simbólico y a la naturaleza multiversal, y a sus respectivas discontinuidades. Sentido que al asumir finalmente su definitivo corte real y no simbólico entra desde su suspensión discontinua en una posible relación con lo Real no sólo representacional, ilusiva o evocativa, sino natural.

Su desintegración y reactivación concuerda con la natural paradoja de la –*continuidad general de la discontinuidad*–, tanto por esa posible cadena de generaciones post-big-bang y –desintegraciones infinitas multiversales, cuanto por la discontinuidad de la mecánica cuántica [los paquetes cuánticos o fotones de luz y las ondas bien de luz o de materia a las que aludía Chus Martínez]. Por lo tanto podríamos afirmar que la continuidad cierta del Sentido es directa e inversamente proporcional a su capacidad/fuerza de asumir su corte: cuanto más asume su propio corte mayor capacidad de reactivación y con-tacto con lo Real; y a su vez: cuanto más asumimos lo Real menor presencia necesaria del Sentido para su posterior y efectiva co-presencia.

Un tiempo relativista o curvatura espacio-tiempo (el espacio se contrae y el tiempo se expande y viceversa) coherente con el *Open present*, que destruye esa construcción y aplazamiento infinito del Sentido ante todo aquello posible multiversal donde no puede estar presente ni ser invocado. Una discontinuidad real entre la diacronía lineal del Sentido y la sincronía discontinua de los multiversos [diacronía y sincronía que hemos analizado en los proyectos experimentales *Artists Working*, sobre la que concluiremos en la parte siguiente], que nunca expondrán su presencia sino que residirán en su plena discontinuidad de existencia y no existencia de espacio y tiempo y de ser en otros universos ajenos al Sentido:

“ In this sense, struction opens less onto a past or future and more onto a present that is never really accomplished in presence. It opens onto a temporality that definitely cannot correspond to a linear diachrony. Within this temporality is something synchronie, which is not so much a cut across diachrony as it is a mode of uniting the segments of traditional time, which is the very unity of the present as it is *presenting itself*, as it is arriving, taking place, or coming about. This *coming about* is the time of struction: an event whose significance is not only that of the unexpected or inaugural –not only the significance of rupture or regeneration in the timeline– but also the significance of the passage, of ephemerality intermixed with eternity.” <sup>865</sup>

En la introducción de David Pettigrew a éste ensayo de Nancy y Barrau relativo al multiverso y la desestructuración del Sentido y la (onto)lógica antrópica, se reconecta la anterior visión de Nancy del Ser en su estar con lo otro en un compartir [hiper/ ciberespacial y heteroversal] espacio desde la dislocación, refiriéndose –en una nueva lectura–, a un corte operativo en aquél lugar anterior del Sentido

---

<sup>865</sup> Nancy. Jean-Luc. Op. Cit. p. 53.

en cuanto al mundo que «es» y por lo tanto sería sentido; siendo ahora el Sentido dis-locado de su directriz desde el lenguaje y expuesto en su corte y particularidad a una posibilidad de reactivación y co-presencia:

« In *The Inoperative Community*, Nancy cautions that our being-with others «is not a communion ... nor even a communication as this is understood to exist between subjects. But these singular beings are themselves constituted by sharing, they are distributed and placed, or rather *spaced*, by the sharing that makes them *others*». These singular others, he writes, communicate by «*not* communing». The communication of «sharing» takes place in this «very dis-location». [...] «This exposure, or this exposing-sharing, gives rise, from the outset, to a mutual interpellation of singularities prior to any address in language (though it gives this latter its first condition of possibility). »<sup>866</sup>

Dis-locación (referida en esta cita a la cibersociedad-red y a la dis-locación del sujeto hipersocial que transmuta su propia información consignándose en una identidad alterizada<sup>867</sup>) que indicábamos también anteriormente de otro modo, más allá de la hiper-isolación del sujeto –el no-lugar del sujeto en sociedad rizomática–, en cuanto al (no)-lugar del Sentido (El mundo por «ser» ya no sería Sentido o tendría lugar como tal, como indicara anteriormente Nancy, sino que en su nueva asunción aquello de otros mundos estaría al margen del Sentido y de la posición logomonísta de este mundo antrópico), la dis-locación del proyecto arte en otras posibles dis-coordenadas sin lugar, de espacio-tiempo, más allá del no-lugar representacional (aquél que aún situado extramuros en el Land Art prosigue la representación simbólica), y en cuanto al trans-proyecto que separa y objetiva al objeto arte y al proyecto que lo desplaza –no lingüística ni simbólicamente– ante lo otro; para disponer lo que comparten o con-fluyen –presubjetiva y entitariamente– co-municándose en una co-presencia en la que lo sensible –dis-locado en sí como entidad al margen de su significado–, y la función eminente de los

---

<sup>866</sup> Pettigrew, David. *To inhabit a World*. Foreword (introducción a): *What's These Worlds Coming To?*. Fordham University.Press, New York 2015, p ix.

<sup>867</sup> Una ecología o –eco(nomic-techno)logy– en relación a la ‘ecología estética’ analizada en Gustav Metzger en el subapartado 9.4.B.iv, de la transproyectualidad, y a la ‘ecología en la máquina deseante’ analizada en Ray Gardner al comienzo de este subapartado 9.4.b v; de la que observa Nancy: "*What forms world today is exactly the conjunction of an unlimited process of an eco-technological enframing and of a vanishing of the possibilities of forms of life and of common ground*" Nancy, Jean-Luc. *The Creation of the World or Globalization*. State University of New York, 2007, p. 95.

"Within the machine is a hypertrophie construction that makes it less and less possible to distinguish between subject and object, human, nature and world, entailing moreover a loss of agency, responsibility, and sense. *All these elements are dispersed out into the machine, into what Nancy identifies as an "ecotechnology that our ecologies and economies have already become"*. Nancy, Jean-Luc. *What's These Worlds Coming To?*. Fordham University.Press, New York 2015, p 54.

"What is at stake in this ecotechnology, for Nancy, is nothing less than the sense of the world. The questioning of the sense of the world offered in this new book, then, takes its place in Nancy's ongoing inquiry, as he writes, "*The sense of 'world' is not only undecided and multiple-it has become the crucial point where all of the aspects and stakes of 'sense' in general become tied together*" (Nancy, Jean-Luc. Op. Cit., p I) en cita de: Pettigrew, David. Op. Cit., p. xiii.

dispositivos, comparten su realidad con lo real óptico que posteriormente reactivará al Sentido – previamente suspendido en su corte previo–, abriendo su condición de posibilidad tanto hacia sí mismo como en re-lación o con-ex-ión a lo exterior.

En esta nueva lectura, ahora en relación al multiverso, lo dis-locado (Sentido y Sin-sentido) se exponen a compartir –por cada respectivo propio principio [outset], singularidad o particularidad, y por su *out-set* [fuera de ponerse, fuera de colocación o lugar y fuera por su corte]– una mutua interpelación ‘*prior to any address in language*’, co-presencia que otorgará al Sentido lingüístico, cognitivo o simbólico ‘*its first condition of possibility*’, esto es: su posibilidad de reactivarse abierto al principio de su propia realidad reflexiva y, así mismo, desplegado ante y con lo Real –que en su ser le es naturalmente extrínseco–.

“ Nancy is engaged with this loss of the sense of the world as he writes: "[T]he world of sense is culminating today in the unclean [*l'immonde*] [lo vil o inmundo que en el trabajo de Nancy refiere a *l'immonde* o un-world (sin mundo o a-mundo), un mundo que ha sido sometido al proceso de globalización en contraste con el mundo auténtico / im-monde así mismo en cuanto a im-presencia del Sentido del (y en) Mundo(s) / y *unclean* en relación a la discontinuidad corruptivo-configurativas de las interpretaciones y las hiper-identificaciones ] and in nonsense. It is heavy with suffering, disarray, and revolt". For Nancy, to make sense of the sense of the world, to "sense oneself making sense [*se sentir faire sens*], [aquí diríamos que ese observarse o sentirse a uno mismo produciendo Sentido iría directamente relacionado con la opción de ver el proceder del Sentido en un trans-proyecto que lo objective ante nosotros como tal Sentido en sí previamente a su articulación simbólica o de significado] and even more, to sense oneself as the engenderment of sense [*se sentir comme l'engendrement du sens*] ... is without a doubt the ultimate stake of philosophy". To make sense of the world means to encounter the origin "where it [*ça*] opens itself" [...] The sense of the world [transproyectualidad, sentir al Sentido desde su a-fuera] would emerge as "a differentiated articulation of singularities that make sense in articulating themselves along the edges of their articulation". Nancy points, indeed, to an "active dehiscence of the act of sensing: that is to say, to *ek-sisting* in general" <sup>868</sup>

La diferente (y no *diferante*) [re]articulación de particulares en sus respectivas universalidades –tanto del Sentido dis-locado del hiperlugar dispositivo de la sociedad red y de su universal aplazamiento, cuanto del Sin-sentido como particular de nuestro universo en el posible conjunto heteroversal de un infinito cosmos–, que son articulados –por y –desde sí mismos en sus respectivos bordes o límites, cuales entidades y esencias en con-tacto en ese articularse co-presencialmente desde esa activa dehiscencia <sup>869</sup> del Sentido [corte o apertura espontánea de su misma estructura para llegando a su

---

<sup>868</sup> Pettigrew, David. Op. Cit. p ix, xii.

<sup>869</sup> **Dehiscencia** (Del lat. *dehiscens*, *-entis*, dehiscente). 1. f. *Anat.* Apertura natural o espontánea de un órgano o sutura (*Med.*) .2. En botánica, el término dehiscencia designa la apertura espontánea de una estructura vegetal, una vez llegada su madurez, para liberar su semilla o contenido.  
Diccionario de la Real Academia Española, 2015.

madurez liberar su contenido], en este caso, re-activo ante lo Real(es); siendo así tanto el Sentido como el Sin-sentido *ek-sistentes* [el Sentido desde su *ekstasis*<sup>870</sup> (como analizábamos en el Cap. 9.4 NON-Representación)– transproyectual, situado fuera de sí mismo o de su función simbólica en el proyecto que lo remueve (*removal* como veremos en Nancy y Barrau), y lo Sin-sentido en su ec-sistencia(s), sin el «ser» del sentido del mundo sino apercibido en nuestra dimensión de espacio-tiempo e imperceptible en su a-fuera(s)], y sin embargo posiblemente existente(s) en esa discontinuidad no correlativa que indicaba Ray Brassier entre objeto-pensamiento y espacio-tiempo en la que lo óntico Sin-sentido determina a las fuerzas y a la intuición a recapitular la representación de acuerdo a su diacronía con lo natural y su espacio-tiempo:

*“ It is no longer thought that determines the object [la discontinuidad reside en él], whether through representation or intuition, but rather the object that seizes thought and forces it to think it, or better, according to it. As we have seen, this objective determination takes the form of a unilateral duality whereby the object thinks through the subject. (...) Where correlationism ontologizes temporal synthesis at the expense of space – whether as ekstasis or durée [duración relativa tanto a la temporalización como a la diferencia entre signo o señal y su diferido significado]– diachronicity expresses the identity of space-time; but a discontinuous or unilateralizing identity proper to the autonomous object.”*<sup>871</sup>

Una identidad propia del objeto autónomo [del arte], que es posicionado en esa dual lateralidad con lo Sin-sentido, siendo ‘*objetivamente determinado*’ en su movimiento de dis-locación y trans-proyecto, sin representación particular o unitaria [corte intervalar en la misma] acorde en coherencia con el cosmos que no puede ser representado como unidad ni totalidad unilateral [*one*] de Sentido, no ya universo non-representación –o cosmovisión–[Sentido inmanente en su «ser» y totalidad soberana], sino cosmos (en plural) sin-representación, sin orden predeterminante o sin cultura: vida, materia, espacio y tiempo discontinuos y dis-globalizados:

“ the authors [Nancy – Barrau] identify a certain threefold crisis. They state, first, that in our time the cosmos can no longer be represented as a coherent whole or unity. Second, they state that the world lacks a definite and manageable order according to which we would address nature or culture. Third, they suggest that the world has become diversified and multiple as never before, affecting the complexity of our interactions (with life, matter, space, and time), and destabilizing all forms of civilization. The authors lament that in a so-called globalized world, our world and our modes of life are "more diffracted, scattered, heterogeneous, and even unidentifiable" [...]

Nancy clarifies that this "more than one" is not "more" in the sense of adding one to another in a countable

---

<sup>870</sup> **ekstasis**; from the Ancient Greek ἔκστασις, "to be or stand outside oneself, a removal to elsewhere" from *ek-* "out," and *stasis* "a stand, or a standoff of forces") is a term used in Ancient Greek, Christian and Existential philosophy. The different traditions using the concept have radically different perspectives. The term is currently used in philosophy usually to mean "outside-of-itself".

<sup>871</sup> Brassier, Ray. ***Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction***, PALGRAVE MACMILLAN, New York, N.Y. 2007, p. 149. (ver Cap. 9.4 NON-Representación).



series. Rather, for Nancy, the "more than one" hearkens to Derrida's thinking of "dissemination" and "*différance*," in order to encounter the meaning or sense of the world as an "excess of sense" <sup>872</sup>

Exceso no tanto del Sentido sino –al– Sentido, o *ek-cess* [cesamiento desde su exterioridad], suspensión de lo que en el Sentido reside suspendido, mediante su con-tacto con aquello otro(s), sin ser añadido a ello (en una representacional continuidad) sino presentado objetivamente en sí ante lo otro a través de su trans-proyecto, que disemina y dis-locata al Sentido en su lugar y ante lo no lugar(es). Una diferencia que en este caso multiversal manifiesta lo distante al Sentido desde lugares que no le corresponden y lo ex-ceden desde a-fuera, y por lo tanto diferencia no emitida desde el objeto al significado diferido sino diferencia desde la distancia, diferencia y posible diseminación de lo otro(s) que se encontrarían difiriendo al Sentido, al pensamiento antrópico y a los significados y simbologías, situándolos en una inversión respecto a esos potenciales reales que lo re-articularían; o bien en cuanto a la posibilidad, aún indemostrable, de que pudieran existir otras condiciones de Sentido en aquellos otros mundos o en la inteligencia mecánica en lo mutiversal (entrando de nuevo en posibles colaciones lo Sin-sentido con el Sentido).

La diferencia –en cuanto a distancia y duración –espacio-tiempo– hacia uno mismo y hacia lo otro– del Sentido, en cuanto éste al emitirse derivaría a otro significado inasible pero en este caso por su significado ni evocación, lo Sin-sentido que transforma la función unilateral del Sentido al mundo y que ex-cesa al Sentido, situándolo desde lo distinto en su posición *diferante* respecto a lo ajeno que contempla. Por lo tanto es lo Sin-sentido lo que permite observar la condición *diferante* del Sentido. "*Nancy's thinking of a world as exceeding itself is an opening to "sense" itself.*" <sup>873</sup> [abre el Sentido hacia sí sin deliberación y hacia aquello que lo ex-cede] sale desde los a-fuera al Sentido mismo cual pensamiento difiriéndose en lo simbólico, y nos permite –al cortar ese simbolismo o estética negativa y suspender su factor *diferante*– concentrarnos en la base del Sentido (pensamiento mismo del ser, según lo interpreta Nancy, pues la imagen cognitiva transcendental ya es diferencia), antes de introducir la conciencia de ser –que señalaría a aquello que ya «es» y a lo que ni podemos describir como ser– ; abstraer el Sentido de su aplazamiento y confrontarlo como pensamiento base presubjetivo, un trans-sentido que permite sentir el Sentido como tal y abrirlo (en dehiscencia, corte que lo abre) –en su con-tacto de imagen no deliberativa–, con lo Sin-sentido.

" Perhaps instead we must learn the unique yet nonunified, universal yet multiversal existence of all ensembles and everything together [*tout ensemble*] " <sup>874</sup>

---

<sup>872</sup> Pettigrew, David. Op. Cit. p xv.

<sup>873</sup> Ibid.

<sup>874</sup> Jean-Luc, Nancy – Barrau, Aurélien. *What's These Worlds Coming To?*. Fordham University Press, New York 2015. Preamble, p. 2.

Todos los universos en el conjunto cósmico del [posible] multiverso, exentos y/o vinculados desde su co-presencia a la realidad del Sentido desde nuestra dimensión. Sentido no asociado que sin embargo sería in-separable de la ex-istencia [o ek-struction] ajena de lo Sin-sentido(s).

La discontinuidad natural no refiere solamente a la diferencia y diferancia entre el ser y la res exterior que observamos, sino a la discontinuidad natural entre los universos que existirían y sus respectivas continuidades o discontinuidades en sus extinciones y generaciones múltiples e infinitas.

“ the projection that we formerly believed could be made of the *cosmos* into an ordered history toward a particular end now seems radically discredited.”<sup>875</sup>

No habría extinción universal definitiva [ como señalara Brassier] sino particular, siguiendo la actual posibilidad teórica del multiverso. Y esa identificación de nuestra extinción singular con la extinción particular de nuestro universo y así mismo con la extinción del Sentido [y de su no-representación], es a su vez –desde esta nueva ex-pectativa de lo multiversal– la identificación emancipadora con lo otro Sin-sentido, nuestro re-conocimiento en lo otro(s) y su posibilidad al margen de nuestra singular partícula [que sin embargo forma una parte –aunque infinitesimal– en la mecánica de energías, materias y espacio-tiempos multiversales]. Partícula en la discontinuidad, Sentido cuyo particular final es discontinuo y por ende la coherencia de su corte en intervalos y singularidades suprasubjetivas.

“ At a time when we say that every day the world is more "globalized" [*globalisé*] or "world-formed" [*mondialisé*] –and thus unified– and simultaneously that our worlds and our ways of life and culture are constantly more diffracted, scattered, heterogeneous, and even unidentifiable, the question of the world must be reconsidered: the question of the idea of "world," of the "reality" of the where in which we live, of its "unity" and "unicity," texture, or dissociation.”<sup>876</sup>

Discontinuidad, del ‘Sentido del mundo’ o *Le Sens du Monde* anterior (Nancy) y corte progresivo y ex-tensivo en la deconstrucción postestructuralista<sup>877</sup> ya no correlativa a la no-representación basada en una extinción particular pero no heterogénea.

“ The world is neither real in the sense of an objective exteriority, nor unreal in the sense of a dream. More than "real" or "unreal," it is the carrying out of the interaction and the intertwining between "us" and "it." Still this interaction is also the interaction [co-presencia y co(n)-tacto], from where we originate both "us" and "the world." After all, we come from "nature," which in turn gets its consistency from us [diferancia desde nosotros a lo universal]. This consistency is at times "physical," if we understand the word as Aristotle understands *phusis* (that which is brought about by itself), and at other times "natural," if we

---

<sup>875</sup> Ibid.

<sup>876</sup> Op. Cit., p. 3

<sup>877</sup> “ Meanwhile, Jean-Luc Nancy's essay “Of Struction” is a contemporary comment on the project of deconstruction and French post-structuralist thought. Together Barrau and Nancy argue that contemporary thought has shifted from deconstruction to what they carefully call the struction of dis-order.”

Fordham University Press. Series: Forms of Living. Prefacio a *What's These Worlds Coming To?*. New York, 2015.

understand by natural that which is found outside of "culture." <sup>878</sup>

La construcción humana de la realidad ya no podría ser extrapolada a una única objetividad del mundo que percibimos exteriormente, pues aquello fuera de nosotros se hallaría aún fuera de nuestra capacidad de objetivación y ajeno a nuestra condición generadora de imagen cognitiva o subjetiva. Discontinuidad pura que quedaría al margen de la interacción entre nosotros y aquello exterior a nuestro universo observable.

La imagen de consistencia o lógica entre la *physis* (en Griego / en Latín: Natura) –la Naturaleza: entendida como la totalidad de las cosas naturales– y lo natural –entendido filosóficamente: la naturaleza como el ser propio de las cosas–, se plantea desde la relación entre nuestra naturaleza de seres cognitivo-reflexivos, a quienes la esencia del Sentido nos es natural, y nuestra inclusión en el sistema de la Naturaleza; pero esta inter-acción ha sin embargo de ser matizada pues aún situándonos dentro de ese orden la multiversalidad del mismo mantiene nuestra condición de integrantes en esa Naturaleza, pero sólo en uno de sus ángulos y sin acceso a los otros. *Inter-acción* por lo tanto separadas, nuestra acción cognitivo-reflexiva y existencial en con-tacto con lo otro que observamos en este universo, y la acción de lo otro(s) al margen de nuestra condición de seres y de nuestro lugar en el heteroverso. Acciones co-existentes pero no contiguas o continuas (hasta que no definamos su posible grado de implicación, como indicaba Linde, los universos separados del nuestro podrían comportarse de acuerdo a otras leyes físicas, impidiendo nuestra progresión energético-material o espacio-temporal en ellos). En este sentido, la comprensión de lo natural como aquello que se encuentra fuera de la cultura concuerda con nuestro análisis de la discontinuidad entre la *res naturans* (en plural) y los seres particulares.

El análisis que hemos realizado sobre *Untilled*, la situación construida de Pierre Huyghe para dOCUMENTA (13) en la que los dispositivos culturales se emplazan ‘sin cultivar’ o ‘sin cultura’, es decir, situados al margen de su interpretación historiográfica o simbólica y de sus discontinuidades configurativas de formato o de estrategia [planteando la discontinuidad en sí entre su estrategia estética y su situación como entidades ópticas y sensibles más allá de esa misma estrategia que los articula...], nos proyecta hacia esos rangos de lo que está (con nosotros) y lo que reside más allá de nuestro orden, a su corte o dehiscencia donde el Sentido se abre sin ser extrapolado a lo Sin-sentido(s), *open present* que en este caso multiversal sería apertura –espacio(s)- tiempo(s)-:

“ Rather the unity and unicity of the world follow a logic that is not that of the stability of the count (one, two, three, four ... ) but that of the dynamism or rhythm of what does not lend itself to being counted. This dynamism or rhythm is at once singular and plural, at once gathered and dispersed, at once contracting and expanding.” <sup>879</sup> [discontinuidad].

---

<sup>878</sup> Op. Cit., p. 4.

<sup>879</sup> Op. Cit., p. 6.

*De-his-ciencia*, en tanto la distinción entre la ciencia –física– y la metafísica, ya no sería relativa exclusivamente a nuestra distinción particular entre objetividad y subjetividad sino que ambas formas del pensamiento se encontrarían comúnmente situadas frente a lo incontable e innumerable(s), quedando en no lugar, ambas sin lenguaje y sin cultura y abiertas desde su erosión ante los mundos Sin-sentido.

« This gap presents itself in the language of our culture as the gap between physics and metaphysics. Yet it does not allow itself to be understood as an opposition between "science" and "speculation" or between "objectivity" and "subjectivity." On the contrary these distinctions crumble and each term passes from one into the other: matter cannot simply be allocated to the impenetrable, and spirit cannot simply be sublimated into the impalpable. This twofold movement, this dual erosion, possesses a point of intersection. It is at this point, one could say, that we have met. At this point that is situated either nowhere at all or in countless places, in countless worlds.»<sup>880</sup>

La materia ya no podría ser dispuesta únicamente como aquella que está ahí en el exterior a nosotros, en un lugar o no-lugar definibles, sino todas aquellas materia-energía(s) que sin presentársenos existen en otros no lugares (sin lugar o sin *non-site* humano) al margen de nuestra conciencia. Lo simbólico por su parte ya no habría de remitir simplemente a la interpretación subjetiva de un mundo, sino que habría de virar a evocar (o co-presentarse y co-impresentarse) a todo aquello que no sólo es impalpable en este universo, sino que quizás nunca podría ser palpado en los otros, trabajar con lo que no tiene referente, abrirse de su declamación desde un signo hacia la ausencia de señal, la existencia pura de lo Sin-sentido y –artificación pura– del Sentido, así como a sus discontinuidades (naturales, configurativas y discontinuidad artística), zonas de co(n)-tacto y de ex-ención.

“ The virgin earth –a strange territory or familiar non-place– of the dis-ordered multiple remains to be explored. Or invented.”<sup>881</sup>

Y es en la exploración de esta investigación artística (y su experimentalidad desde los proyectos de discontinuidad del Sentido ante y desde lo Sin-sentido, como veremos en el próximo capítulo) donde pretendemos con el arte –tercer estamento, empírico (de observación) y sensible, a partir de la reflexión realizada por Nancy –filosofía– y Barrau –ciencia–, aproximarnos desde el no-lugar del Sentido no sólo a la dis-locación sino a la dis-localización de lo Sin-sentido. Una aportación, desde el campo experimental y re-activo del arte, con la discontinuidad artística ante la discontinuidad natural. Aportación de la investigación artística como tercera realidad desde su doble naturaleza [cuántica: onda y partícula (Chus Martínez) / universal y particular / experimental y sensible] y su con-tacto con lo que le es ajeno [tercera realidad analizada desde otros ángulos en la obra de O. Eliasson –tercer proyecto– (Cap. 8.5) y P. Huyghe –tercera memoria, tercer impulso, tercera realidad– (Cap. 10.2)], que

---

<sup>880</sup> Op. Cit., p. 5.

<sup>881</sup> Op. Cit., p. 7.

supere las precondiciones de la duplicidad reflexiva y trascendental y de la proyección del Sentido diferido ante lo otro(s):

“ [T]he 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.”<sup>882</sup>

Naturaleza ternaria, en este caso de lo multiversal, sin duplicación, sin el vacío absoluto de la nada y sin ser numerable empíricamente (o determinados sus cuantos científicamente) o innumerable ontológica o simbólicamente. Tercera realidad no en cuanto a la de la imagen reflexiva como doble de lo Real, sino por el infinito que no es ni doble de un particular ni finito o extinguido por completo; la tercera esencia entre nuestra realidad y lo no locativo de lo Real(es).

Tercera esencia o tercera realidad dis-locada (y dis-locutiva en cuanto al lenguaje) entre lo singular, lo doble y lo plural (lo que es, lo que percibimos y lo imperceptible pero existente), que se generaría entre el ser, el Yo, el objeto, lo óntico y aquellas otras realidades (cuerdas, branas o cuantos) de los multiversos, la co-existencia de distintas leyes físicas y sus consiguientes nuevas (u otras) posibilidades de lo simbólico(s).

Realidad ternaria: 1- lo Real observable o medible; 2- la reflexión y construcción de realidad humana; 3- los Reales de otros universos o dimensiones no visibles.

Y el movimiento de una a otra «"One" perhaps would not have to do with counting but with rhythm, not with the number of the downbeat –3, 4, and so on– but with movement, tempo, vitality, and pulsation.»<sup>883</sup> [movimiento del objeto arte en el proyecto artístico y movimiento de éste al trans-proyecto que lo objetiva ante lo Real], movimiento al con-tacto co-presencial (y tacto de lo existente pero no presencial) de lo presubjetivo (impulso o fuerza) con lo objetivo y suprasubjetivo; tercer impulso<sup>884</sup> : a partir de los impulsos presubjetivos y del impulso dinámico de la física así como del

---

<sup>882</sup> Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 299. Citado en: Nancy, Jean-Luc. *More than One. What's These Worlds Coming To?*. Fordham University Press, New York, 2015, p 8.

<sup>883</sup> Jean-Luc, Nancy, *More than One. What's These Worlds Coming To?*. Fordham University Press, New York 2015, p 15.

<sup>884</sup> Ver en Cap. 9.3.B. A partir de la novela de Enrique Vila-Matas –*Kassel no invita a la lógica*– ambientada en Documenta 13, que introduce la ficción como instanciamiento con lo empírico y lo presubjetivo, un tercer orden de lo objetivo, lo presubjetivo y lo subjetivo: “ Descubrí que un impulso no era necesariamente lo que suponía, porque en macánica se llamaba «impulso» a la «magnitud física, denotada usualmente como  $p$ , definida como la variación en el momento lineal que experimentaba un objeto en un sistema cerrado». El término difería, por tanto, de lo que habitualmente conocíamos como impulso y había sido acuñado por Isaac Newton en su segunda ley, donde lo llamó *vis motrix*, refiriéndose a una especie de fuerza del movimiento.” (Esta fuerza aquí pulsional –presubjetiva y desiderativa– del movimiento, que mueve el Dasein del ser en su acción preconsciente –*vis motrix*–, y mueve al objeto a su no proyección sino a su naturaleza discontinua de proyecto en tiempo abierto y naturaleza abierta, liberados). “– *Un impulso– me apresuré a decir. (...) y me pareció que la palabra sonaba tersa como un latigazo y comenzaba a*

impulso simbólico del deseo, el impulso motriz en la mecánica del multiverso que a su vez imbrica a la pulsión del Sentido con lo Sin-sentido [tercer método<sup>885</sup> (a partir del método empírico –observación– y del proceso metafísico –reflexión ontológica–): co-presencia de lo impresente (Sentido) y de lo presubjetivo (fuerza, impulso) con las presencias (materia, energía, fuerzas físicas) y ausencias (multiversales) de lo Sin-sentido(s)].

En base a ese movimiento pulsional en correspondencia al del espacio-tiempo multiversal (*More than One*) que señala Nancy; Barrau introduce en su *Less than One, Then* (menos que lo Uno cual particular designado por el sujeto singular en un uni-verso específico; menos en el sentido de carecer de lenguaje, ontología o numerabilidad empírica), un ‘*entonces*’ de estado abierto en el tiempo-espacio en el que el antireduccionismo (contrario a lo reducible –a y –por lenguaje u ontología) y el antirepresentacionalismo –en relación al corte en la representación de la no-filosofía y su *non-*

---

*expandirse con potencia en la noche* ( aquí entendible como –negatividad– estética y vivencial), *invitándonos a huir de ella por senderos sin lógica.*” [...]

“–Hay una lógica que cambiar –dijo Chus (...) y si tú estás sintiendo que te empuja un impulso invisible, que consideras que ni es impulso normal ni el de Newton, lo que tienes que pensar es que te domina el tercer sentido del impulso.”

<sup>885</sup> Ver Cap. 4.2 donde Dennis Young define el arte de la nueva alquimia: distingue por un lado el pensamiento de Eric Fromm (dialéctica psicoanalítica entre Biofilia y Necrofilia) y en especial la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty (estado de "conciencia pura"), y por otro lado la filosofía oriental Zen (la adquisición de un "nuevo punto de vista " de D.T. Susuki para llegar desde ambas a una tercera opción o (*no-sistema*) de posibilidad, en cuanto agencia no-humana, lo que él definía como: “*un tercer método - , propuesto por los artistas en esta exposición, en la que algunos de los elementos (naturales) se han aislado y realizado más de lo que normalmente es visible, sistemas y fuerzas en torno al cual el mundo fenoménico es coherente . Es en este contexto que es posible llamarlos nuevos alquimistas.*”

En base a esto, retomamos lo analizado anteriormente [ Cap. ).3 Representación y co-realidad / **9.3.B –Co-realidad: Welt – Umwelt.** Human / Post-human. Lo universal y lo particular (co-agencia): Tercer impulso. Tercera realidad.], Aquí también podríamos señalar a ese *Umwelt* como lo im-mundo o impresente a este mundo. En *–The Host and the Cloud–*, Pierre Huyghe trata de establecer una situación en la que la realidad –aprehensible y no perceptible–, las imágenes reales –cognitivas, sensoriales, reflexivas y proyectivas– y las imágenes ficcionales –imaginarias, narrativas, culturales, etc.– se muestren preliminarmente en su realidad específica, para averiguar cual es la realidad indecible de cada una de esas imágenes y el flujo cierto e incierto entre ellas y su constitución de realidad. Por esto Huyghe prosigue en su investigación hacia una –imagen real– (material en cuanto acto o construcción y simbólica en cuanto a inmaterial y realidad indefinida) que no pueda ser desmantelada por los discursos (científica o filosóficamente). Una imagen de lo cognitivo-neuronal (imagen visual ) y lo cognitivo-sensible (imagen psicológica), de la realidad presubjetiva y pulsional.

Como hemos visto en el Capítulo 9 [– Apartados: 9.3.A –**La co-realidad y la producción co-performativa de realidad.** –*Open Work*–, 9.3.B – **Co-realidad: Welt – Umwelt.** Human / Post-human. Lo universal y lo particular (co-agencia): Tercera realidad–] El corte de la discontinuidad artística en los sistemas de representación y performatividad humana, posibilita la escisión del yo proyectado al objeto de deseo para advertir al deseo como no-objetual, en indefinido *Open present* o tiempo abierto, liberado para actuar presubjetivamente con lo Sinsentido, irrumpiendo la discontinuidad artística en la máquina deseante que se produce en la línea de contacto de los agenciamientos, esto es, liberando al agenciamiento humano de su producción de objetos de deseo como aprehensión del mundo. Esta liberación se produce mediante la co-presencia de los otros sistemas de agencia, el *Umwelt* –percepción y agencia exterior del mundo de lo orgánico e inorgánico, realizada a través de sus propias marcas naturales de relación (olor, temperatura, topología, etc.); generándose en el contacto entre la agencia humana y la agencia no-humana, una semiosfera (percepción co-agencial del mundo), en cuyas variables de encuentros, naturalmente discontinuas, se produce una tercera realidad a partir del encuentro entre lo simbólico y lo Sin-sentido, contacto que ha de producirse sin que un sistema biosemiótico prevalezca sobre el otro, neutralizando la preponderancia del Sentido mediante la neutralización de la discontinuidad artística que posibilita el co-agenciamiento. (Ver Cap. 8.7)

*representation*, pero introduciendo aquí una nueva visión del corte en la representación que, como señalamos en la presente investigación, no reduce simplemente la filosofía o la estética desde otra posición empírica (ciencia de filosofía en Laruelle o Brassier) del lenguaje analítico [según Barrau el 'analítico' "*more than one*" de Nancy], sino que corta definitivamente a aquella y a su representación (incluyendo su reduccionista no-representación o no-sentido ontológico), mediante su exposición (una mediación, más que una meditación –como veíamos anteriormente en Barrau –Pág.1221-) ante aquello multiversal que las sitúa en una escala ínfima respecto a lo Real y sus dimensiones en tal potencial heteroverso–. El Sentido mínimo en la dimensión(es) cósmicas, menos –aún cuando existente– que su proyección simbólica, concernido sólo en cuanto a Sentido en sí mismo, cognitividad reflexiva del pensamiento no articulado a su evocación o interpretación, sino Sentido en la proporción de lo que es (partícula microcósmica) ante un vasto mundo y la posibilidad de infinitos universos.

« Still the other sense of the "more than one," its numeric signification, its arithmetic and linear value, its countable and additive occurrence, is also not absent from contemporary practice. It has unfolded in another way. Antireductionism –and to a large degree antirepresentationalism [siguiendo a Rorty y a Sellars]– is precisely a plural and pluralizing gesture. Antireductionism may largely be found in the analytic school of thought: from Putman to Rorty, from Dewey to Davidson, from Kuhn to Goodman, and from the later Wittgenstein to Hook or Michaels. The analytic "more than one" is foremost that of enumeration: more than one possible world, according to Lewis; more than one constructed world, according to Goodman.»

886

Trasladando al arte esta investigación, que ya incide en la filosofía, en la estética y en la ciencia, no podemos experimentar sin los recursos tecnológicos necesarios para analizar un potencial multiverso o las posibilidades cuánticas, y no podríamos ensayar desde la reflexión y reflexividad del pensamiento sin recurrir también a la praxis filosófica o estética, pero si que podemos aportar desde el arte, en su modo de investigación artística (incluyendo también al proceso metodológico base que proponemos aquí), una nueva perspectiva y otras líneas de trabajo (otro campo de estudio de la producción de Sentido en cuanto a lo Sin-sentido exterior al Ser) que procuren –antes de que los modelos científicos o filosóficos impongan sus criterios culturales o epistemológicos– ver o intuir de manera anticipada como va a afectar al Arte este cambio de visión general en cuanto se confirmara el multiverso; es decir, plantearse por anticipado lo que descartaría el multiverso, y qué nuevas naturalezas y coordenadas hemos en cambio de asumir, del mismo modo que ya realizan la ciencia o la filosofía en su factor de conjetura o especulativo, revisando sus principios ontológicos, y recuperar así el carácter precursor del arte en su soberanía respecto al resto de sistemas –y no meramente soberanía crítica,

---

<sup>886</sup> Barrau, Aurélien. *Less Than One, Then. What's These Worlds Coming To?*. Fordham University.Press, New York 2015, p 24.

orientada –desde- y –a- los sistemas de representación ya conocidos–:

« Although "More than one" is thus the pre-text for a mutual rediscovery or sharing of phenomenological and analytical explorations, its meticulous development is not only limited to philosophy.

It is clearly not by chance that "more than one muse" exists, that the world is "dislocated into plural worlds, or more precisely, into the irreducible plurality of the unity 'world': this is the *a priori* and the transcendental of art." It is also not insignificant that the attempt to subsume fine arts under a unitary concept of Art is essentially concurrent with the tendency of artistic practices to become radically autonomous.»<sup>887</sup>

Esta correspondencia (configurativa), entre la autonomía del arte [la otredad de aquello simbólico – estética negativa– que el Sentido preserva al margen de lo Real en un aplazamiento infinito discontinuo para la descripción discursiva y sus interpretaciones –soberanía crítica del arte–] con lo que residiría en la discontinuidad natural propia de lo que en el multiverso se hallaría ex-ento a nuestra dimensión física o a la ‘dime’-<sup>n</sup>sionalidad de la razón empírica [o a la (“a”)dime-nsionalidad simbólica u ontológica, o a la hiperdimensionalidad maquina]; tiene por lo tanto dos posibles lecturas: Por una parte la tendencia de las prácticas artísticas para des-envolverse (dis-locarse y des-plegarse) a través de su autonomía en formas independientes al ‘pre-texto’ ontológico y sus signi-ficaciones, así como en cierta autonomía respecto a ese *inter*-cambio de lo transdisciplinar, para ir, desde la investigación artística en su particular metodología estética y experimental, más allá de una exploración fenomenológica y analítica hacia otra experiencia fenoménica donde los fenómenos no puedan ser descritos ni representados de acuerdo a un horizonte lógico o simbólico hegemónicamente antropogénico, sino que sean estos fenómenos observables, perceptibles e invisibles los que, desde su exterioridad a lo transcendental del Arte y a la reflexividad cognitiva del sujeto de expresión singular o del self-social hipermedia, infieran un corte de discontinuidad artística que precisamente sitúe al objeto arte –procurando convertirse de este modo en “radicalmente autónomo”–, ante aquello que no correspondería ya a su consciencia evocadora. Es decir, ser ciertamente autónomo implica también para el arte el reconocimiento de su pensamiento y de su praxis como un particular del sujeto en este mundo, frente a aquello que en el multiverso es ajeno a tal legitimidad y jerarquías.

Y por otra lado, no ha de ser tal autonomía la que disponga a la praxis del arte como sistema único o mono-lógico, sino que desde la especificidad del arte podamos revisar la trans/disciplinarietà con los otros campos del conocimiento, para: más allá de interrogar las herramientas e instrumentos de los otros medios del saber y su aplicación desde el arte (formatos técnicos, dispositivos tecnológicos y sus discontinuidades configurativas de composición o de

---

<sup>887</sup> Barrau, Aurélien. Op. Cit., p. 29. [En cita a Nancy, Jean-Luc. *The Muses*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1996, p. 18.]



estrategia –la disciplina del arte en su proceso técnico o conceptual de análisis o reflexión sobre otras formas del pensamiento o de la visión y la presencia humanas–) o aparte de cuestionar cada política, las relaciones objeto–símbolo–sociedad y los respectivos objetivos de la producción y postproducción contemporánea; poder sobrepasar la particular función representacional de cada sistema y el análisis segmentado de sus respectivas emisiones de imágenes o de significados, para poder situar a todos ellos ante lo realmente ‘heterogéneo’. Es decir, disponer al arte y su autonomía ‘práctica’/simbólica junto al resto de los demás sistemas de la razón humana en un corte común para todo el pensamiento del Ser como *One* universal, –la autonomía del arte –siempre en cuanto al resto de sistemas, que son así involucrados–, como pensamientos autónomos conjuntos del Ser– de modo que podamos contemplarlos frente al heteroverso con el que co-existen, a través de un trans–proyecto general, atendiendo objetivamente a la previa e irracional simbiosis de lo artificial con lo natural (Sin-sentido) en un des-orden multiversal:

« Adorno theorized about this in detail in relation to modern art [en su *Teoría Estética*<sup>888</sup>, con la “autonomía ilusoria” del arte expandido [desde su concepción kantiana como *Fine Art* (Bellas Artes) –caracterizada por una autonomía formal– / a los otros ordenes: intelectuales (Hegel) y sociales (Marx)–/ transformación en soberanía crítica – que incorpora la discontinuidad configurativa (1-compositiva-formal; 2- estratégica-social) de la negatividad estética en su *Dialéctica negativa*] but the origin of it is clearly anterior. At the very heart of the desire to conceive –or to invent– the One of Art, a difference in methods and approaches reveals itself. There is not only a diversity of methods but also an inner, true fissure, an internal push or rupture. Harmony, writes Jankélévitch, is "less the rational synthesis of opposites than the irrational symbiosis of the heterogeneous." This regime of symbiotic [de lo semiótico y lo simbólico con lo

---

<sup>888</sup> *Teoría estética (Ästhetische Theorie)* Theodor Adorno, publicada póstumamente (en 1970) y que se compuso con una recopilación de escritos, datados entre 1961 y 1969. Además de la estética filosófica tradicional (reflexiones sobre el arte y la belleza), Adorno plantea una metodología innovadora para un estudio interdisciplinar de la materia, que incorpora elementos de la filosofía política, la sociología, la metafísica y otros campos. Realiza una revisión de la evolución histórica del arte hasta su paradójico estado actual, "semi-autónomo", dentro de la modernidad capitalista, considerando las implicaciones sociopolíticas de tal evolución.

Minneapolis, University of Minesota Press. Reseña de *Aesthetic Theory* Adorno, Theodor. 1998.

Adorno no sólo se preocupa del habitual concernimiento estético por la función de la belleza y lo sublime en el arte, sino de las relaciones entre arte y sociedad. Considera que la liberación que el arte moderno ha obtenido frente a las restricciones propias de periodos anteriores (que provenían de la naturaleza de sus funciones –glorificar a la divinidad o al poder–), le ha llevado a expandir su capacidad crítica e incrementar su autonomía formal. Junto a esta expandida autonomía le llega al arte una mayor responsabilidad en el uso de su capacidad de crítica social. No obstante, Adorno no considera que los contenidos abiertamente politizados sean la mayor fuerza crítica del arte: sino, más bien, propugna un tipo más abstracto de "contenido de verdad" (*Wahrheitsgehalt*). Al contrario que la estética idealista kantiana, la estética de Adorno localiza el "contenido de verdad" en el objeto artístico, en vez de en la percepción del sujeto. No obstante, tal contenido se ve afectado por la autoconciencia del arte de su necesaria distancia de la sociedad, perceptible en las disonancias inherentes al arte moderno. El "contenido de verdad" se encuentra en último término en la relación entre las múltiples interacciones dialécticas que emergen de la posición relativa de la obra de arte entre el sujeto y la tradición [discontinuidad configurativa de tipo 2, estratégica], así como en la dialéctica interna dentro de la obra misma. [discontinuidad configurativa de tipo 1, composición]

Zuidervaat, Lambert. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Theodor Adorno. 4. *Aesthetic Theory*. Publicado en Web: <http://plato.stanford.edu/entries/adorno/#4>, 2011.

biosemiótico y el um-welt (im-mundo en Nancy, o im-presente) , y de nuestro biosistema con los otros posibles sistemas multiversales] heterogeneity is precisely a coexistence [o co-existencia] in which the host and the parasite-partner [*The Host and the Cloud* en Huyghe –Caps. 9.3, 9.4–] get rid of their individual identities without completely merging.

Paradoxically, the "ternary essence," the essence of the one and infinity, is also the dynamic within music as well as the tension that is extrinsic to it. Paradoxically, because what is at issue here is not to refer to ternary *time* the time of jazz or New Orleans, of swing or boogie- but rather to think about music in its spatial or spectral sense.»<sup>889</sup> [ –espectralidad de la música en sus series y estructura hegemónica, variaciones, fugas, etc.– la discontinuidad en el Sentido de la música<sup>890</sup> y en el hecho sonoro analizada en el Cap. 2.2 / así como la discontinuidad de otros ritmos en esas posibles branas o cuerdas que *flu-ctúan* o ‘vibran’ con nuestro universo].

El arte que en su dinámica de ruptura interna [*“inner, true fissure, internal push or rupture”* en Barrau; –*break* (corte) en Mladen Dolar– ] del Sentido con lo no-sentido, proyectaría hacia su encuentro final con aquello otro(s) exterior Sin-sentido (el trans-proyecto Arte con su puesta en discontinuidad artística).

Del Objeto Arte y su autonomía a lo Real al Proyecto Arte en su discontinuidad a lo multiversal, que dis-locado como trans-proyecto permite ser observado frente a la discontinuidad de sí y ante la discontinuidad natural.

---

<sup>889</sup> Barrau, Aurélien. *Less Than One, Then. What's These Worlds Coming To?*. Fordham University.Press, New York 2015, p 30.

<sup>890</sup> En esa transdisciplinariedad, colaboración de la autonomía del arte con otros campos del saber y co-participación de los agentes, atribuible a su vez a la coparticipación en la co-presencia con otras entidades discontinuas a la nuestra; Jean-Luc Nancy ha lanzado una convocatoria abierta a la comunidad artística para la composición –en discontinuidad configurativa– de la banda sonora de un documental en el que Nancy recita su tratado *58 índices del cuerpo*, proyectando en este caso, mediante pistas musicales diacrónicas sincronizadas con la voz e imagen del filósofo, la impresencia digimática (numérica binaria / no ternaria) de lo corporal en un ritmo musical de distintas branas, que podrían evocar a la vibración de otras dimensiones con la nuestra, más allá de la articulación compositiva de los cortes musicales y del co-lugar generado entre el Sentido y los no-sentidos del ritmo con el significado, y desplegando la postproducción de la *corporación* hipermedia fuera del documento, su historicidad, autoría y su inversión simbólica. Reactivar la soberanía del arte y su puesta en crisis del resto de sistemas ante la posibilidad de otros códigos no autonomistas ni atomistas, sino multiversales también en cuanto al versar de la *re-citación* y del lenguaje:

*“El equipo Amae/de pinto dentro de su proyecto 58+1 Indices on the Body abre la convocatoria ‘63 variations on the body’ para compositores. Se trata de hacer una banda sonora sobre las pistas en las que el filósofo Jean-Luc Nancy está recitando su tratado 58 índices del cuerpo. La composición que gane la convocatoria formará parte del documental que se hará de la obra del filósofo.*

*Los interesados deberán elegir de la página de Soundcloud que ofrece la convocatoria, de una a tres pistas o comunicados sobre los que desarrollar un acompañamiento musical. Se aceptarán hasta tres pistas de sonido, siempre guardadas en mp3 y claramente etiquetadas según se indica en las bases de la convocatoria.*

*No existe límite de edad, ni restricción de nacionalidades, pero sí que es estrictamente imprescindible enviar composiciones electrónicas. Las pistas deben durar entre 20 segundos y 7 minutos. Para la creación del documental se seleccionará una propuesta para cada pista grabada del filósofo, de quien no se debe distorsionar la voz.”*

Publicado en <https://58indicesonthebody.wordpress.com>. Londres, 2015.

Un tra(n)s-proyecto de la autonomía del arte con lo transdisciplinar, en la que objetivado todo objeto del Ser ante lo Real(es), permita (como hemos señalado en esta investigación ver Cap. 9.4.B) rescindir la soberanía (y la autonomía) del arte para re-activarla en su reconocimiento y emancipación ante y con lo otro(s).

« Derrida writes that the dialectical horizon is "the indefinite movement of finitude [lo que aquí sería el movimiento del objeto artístico al proyecto de su puesta en discontinuidad artística, al corte que demarca su límite representacional o simbólico mediante el trans-proyecto], of the unity of life and death [en el Ser y en nuestro particular universo], of difference [y diferencia], of original repetition, that is, of the origin of tragedy as the absence of a simple origin .... [Primitive theater and cruelty] thus also begin[s] by repetition." The dialectic that is in question here is evidently not to be understood in the sense of a "conventional Hegelianism": It is, strictly speaking, the antidote to the idea of a "pure origin" or "spirit of beginnings." [un origen único de la materia o la energía en un universo, así como un Sentido iniciador o catalizador que representa al todo] Tragedy, by raising what should or might have happened to the level of the ontic authenticity of recognizable facts, therefore inscribes the deferred –and eventually latent– repetition onto the very heart of theatrical gesture. This gesture is originally ternary: it is structured as much by what it lacks as by what it exhibits. In other words, the act, the act that is lacking [*acte manqué* or *parapraxis*, as in a slip of the tongue] and the distance that separates the two, which is established and underscored by the chorus, form the primary disunion.»<sup>891</sup> [la dialéctica entre lo óntico y lo ontológico y simbólico, que son desplazados para atestiguar su distancia]

Ante esta equiparación de la tragedia y su coro (–ver Cap. 5–<sup>892</sup> en relación al objeto artístico en su

---

<sup>891</sup> Barrau, Aurélien. *Less Than One, Then. What's These Worlds Coming To?*. Fordham University Press, New York 2015, p 33.

<sup>892</sup> ... no es posible que ninguna forma de conciencia ideológica contenga en ella misma los medios para salir de sí a través de su propia dialéctica interna, que en sentido estricto no hay dialéctica de la conciencia; dialéctica de la conciencia que desemboque en virtud de sus propias contradicciones, en la realidad misma; en resumen, que toda "fenomenología", en sentido hegeliano, es imposible y aquella conciencia accede a lo real no por su propio desarrollo interno, sino por el descubrimiento radical de "otro" diferente así misma. Althusser, Louis. "El "Piccolo", Bertolazzi y Brecht" *Notas acerca de un teatro materialista*. en *La Revolución teórica de Marx*. Siglo XXI Editores, México 1968. P. 15.

“ La gran lección de Marx y de Brecht es que se debe desplazar el punto de vista general a partir del cual todas las cuestiones de la filosofía y del teatro son consideradas. Se debe abandonar el punto de vista de la interpretación especulativa del mundo (filosofía) o el juicio de la estética culinaria (teatro) y desplazarse, para ocupar otro lugar que es, es sentido fuerte (...)

No suprimir la filosofía y el teatro, sino suprimir su mistificación. Así pues, es preciso llamar a las cosas por su nombre [como indicábamos en la descripción de uno de los trabajos fotográficos realizados en paralelo a esta investigación y presentado en la conferencia impartida en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Investigación, HSE University en Moscú: *Überprojekt* (Cap. 9.4.B.iv Transproyectualidad) ], llamar a la filosofía por su nombre, llamar al teatro por su nombre, volver a poner a la filosofía en su verdadero sitio, para hacer aparecer esta mistificación como mistificación, y, al mismo tiempo para mostrar la verdadera función de la filosofía y del teatro. Todo esto, naturalmente, debe hacerse en la filosofía y en el teatro. Para poner la filosofía y el teatro en su verdadero lugar, es preciso efectuar un *desplazamiento* (*déplacement*), o efecto de *desajuste* (*décalage*). [...]

... es preciso *desplazar el teatro en relación a la ideología del teatro* que existe en la cabeza de los espectadores. Para esto se debe “mostrar” que el teatro es teatro, solamente teatro, y no la vida. Se debe mostrar que la escena es una

movimiento al proyecto experimental de esta investigación –la entrevista documental realizada a Lothar Baumgarten y su diálogo y gestualidad al espectador, así como la fotografía DRAMA –*making of*–), con una condición (o aplicación) ternaria del Sentido por cuanto muestra y por cuanto oculta en su escenificación (voz, coro o música) dialéctica con el público (por el diálogo directo que reflexiona con el espectador sobre el drama y por la oposición entre el concepto y la cosa) –evocada por Barrau en un paralelismo a la ‘esencia ternaria’ entre lo presente y lo im-presente de este mundo y lo ausente en otros universos (lo im-mundo en Nancy)–; hemos aquí de recordar que aparte de esa similitud o instanciamiento coherente entre la producción de Sentido y su aplazamiento infinito con lo ex-ento e inaprehensible del heteroverso, tal tercera realidad sólo ha de generarse en la co-presencia entre nuestro universo (One) y el multiverso o extra-dimensiones, en su co-existencia y en aquello que compartirían de realidad, superando o disponiendo al Sentido en su condición binaria de ser y de no estar –siendo *Uno* cual pensamiento de la especie *Ser humano*–, frente a todo aquello que residiría al margen de tal semántica o numeración lógica o simbólica.

Sólo en el reconocimiento del carácter fáctico de la tragedia y su señalación a una realidad óptica exterior a su representación podemos ‘legitimar’ a una nueva forma de evocación –o posibilidad– del Sentido.

“ Objects are secondary. What concerns physics, one could argue, are laws. *Cosmonomy*. This is evidently where one must search for order and unity. With the exception that symmetries are indeed shattered. That they can be shattered in several ways and that this diversity is not at all insignificant. That laws, therefore, reemerge as simple, environmental parameters: a contingency lying at the heart of formal necessity. That the increase of symmetry does not further diminish the amount of free parameters. That string theory, a hypothetical convergence of knowledges that is supposed to describe the entirety of interactions and components, leads to a quasi infinity of different, effective laws *via* the compactification of supplementary dimensions and generalized, magnetic fluxes. That universes themselves are multiplying and that a meta-strata full of diversity seems to be inscribing itself into the structure of the multiverse.”<sup>893</sup>

La *cos-mono-mía* o visión uni-versal desde un hipotética convergencia de conocimientos (transdisciplinares) que representarían (aún no pueden reproducir) una teoría de cuerdas en la que los parámetros físicos quedan libres de la simetría compacta, simetrías desmenuzadas (*shattered* – deshecha / hecha añicos–) en distintos niveles de diversidad (y discontinuidad) que a su vez parecen extenderse en las estructuras del multiverso.

---

escena, levantada delante de los espectadores y no el prolongamiento de la sala. Se debe mostrar que hay entre la sala y la escena un vacío, una distancia. Se debe mostrar esta distancia *sobre la escena* misma.”

Texto publicado en *Sobre Brecht y Marx*. Louis Althusser, Siglo XXI Editores, México, 1968. Págs. 5-6. [vacío ya analizado (ver Cap. 9.4.B.ii Exposiciones como zonas de contacto post-representacional, pp. 1100, 1101) en el proyecto experimental realizado para esta investigación –*Artists Working: Discontinuity* Barinatxe–, cuyo análisis final realizamos en la siguiente parte.]

<sup>893</sup> Barrau, Aurélien. *Less Than One, Then. What's These Worlds Coming To?*. Fordham University Press, New York 2015, p 35.

“ Here it is a question of stanza<sup>894</sup> or *stance* and distance in a *copresence*. It is the gap [intervalo] between theories that touch, caress, or scrape the same aspect of the same real – it is always a question of contact, all the way down to writing–.”<sup>895</sup>

Co-presencia por lo tanto del Sentido que residiría en el con-tacto a esa distancia próxima (o lejana) de aquello exento a él mismo y a su escritura, estancia en el pasaje a lo otro, en el intervalo (gap) de la discontinuidad artística. Y des-regulación (o dis-legislación) de la estancia entendida como el espacio escénico en cuya inter-mediación al espectador se produce el Sentido.

« There *must be* "less than one": less than one regulator, less than one universal, less than one absolute. What is at issue here is the very possibility of the immanence of sense. Of the *hic et nunc* sense, of the sense of the world as it is itself this sense, outside of any signification. [...]

"Less than one" does not imply nothing, and yet it has nothing to say. Because the point is by no means to say but to diffract the already said.»<sup>896</sup>

El Sentido no ya como expresión de lo inasible en el significado, sino como difracción de todas las dicciones, significados y símbolos del sujeto. Sentido por lo tanto reactivado desde la previa co-presencia con lo sin significa(n)do y Sin-sentido que han cortado la anterior deriva del Sentido desde un signo, locución o gesto del sujeto a un mundo dialéctico aprehensible o evocable. Sentido que, en cuanto menos que lo *Uno* del pensamiento, es por su corte –en el intervalo de todo posible pensamiento reflexivo– lo que contacta (y con-cuerda) con lo Sin-sentido, con la esencia ternaria de aquello que residiría entre nuestra consciencia y lo multiversal y endecadimensional.

“ There is another, far more efficient way to break the nihilist cycle: practice, leaving saying behind, or putting the concept itself (or what is counter to a concept) to the test–understanding, breaking through, or highlighting the dynamic of diaeresis all the way down to its own contingency. Less than one is making sure that "more than one" does not become the new judicative authority.”<sup>897</sup>

El corte en ciclo nihilista [de la extinción del *one* uni-verso y su correspondiente lógica desde la no-filosofía y la no-representación de un supuesto nihilismo no correlativo (Brassier, Laruelle) –Ver Cap. 9.4–, y de la concatenación del Sentido al vacío de la muerte y la expiación de su trauma], vendría

---

<sup>894</sup> “ This is because indeed what characterizes the stanzas or *stances* (*stanza*: dwelling [*demeure*]) is the completeness of the sense that is associated with each iteration and the rhythm that they give to the entire work: These are exactly the two fundamental characteristics we are referring to here.”

“ So if anything at all happens to writing, nothing happens to it but *touch*.” Jean-Luc Nancy, *Co 'Ip US*, (New York: Fordham University Press, 2008), II. Touch reveals itself as "proximate distance" (Nancy, *The Muses*)' For a detailed study on the importance and reoccurrence of touch in Nancy, one can naturally refer to the work that Derrida dedicated to Nancy: Jacques Derrida, *On Touching* -Jean-Luc Nancy, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2005. Op. Cit. Notas, p. 97.

<sup>895</sup> Op. Cit., p. 38

<sup>896</sup> Op. Cit., p. 39

<sup>897</sup> Op. Cit., p. 41

dado –como señalábamos en esta investigación–, en disociar al Sentido de su potencial simbólico o reflexivo (indicando-lo en lo que es y donde está o no está ni es), de modo que, siendo menos que lo *Uno* desde donde antes emplazaría, desautoriza [en cuanto al ser humano como autor unívoco y en cuanto a la autoridad de su soberanía artística o bien –*cuanto*– (diversidad, cuerdas) legitimación del pensamiento empírico] la posible ‘visión’ de lo multiversal [more than one, (Nancy) ] desde un pensamiento antropocéntrico que lo imponga de nuevo –bien empírica u ontológicamente– como otra ‘forma’-ción o representación de la Ley del Ser y su lógica o sensibilidad a los multiversos extradimensionales.

*Menos que uno* entonces, para desarticular incluso la soberanía del arte, su renuncia a la puesta en crisis del resto de sistemas por cuanto todos ellos con el arte –que es uno entre los demás– han de rescindir y emanciparse de la autoridad del pensamiento unitario (o reflexivo binario) y del Sentido extrapolador.

“ Struction offers a dis-order that is neither the contrary nor the destruction or ruin of order: It is situated somewhere else in what we call contingency, fortuity, dispersion, or errancy, which could equally be called surprise, invention, chance, meeting, or passage. It is nothing but the copresence or, better yet, the appearing-together of all that appears, that is, of all that is.” <sup>898</sup>

No es por tanto *es(o ex)-trucción* producida desde pensamiento, lenguaje o inasibilidad del Sentido simbólico, ni *des-trucción* (ontológica) a los mismos desde tal propio pensamiento –desorden del Sentido y de su implicado no-sentido–, sino (s)trucción [distinto a la extrusión que en el proceso de perfilado de la mecánica se utiliza para crear objetos de sección transversal: la extrusión puede ser continua (produciendo teóricamente de forma indefinida materiales largos) o semicontinua (produciendo muchas partes). Aquí *strusión*: que genera en sí la discontinuidad entre distintas partes que componen un todo multiversal sin ser in-struidas por el ser humano. Ni con-strucción ni des-trucción, sino discontinuidad entre ambas: ni extinción ni creación completas sino discontinuas, y no correspondientes a las leyes del ser ni su lenguaje (des-cripción, ins-cripción, ins-trucción) o en exclusiva a su uni-verso], desde la discontinuidad contingente de lo óptico multiversal que, desde su desbordamiento, *dis-orden* (por cuanto no corresponde al orden de la razón ni a su autoridad o puesta en crisis erística –tautología de lo simbólico a la razón que lo contiene o de la que fuga–), es co-presente a todo nuestro aparecer y a todo lo que desde nuestro Ser podemos definir o distinguir como lo que –es– (razonable o no razonable) ante nosotros.

“ What seems to us to be of utmost importance is to underscore the fundamental and even founding role that the idea (explicit, implicit, or simply latent) of a natural order plays –a natural order that is *inherent* and independent from discourse.” <sup>899</sup>

---

<sup>898</sup> Jean-Luc, Nancy, *Of struction. What's These Worlds Coming To?*. Fordham University.Press, New York. 2015, p 54.

<sup>899</sup> Barrau, Aurélien. *...And of Unistruction. What's These Worlds Coming To?*. Fordham University.Press, New York 2015, p 61.

---

En relación al 'fin del discurso' o a la independencia a éste, y en respuesta crítica activa a la invitación de la XV Biennale de Paris en 2006 para participar en su programación de arte inmaterial, realicé el proyecto artístico CLOSING TIME (2006-2007), interrogando la capacidad anticipatoria del arte ante la clausura (política u ontológica) de los discursos y sus sistemas de representación (vinculado a las revueltas –Banlieue– de 2005 en Francia contra la ley Sarkozy tras la muerte de dos musulmanes a manos de la policía en los suburbios de París / una revisión de la revolución de Mayo de 68 y su slogan de “*imaginación al poder*”). Proyecto de anticipación y discontinuidad –que ahora viene a confirmarse– a través de la ficción, del documento, y de una coparticipación extendida más allá del orden social, cultural, ontológico, simbólico o de producción (material o inmaterial). Realización de un film mediometraje en video digital (documento ficcionado –escenas de ficción a partir de las intervenciones discursivas de los conferenciantes– sin guión previo, generándose el argumento a través de las discontinuas escenas filmadas con cada autor invitado), anexo al libro –CT–, conformando un objeto estético, *Closing Time*.

Enlaces: <http://inigocabo.com/works/closing-time.html> / <http://inigocabo.com/workshops/closing-time-workshops.html> / <http://issuu.com/inigocabo/docs/closingtime-book> / [http://inigocabo.com/texts/artmagazines/LatinArt.comp1BienaldeParisClosingTime\\_Paris-Quito-Berlin-byManuelCirauqui.pdf](http://inigocabo.com/texts/artmagazines/LatinArt.comp1BienaldeParisClosingTime_Paris-Quito-Berlin-byManuelCirauqui.pdf)

Sedes: –XV Biennale de Paris, Université Paris 1, Bureau de Hypotheses, La Sorbonne –, Fundación Bilbao Arte – Universidad del País Vasco UPV-EHU y Universidad San Francisco de Quito, USFQ Ecuador.

Participación: 36 agentes: conferenciantes, investigadores, docentes, cargos institucionales, equipo técnico, asistentes seleccionados por convocatoria pública a los talleres teórico-prácticos, directores y realizadores de cine y artistas de diferentes disciplinas en el proyecto artístico contemporáneo: Intervenciones (filmadas en vídeo): Robert Todd, Jan Rothuizen, DOJO Cinema, Josu Rekalde, Iñaki Imaz, Iñaki Garmendia, Asier Mendizabal, Marcelo Expósito, José Luís Brea. [y el director de ésta Tesis –J.A. Liceranzu–] entre otros invitados + 54 participantes, técnicos, y asistentes a talleres conectados por videoconferencia en París, Quito y Bilbao.

La coparticipación, la copresencia artística y/o discursiva, la coproducción por diversas fuentes de los recursos técnicos y tecnológicos, espaciales, materiales o económicos y de personal operativo.

La clausura del discurso (de hegemonía cultural, legitimación y empoderamiento del discurso empirialista de producción y eficacia de lo inmaterial, la explotación de los recursos simbólicos y la manipulación vehiculativa del aplazamiento del Sentido y su comercio categórico en la economía global.

La derivación del arte y del pensamiento crítico a su institucionalización reglada y sometida a las capacidades conectivas y a los niveles de acceso, publicabilidad, visibilidad y capacidad de difusión en el tráfico técnico-social y escénico del capitalismo).

CT culminó un proceso proyectual de talleres de investigación artística que comenzó en Quito, Ecuador –*Laboratorio*– (Junio-Julio 2004), continuando en el Festival Música Ex Machina, MEM (Diciembre 2004)

–*La necesidad de lo Real*– con Franck Larcade, Marcelo Expósito, Fernando Castro– donde se conectaron las sedes de Bilbao y Quito, que en CT fueron conectadas a París.

La producción de CT en París coincidió en 2006 con la exposición de Jean-Luc Godard en el Centre Pompidou de su proyecto originalmente titulado: “*Colage(s) de Francia, Arqueología de cine según Jean-Luc Godard*”. Exposición conformada por nueve salas en las que se imponía el orden de la visita. Montaje de imágenes prestadas de la historia del arte, de la historia del cine y de la actualidad, “*que podían evocar el principio del jeroglífico*” [o la discontinuidad configurativa y la dialéctica entre información, observación segmentada, ficción, representación y realidad]. Una des-estructuración (o post-deconstrucción) de la *Nouvelle Vague* sobre el *Nouveau Realisme*.

«Tras discutir y rechazar el proyecto-formato de discontinuidad experiencial y configurativa que el diseño espacial de la exposición producía: “*el cineasta convertido en arquitecto dudó quizá de la reproducción ampliada de sus maquetas y se vio tentado de reivindicarlas cada vez menos como propias cuando encontraran la escala equivalente a la del mundo*” [...] Era una respuesta a lo que se ha reprochado a menudo al cineasta: no contar una historia. En este sentido, comparó un día con humor el reproche que se le hacía de pequeño, “No cuentes historias”, y su presente de cineasta en que los productores le piden que las cuente. En efecto, siempre ha querido encontrar un equilibrio entre la ficción y el gesto ético. En él se enfrentan el Goethe de Werther y el Mallarmé de Igitur, el aliento político de David y el nominalismo escrupuloso de Duchamp. [...] – el mundo de los museos, incómodo con la noción y la utilización de la reproducción, tanto en el plano económico, estético o moral. Mediante esa exposición, la reproducción se introducía en un lugar que tiene por vocación exponer originales no reproducibles, un lugar fundado sobre la autenticidad y la inalienabilidad. En cambio, lo que Godard quería exponer está desprovisto de(l) valor.»

[Païni, Dominique. *Arqueología del cine según Jean-Luc Godard* – Blog, Saloncrític. Dossier cultural sobre “el cine expuesto” (Abril 2006) [http://salonkritik.net/04-06/archivo/2006/04/dossier\\_sobre\\_e.php](http://salonkritik.net/04-06/archivo/2006/04/dossier_sobre_e.php)]

*Inherente* en tanto tal orden multiversal sólo se atiende así mismo(s), en inherente a su vez en cuanto la aspiración última del Sentido por desbordarse de la lógica de la expresión; pero tal natural orden en dis-orden es inherentemente independiente de los discursos (la paradoja multiversal), [recordando a Huyghe: “*Ahora me interesa más lo absoluto, una verdad, una literalidad. Estoy tratando de pensar acerca de algo que no pueda ser agotado por los discursos*”<sup>900</sup> – y en tal aspiración incluimos aquí a la discursividad simbólica o a la dis-cursividad crítica–, para lo que resulta inherente la salida de la *idea* del Ser uni-versal y de lo *uno* antropológico o antropogénico].

« Still, if technology comes to ruin or demolish the dichotomy between *phusis* and *tecné* by itself, then this partition no longer holds firm. It cannot hold firm anymore. What has broken down is the mechanism for the elaboration and legitimation of a reflection-order or a mirror-order, an image or a rough sketch, a copy or a revised version of a cosmic "grand order." »<sup>901</sup>

---

La idea original de Godard consistía en construir con las nueve salas de proyección en el recinto, un escenario multicine para el visionado autónomo de los contenidos diferentes de cada uno de los nueve films, historias, materiales documentales,... separados, que formaran un collage no secuencial a nivel formal, o en linealidad temporal, ni argumentalmente relacionable. La composición conjunta y la inconexa construcción de la estructura narrativa, la realizaría cada uno de los espectadores de manera alternativa mediante su recorrido por las distintas salas montando los nueve films, según el itinerario variable de cada visitante-agente, en diferentes posiciones-tiempos, generando distintos relatos finales). Y tras cambiar el título inicial propuesto por el autor: “*Collage (s) de Francia. Arqueología del Cine según Jean-Luc Godard*”, –con el que el cineasta deseaba indicar su punto de vista crítico al cine como exposición, proyectando la idea del –cine expuesto en cines– cuyo *collage* espacial y temporal pusiera en juego la memoria de las imágenes-escenario en las arquitecturas recorridas (arqueo-logía), para que el espectador co-editor imaginase mediante su re-memorativa (re)construcción, la deriva de su particular historia discontinua, el ensamblaje de distintos hechos de diferentes ámbitos, sucedidos, reproducidos como huellas o vestigios figurativos de un pasado, y recordados en tiempos y ordenes separados, para una lectura en diferido de un montaje diacrónico y entrecortado, cuyas interpretaciones culturales serían individualizada y generalmente desiguales–; Godard tuvo que revisar el proyecto y finalmente, en contra de su idea, la exposición se articuló en formato de retrospectiva titulándose: “VOYAGE(S) EN UTOPIE, GODARD, 1946–2006. A LA RECHERCHE D’UN THÉOREME PERDU.”

« Hacer un viaje de investigación a medida que se construye una película. Un viaje como una película que no está predefinido, es una sucesión de fenómenos demandado. Escribiendo el guión en etapas, dependiendo de los acontecimientos, dependiendo de la situación de su puesta en marcha (reuniones, ciudades, paisajes) es que ambos tienen un objetivo (la distancia ) [...]. Es la invención de una brecha permanente entre la historia y la geografía, y la narrativa de viajes, reuniones y viajes, la ficción y el documental, producido y al azar cerca y de lejos, etc. (Todo Godard cine que muchos definen como un artista-investigador trabaja en estas ambivalencias.) El proyecto de este viaje es para producir una forma que pueda ser parte de esta relación que existe entre los viajes, la investigación y cine. Este formulario será nombrado película, pero no va a ser una película, que será un libro (Godard llamó a algunos de estos ‘escenarios de películas’). La intención es trabajar en los términos de una película invisible, un escenario posible, el humus mental, abierto a todos los que sea posible y todas las formas están potencialmente invitadas (esculturas, música, literatura, sonidos , dibujos, reuniones documentadas etc.) Hacer una película como un libro, es un tiempo para olvidar el estrés de la técnica de la película.»

Pau, Alex. Publicado en la página Web del artista y professor de l'Ecole Supérieure d'Art de Clermont Métropole, esacm, Francia, 2010: <http://www.alexpou.fr/index.php?/films-collectif/collages-en-france/> describiendo su proyecto de encontrar a a Jean-Luc Godard en Suiza y construir un viaje en función de los films del cineasta.

<sup>900</sup> (ver Caps. 4.5 / 9.3 / 9.4.B). Huyghe, Pierre. Ficciones: Entrevista a Pierre Huyghe. Revista Código. México, Octubre 2012. <http://www.revistacodigo.com/entrevista-pierre-huyghe/> [declaración coteánea a su preparación de *Untitled* (2011-2012) para Documenta 13.]

<sup>901</sup> Barrau, Aurélien. Op. Cit., p. 62.



La ruptura (ontológica) o el corte que se genera en la representación y se reproduce en la tecnología como aspirante a una cognitividad propia del reflejo y de la identificación por la máquina deseante, afecta por lo tanto a esa traducción técnico-lógica que recompone para el sujeto actual (cibersocial) una territorialización adaptada del cosmos.

La inter-faz(ión) que otros nuevos sistemas tecnológicos procuran superar [no adaptados ópticamente a la capacidad de la visión del ser humano, sino basados en otras técnicas de captación de lo invisible –como los detectores gravitatorios GEO600 (Hanóver, Alemania) y LIGO (Livingston, Louisiana, y Hanford, Washington), o el proyecto LISA (ESA) dotado de tres satélites espaciales– diseñados para detectar ondulaciones muy pequeñas en la estructura del espacio-tiempo causadas por fenómenos astrofísicos, la gravedad cuántica de bucles<sup>902</sup>, que confirmaría la teoría de la relatividad de Einstein así como la inflación del universo, dimensiones extras a nuestro espacio-tiempo, la información no visible de los agujeros negros, procesar con los estados y flujos cuánticos de la materia y la energía oscuras, etc.–].

El empleo científico de la tecnología para superar los condicionantes representacionales de nuestro sistema de espacio, tiempo, visión y presencia, y la interferencia de los dispositivos, conduce a su vez al arte a la derogación de la hegemonía de ese gran discurso unitario y global –el régimen escópico<sup>903</sup> (y en parte el sensible antropogénico)– basado en la dialéctica sistémica entre el Ser, su reflexión, los objetos y la cosa de este mundo particular. De la máquina del deseo a otra maquinaria extra-sensible con lo Real (es).

“ When the one absconds, a new reign invents and imposes itself. Chaotic systems –which fissure the paradigm of integrable systems of classical mechanics– present such a sensibility to initial conditions that the final states seem to be irreducibly *plural*. Becomings diffuse. All the way down to circumstances as simple as three celestial bodies in gravitational interaction. Probability measures, attractors, fractal dimensions ... the theory of chaos creates new invariants. It categorizes. It orders so as to overcome the exuberant and the numeric. It is almost as if the withdrawn or scattered one is resynthesized, amalgamated, and conglomerated by the stated-decreed-invented order. It is not a matter of criticizing, refuting, or discrediting this approach. Its scientific legitimacy is indisputable (physics's study of chaos clearly constitutes one of the major advances of the twentieth century). It is rather a question of underscoring the persistent logic of order according to which this approach is developed all the way down to the description-inscription of those phenomena that are most notably opposed to being subsumed by the One.”<sup>904</sup>

---

<sup>902</sup> “En la gravedad cuántica de bucles, el espacio-tiempo queda atomizado y existe un tamaño mínimo por debajo del cual ni siquiera tiene sentido hablar de los conceptos de superficie y de volumen.”  
Ferreira, G. Pedro. *La teoría perfecta. Un siglo de figuras geniales y las pugnas por la teoría general de la relatividad*. Anagrama. 2015, p. 337.

<sup>903</sup> Sin rescindir al impulso (–no ya al deseo– como decía Žižek, pág. 1219) –en su factor de supervivencia–, en tanto éste impulsa al Sentido al reconocimiento de lo Otro, emancipándose del deseo de sí y de su objeto. Un Sentido y deseo reactivados ante lo heteroversal. Y una post-máquina no representacional o identificante de un régimen escópico basado en la discontinuidad configurativa entre sujeto y su imagen –de sí a lo otro–. (N. del A.)

<sup>904</sup> Barrau, Aurélien. Op. Cit., p. 63.

Ante el Sentido que se fuga, la teoría del Caos<sup>905</sup> aplicada a los sistemas no lineales e irresolubles (como los fenómenos meteorológicos y su predicción), dis-persa la mecánica clásica de la leyes de nuestro universo y dis-vierte o refuta la criticidad desde un pensamiento estético auto-nomizado –del resto de lógicas con las que conjuga para elevarlas a una abstracción inmaterial e inasible–, que no por existir ni por no atender a la enunciación de lo verdadero ni a lo falso se corresponde en esa dialéctica con lo Real(es) sobre los que el Sentido desea ad-vertirse y emanciparse.

“ Conversely, following the first logic (the appeal to the one so as to disguise or hide the lack of order) [Cáos], one could mention the question of the plurality of the arts, which is put forward in an exemplary and recurring way in aesthetics. It is less a cause for concern than it is a source of anxiety, less a problem of number than a turmoil that is unfailingly related to disorder. Uncategorizable, the arts belong to one another, superimpose themselves onto one another, and hybridize with one another. In the face of this constantly ruined order that is imploded by way of practice like a grafted scion, the traditional response of philosophy consists in –as Jean-Luc Nancy has shown– evoking or invoking the "essence of art." Not of arts, but of *art*. In the singular. Sometimes even with a capital letter. Indeed if one were to look beyond appearances, to free oneself from the artifices of sense, to reach or touch the origin, to perceive the fundamental drive, there would only be "one art." When one peers into it deeply, when one excavates the ultimate signification beyond the uncategorizable ways of expressing it, the uniqueness of art *must* be revealed. When order fails, the one is erected. The efficacy of this perfectly well-oiled dialectic confines one to limbo.”<sup>906</sup>

El objeto Arte en su mayúscula soberanía –con su discontinuidad configurativa entre forma o enunciado (en lógica, espacio o tiempo), Sentido y significado–. Y el proyecto Arte que desplaza los objetos del Ser a la invocación (por la ansiedad del trauma existencial y su reconocimiento y expiación por y con los otros y sobre lo otro) de un Sentido que en su aplazamiento se superimpone en la alteridad y en la otredad y desde ese estado simbólico hibridiza con lo *Otro* Sin-sentido ajeno a todo discurso (incluso al del no-sentido estético –“ *In this sense, a non-system or anti-system is still a system.*”<sup>907</sup> –).

Si miramos más allá de la representación y de los artificios al Sentido, su unicidad ha de ser revelada, y es en la disposición del Sentido del arte y de su objeto, que observado desde fuera, en su intervalo o suspensión –atendido concretamente como lo simbólico y sensible sin expresión, detenido y objetivado por la discontinuidad artística–, nos sitúa ante un trans-proyecto Arte para confrontarlo desde su especificidad de objeto arte –*One*– ante la discontinuidad natural multiversal.

"In short, chaos has three daughters, depending on the plane that cuts through it: these are the *Chaoids-art*, science, and philosophy [los tres campos del conocimiento analizados aquí, desde la proposición de la

---

<sup>905</sup> Ver en Estado de la cuestión –La discontinuidad general y la discontinuidad artística–, Parte II. Cap. 2.1.a. Física: Teoría del Cáos.

<sup>906</sup> Barrau, Aurélien. Op. Cit., p. 64.

<sup>907</sup> Barrau, Aurélien. Op. Cit.. En *Notes*, p. 101.

presente investigación artística basada en la discontinuidad, no por la formación caótica del arte, sino por la co-presencia del Caos (multi)universal y su corte en la transición del pensamiento] –as forms of thought or creation. [The acknowledgment of this dynamic inside of chaos and also of its role as a source of latencies– and, if one can speak in these terms, as a reservoir of the infinite– is essential to the concept of the chaotic. It is quite remarkable and highly innovative that modes of thought are strictly defined here in relation to chaos. What is more, they are defined by the manner in which they slip into chaos.] We call *Chaoids* the realities produced on the planes that cut through the chaos in different ways."(1) The role of chaos is primordial (and not foundational because, as Zourabichvili demonstrated: it is *virtual*; it is thought more than given; it takes shape and vanishes; it is entirely unable to found anything). (2) [es indecible, del mismo modo que las matemáticas incompletas que lo representan o lo demuestran empíricamente, e indeci(di)ble así mismo tanto como lo incompleto del Sentido infinitamente aplazado, cuanto lo indecible e indecible de lo Sin-sentido a la razón] Its definition is firmly linked to the definition of the plane of immanence or the plane of Nature and univocity, "which knows only longitudes and latitudes, speeds and haecceities. [la *quiddidad*, del *quid* o lo que es la cosa, sinónimo de la esencia en la naturaleza o la propiedad unívoca de la cosa]"(3) Chaos acts like a cut or sieve. "In fact, chaos is characterized less by the absence of determinations than by the infinite speed with which they take shape and vanish .... Chaos is not an inert or stationary state [discontinuidad], nor is it a chance or mixture. Chaos makes chaotic and undoes every consistency in the infinite.(4) [...]

Chaos is that which "propels" thought and no longer serves as an impediment or hindrance. It becomes active or actant almost an agent. It breathes life into [*insuffler*] the impetus for pushing toward the inaccessible. Causal succession and the level of ontic hierarchizing find themselves entirely devastated. The step [*pas*] is immense the perspective is inverted. The proposition is amazing." <sup>908</sup>

La discontinuidad del Caos como agente –*actante*– en el que se encuentra la pulsión de Sentido ante lo inaccesible y desconocido de lo Sin-sentido multiversal, que se muestra en co-presencia ante ese Caos discontinuo que no admite causalidad ni jerarquización, que no está dispuesto a una continuidad del pensamiento sino a la co-presencia –en sí discontinua– de lo *uno* ante lo infinitamente múltiple.

El paso –en el movimiento del objeto arte al proyecto de discontinuidad artística–, invierte la soberanía hegemónica del logos y su Sentido, abriéndolos a la '*amazing proposition*' por cuanto *de-proposición* ontológica en relación a todo aquello que se despliega ante el conocimiento en ese 95% del universo desconocido –oscuro y no representacional– y en la posibilidad y asombrosa potencialidad de la discontinuidad de lo multiversal, que presentaría ante nosotros un panorama inmenso con el que

---

<sup>908</sup> Barrau, Aurélien. Op. Cit., p. 66. Con citas a: (1)- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. "Conclusion: From Chaos to the Brain," in *What Is Philosophy?* trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 201-18. / (2)- Zourabichvili, François. "Plane of Immanence (and Chaos)," in *Deleuze: A Philosophy of the Event* together with *The Vocabulary of Deleuze*, ed. Gregg Lambert and Daniel W. Smith, trans. Kieran Aarons (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012), 188-99. / (3)- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004), 266. / (4)- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. *What Is Philosophy?*, p. 42.

reactivar el Sentido vertiéndolo desde lo finito del Ser (donde se ha constreñido) a lo infinito e inconmensurable del todo(s) existente o por existir.

"[A]rt, science, and philosophy require more: they cast planes over the chaos. These three disciplines are not like religions that invoke dynasties of gods, or the epiphany of a single god [la trascendentalidad desde el Sentido que privilegia una antropocéntrica concepción del Ser], in order to paint a firmament on the umbrella, like the figures of an *Urdoxa* from which opinions stem. Philosophy, science, and art want us to tear open the firmament and plunge into the chaos."<sup>909</sup> [ac/ceder al con-tacto real en la posible co-presencia con la discontinuidad natural al Ser] [...] « There is even being-through-chaos. But there is never being-for-chaos. This relationship is full of conflict and anxiety. Sometimes it is even warlike and bellicose [una violencia clínica a la que referíamos anteriormente, producida desde los cortes epistemológicos de la ontología filosófica o estética, así como de los no-sentido en la no-representación artística]: "We require just a little order to protect us from chaos." Deleuze and Guattari invoke and call for "protective rules ... preventing our 'fantasy' from ... crossing the universe"! as they evoke an "objective antichaos." (And it is from Kant and not from Leibniz that they borrow the following example: "If cinnabar were sometimes red, sometimes black, sometimes light [RGB de la representación tecno-lógica], sometimes heavy ... , my empirical imagination would never find opportunity when representing red color to bring to mind heavy cinnabar"). What is counter to chaos is a "struggle." It is a matter of its "defeat," they write. To avoid by all means "falling back" into chaos, which would be like a ... "fall" -a word fraught with meaning! The risk is considerable since one wants to avoid being "dislocated" or "submerged." One "struggles" against chaos. One "responds" to it. It is an "abyss" that the thought-brain "confronts."»<sup>910</sup>

El objetivo anticaos (esto es, aquél que se encuentre más allá de su enunciación) es el pensamiento del ser objetivado fuera de sí, no meramente como solución de la imaginación humana a la ansiedad del abismo existencial, sino asumir en la objetividad del pensamiento cortado la liberación (sino del trauma) de tal complejo existencial.

Siguiendo la metáfora empleada por Deleuze y Guattari, para abolir una 'caída' en el caos, en la propiedad del 'caer' en esa 'lucha' existencialista y en el vacío o temor que produce el contemplarse dis-localados –por, o su(b)mergidos –en, el caos; hemos de superar esa transición, bien de la visión empírica(lista) o estética representación (artística), que distingue al color, a la luz, al peso (de presencia o dimensiones así como gravitatorio y de atracción) y a sus estados o condiciones, planteándonos su corte no a otro estado en 'negro' de la representación –que empodere su *off*

---

<sup>909</sup> *Urdoxa* is a portmanteau of the German prefix *Ur-* and Ancient Greek δόξα *doxa*, meaning "primary" or "first" doctrine. For Plato and Aristotle, the notion of "doxa" meant "opinion". The term gained in popular coinage in the work of Edmund Husserl whose phenomenological project was indexed on attempting, via the descriptive method, to ground the notion of a proto-doxa or *Urdoxa* of experience. The term has since paled in poststructuralist discourse, and usually carries a negative connotation insofar as it assumes a transcendental subjectivity which overly privileges a humanistic conception of Being (see Michel Foucault, *The Order of Things*). Against such anthropocentricity, the term has fallen into relative disuse.

Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. *What Is Philosophy?* New York: Columbia University Press, 1994, p 202.

<sup>910</sup> Barrau, Aurélien. Op. Cit., p. 67.

simbólico o negatividad estética del Sentido–, sino situándonos, desde aquél corte que genera lo exterior a nuestro Ser y estados condicionales, ante la cesación de esa ‘lucha’ por eludir un abismo tanto real como imaginario, distinguírnos de la ‘respuesta’ (y de su discontinuidad configurativa) vocac(c)ional del sujeto, precisamente cuando todos los dispositivos de la representación y del lenguaje se encuentren activos para ser suspendidos por lo otro caótico y ajeno e inmune a nuestra voluntad.

«There 'must be "more than one." Its inner rhythm is the creative pulsion and searching pulsation [pulsión presubjetiva al hacer y al des-cubrir (en –a- lo oculto), previamente a la proyección que se ha de objetivar –dis-locar /dis-poner– en su quid –discontinuidad configurativa en suspenso– ]. However, as we have underscored, there must be "more than one" in a- sense of praxis [según indicaba Nancy “una *praxis* no una *poiesis*», es decir, que consiste en una acción que efectúa el agente y no en la actividad que produce alguna obra” (pág.1206) / y no una «*praxis* del sentido del mundo» [que] es entonces indiscernible del «*pensamiento* del sentido del mundo» (pág.1208), sino, praxis en la investigación del Sentido en su contacto con aquello que en lo (multi)universal es Sin-sentido], almost an aconceptual sense.»<sup>911</sup>

Un Sentido desconceptualizado, cortado en su ontología, integrado en la pulsión per se presubjetiva y en una cognitividad no deliberativa, pero dispuesto a su vez al corte desde lo exterior a él, situado así en su impase para su encuentro inmanente [con-tacto en el límite crítico que presenta la discontinuidad] con lo Sin-sentido.

« The role that technology plays in the collapse of its own paradigm, namely, that of construction –that of exercising a mechanical "know-how" that is almost outside of nature– must be examined against its own intricate entanglement with/opposition to the thought of art. If technology is conceived of here as that which is in opposition to Nature –all while being internal and perhaps inherent to it– then it has also been structured by its opposition to art. "Art and technology," writes Nancy, "are so distinct for us that the tide 'art and technology,' which has been the theme of more than one essay and more than one exhibition, is necessarily understood as the assertion of a problem and not as a tautology." Still, in pursuing this further, the thought of art and the profusion of technology "are united in opposition, by their common opposition to what we still call 'nature.' " What is discussed here then is a triptych: art / nature / technology [la discontinuidad configurativa del arte y de la producción del dispositivo hacia la discontinuidad de lo Natural]. Three terms, three couples: art and nature; art and technology; nature and technology. Six relationships if directionality is included, if the preposition is noncommutative, if asymmetry is integrated into these relationships –in other words, if there is a *sense*. Here the question is not to demonstrate once again why "[i]t might be that art, the arts, is nothing other than the second-degree exposition of technology itself [la tecnología como dispositivo replicante de *Una* (One) doble reflexividad / también el arte ‘visto’ en esa esencia(lización) reflexivo-tracendente-representacional desde su One a lo otro], or perhaps the technology of the foundation or ground itself. How to produce the ground that does not produce itself: that would be the question of art, and that would be its plurality of origin."»<sup>912</sup>

---

<sup>911</sup> Op. Cit.,p. 70.

<sup>912</sup> Barrau, Aurélien. Op. Cit.,p. 70. Cita a Nancy, Jean-Luc. *The Muses*, Stanford University Press, 1996, p. 26

No tomando la potencial 'capacidad' (Menke) de otredad del dispositivo (Nancy / o paralaje –Zizek–) cual alterización del nominalismo del arte u observar en el desplazamiento mecanístico un posible corte de la maquina del deseo, pues no es ya en la distinción del Ser al sujeto ni de éste a su objeto de donde pudiera obtenerse una graduación diferencial del deseo al mundo de lo Real, sino desde otra mecánica de los dispositivos no dispuestos a su estimación representacional y del arte no colegiado a su función de diferencia.

La 'cuestión' del arte –en la pluralidad de su origen (ser, imagen, sujeto, objeto, deseo, realidad), así como en la multiversalidad ante lo que se expone [lo Real(es)]– sería por lo tanto (no ya producir) sino [co]generar aquél fundamento del Sentido que no se produce así mismo. [Aquí es donde entran en juego esas otras posibilidades del uso de los dispositivos no para producir imágenes de representación adaptadas a la lectura del sujeto –Opsign– ni a su *mathesis universalis*, sino obtener desde el aparato tecnológico la disposición y captación de aquél mismo corte que se genera en lo oscuro de la materia y la energía de acuerdo a otras escalas de percepción (como ejemplos: con los dispositivos de gravedad cuántica de bucles o con los telescopios que operan en frecuencias de onda distintas a las del espectro visible humano, etc.), la posibilidad de un dispositivo que no traduzca (desde la relación ser-objeto, construcción de realidad y su tautología) sino que nos explique la relación de co-realidad sin (hiper)representación –territorializante– y sin postproducción dis-social (globobjetualizadora) ]:

" Technicity *itself* is also the 'out-of-workness' [*désœuvrement*] of the work, what puts it outside itself, touching the infinite. Their technological out-of-workness incessantly *forces* the fine arts, dislodges them endlessly from aestheticizing repose. This is also why art is coming *to its end*. " <sup>913</sup>

Aquí el arte abocado a la (post)producción directa desde el apparatus que dis-e-mina la producción – arte-acto– del sujeto autónomo, o el propio fin lógico del relato dis-tópico arte-tecnología y su reflexividad dialéctica, pero también el arte que alcanza un final de producción onto-lógica radicado en una observación del *itself* o con-strucción de (lo) otro, salida de la indicación (in-strucción) de lo Uno en sí y de lo otro Real que llegan reconducidos por el extrañamiento y la otredad del *Be-ing* y la temporalidad diferencial y cósmica de su equipamiento.

Ese forzar a los objetos artísticos de las bellas artes a su e-scisión tecnológica (a otra supuesta inteligencia o ente que opera...), a la refracción desde los dispositivos, solicita en este caso, –ante el fin de la ontología antropocéntrica y el de la estética del aplazamiento ante la posibilidad de un multiverso extraño(s) a la razón y sistemas del Ser–; observar a todo el objeto arte y a todos los dispositivos de su reflexividad y trascendentalidad 'fuera-de-operatividad', esto es, disponer a todo el objeto arte (artístico y estético) y a su tecnicidad –cuando estén operando y re-produciéndose simultáneamente– ante un corte-intervalo de discontinuidad artística y dispositiva que permita atenderlos no ya desde lo que un sistema fuerza en el otro, sino desde la fuerza presubjetiva que los

---

<sup>913</sup> Barrau, Aurélien. Ibid. Cita a Nancy, Jean-Luc. *The Muses*, Stanford University Press, 1996, p. 37.

dispone en su realidad óptica y artificial ante la Naturaleza externa al Ser y a su objeto, cuyos fenómenos procuran tanto su corte indecible (Caos) cuanto su advertencia de entidades del pensamiento y del acto imbricadas y sometidas a la pluralidad ex-enta de lo (multi)universal.

“ And yet order still equally determines what the speech of the poet falls on or lands on. Clearly, speech departs [*déporté*]. Heidegger extracted himself from the dialectic that keeps one in limbo between the one and order. He was able to think dis-order. Toward disorder with his back toward order. Yet he did so without breaking out of the cosmic (and indeed no longer cosmological) frame in which this exercise of elevation or transformation has to be put into practice. According to this perspective, it is of little importance that Being detaches itself from its correlates and ends up being reduced to beings, thereby confining thought to the position of a mere point of view. Nothing in this evolution –or decline– evokes the register of thinkable disorder. Surely, one must indeed, in the work of Heidegger, extract one self from order so as to think-create.”<sup>914</sup>

El corte en el pensamiento –deliberativo o subjetivo– (o en la opinión –Urdoxa– de la ontología estética que viene a reducir al Ser a su propia observación) ante lo cósmico(s) –no cosmológico– que ha de ser puesto en práctica (una praxis no creativa –desde lo Uno– sino experimental (investigadora), transformada o alzada sobre el reflejo del Ser y del sujeto técnico-lógico). Ex-traer-se *uno* a-sí mismo (no ya desde la duplicación del objeto y de su correlato o la correlatividad del mismo p(r)ensamiento ontológico de la escisión nihilista –Brassier–, la hauntología<sup>915</sup> que regresa invariablemente para devolvernos a la imposición-captura del pensar), escindir-se (fuera del pensamiento-acción, voluntario o involuntario –de la improvisación–, no-sentido o no-representación inducidos desde el desorden del orden al que pertenecen: “*disorder with his back toward order*” –Barrau–) para co-presentar-se ante el ‘*des-orden*’ [discontinuidad natural (multi)universal / ex-enta(s) del orden de la razón antropológica] y no ‘*pensar-crear*’ (en cuanto acto artístico o estético retro-tautológicos), sino procurar presentar el pensar-crear (discontinuidad configurativa) a un estado neutralizado en el que sean distinguibles de la discontinuidad natural para que pensar-crear co-participe en la co-agencia con ser-es[ta(r)].

De-portar el objeto arte no ya en un desplazamiento ante sí –en un proyecto que lo retorne en otro estado de su misma condición–, sino en el movimiento en un trans-proyecto arte que posibilite escindirlo de su orden (One) y de su soberanía crítica, para re-activar a-sí el Sentido atendiendo en su despliegue ante lo Sin-sentido.

«To think struction [naturaleza de los sistemas Real(es) cuya dinámica definimos aquí como discontinuidad]– “the uncoordinated simultaneity of things– or beings, the contingency of their belonging

---

<sup>914</sup> Barrau, Aurélien. Op. Cit., p. 73.

<sup>915</sup> “ The circle of the one and order underlies and underpins what Derrida called a hauntology (an ontology of what is always already coming back to haunt us).”  
Barrau, Aurélien. Op. Cit., p. 81.

together [co-presencia], the dispersion of profusions of aspects, species, forces [presubjetividad], fonnns, tensions, and intentions (instincts, drives, inclinations, and momentums)"– is therefore not a mere deviation from the paradigm. It is both an inevitable consequence of what has always been known and a radical upheaval of all of the possible beings-in-the-world(s). Still, this difficult and necessary step [pas] can only be taken *precisely* by freeing oneself from the one and order. The deconstruction of logocentrism must be accompanied by a deconstruction of a cosmocentrism that is perhaps even more deeply buried in the sedimentary strata of our culture.»<sup>916</sup>

Tal paso [pas] (pasos del procedimiento metodológico base propuesto en esta investigación) del movimiento del objeto arte al trans-proyecto que rescinde la cosmovisión de la sedimentación cultural mediante la 'liberación' (incluyendo la autonomía y la soberanía –ontológica– del arte) en *Open present* (Huyghe) –open project–; siendo entonces no ya la liberación del objeto arte sino su propia reconsideración como agente-proyecto libre, dis-puesto en su neutralidad supraobjetiva en co-presencia ante aquello otro(s) que de por sí son ya libres.

«Hilary Putnam, in the conclusion to "Irrealism and Deconstruction," a chapter in his synthesizing work *Renewing Philosophy*, sums up perfectly the way in which dominant thought, especially that of the analytic persuasion, tries to thwart this rupture: "[D]econstruction without reconstruction is irresponsibility." The possibility of a structional prolonging, overcoming, and reversal of deconstruction is not even considered or considerable (it is outside of order and therefore outside of the world). And this is not only a question of coherence –Putnam proclaims very clearly– but also one of responsibility! In other words (and this is an old argument almost as automatic or machine-like as the modality it supports): nihilism is lurking. This also signifies: There is only the way, the trail, the path; there is no advancement in errancy. Thus here re-constructing is not only an aesthetic position; it is an ethical obligation. However, it seems to us that nihilism is rather-and more rigorously– the exhaustion of the system in its own schema, the decline of the model as this model unfolds, the crack in the canvas as it is being exhibited, the collapse of the passage under the weight of its own pillars..»<sup>917</sup>

Dado que la deconstrucción<sup>918</sup> es ontológica [re(de)construcción anclada al logos. / Del mismo modo que la deconstrucción empleada en esta investigación en el *des-membra-miento* de la terminología del lenguaje y su semiótica (discontinuidad configurativa de los significados y las interpretaciones, así como la evidencia de su estrategia) o la referida y efectuada por Nancy o Barrau entre otros] y puesto que sólo la realista de-construcción habría de venir dada desde lo exterior al mundo reflejo o al emocional, la atención al Sentido en su construcción y deconstrucción ontológicas reclama así mismo una discontinuidad radical en coherencia a tal proceso, un corte-intervalo desde aquella exterioridad al mismo para aventurar su reactivación y reconstrucción, no sólo onto-lógica o ad-herente

---

<sup>916</sup> Op. Cit., p.82

<sup>917</sup> Ibid.

<sup>918</sup> Ver Cap. 1.1.b. Dialéctica negativa y deconstrucción. Postestructuralismo. Parte II. Estado de la cuestión.



(impregnante o sensitivo) a lo existente, sino co-presencias de la de(re)construcción del Sentido –en su Uno y en su desarboladura (su nihilismo ontológico)– y lo Sin-sentido (*nihil-sentido, nihilogos*) sin ser contaminado por la reflexividad ni viciado por la trascendentalidad.

La reactivación requerible (por la fuerza, el deseo y la realidad) del Sentido ante el todo(s) por impulso –deconstrucción-construcción-aconstrucción (*strucción*)–, discontinuidad al igual que en (y con) el multiverso.

Su existencia, abierto para co-a-similar su inexistencia [y la interrogante de otras posibles formas de existir de otros Sentido(s)].

El nihilismo deconstructivo queda en la constancia de su anclamiento y en su acechante frustración ante una presunta extinción particular. El Sentido inherentemente corresponde a su reconstrucción-reactivación tras ser no ya deconstruido sino cortado (colapso) sólo por aquello que previamente no le corresponde.

“ This is, therefore, the crumbling of the constructivist paradigm under its own weight, the collapse of a building that has literally become *unsupportable*. Gravity [peso y atracción de lo im-presente/ im-mundo multiversalmente y no de-construible por el logos / gravedad como otro sistema o mecánica de presencia y captación / gravedad de lo radical que atrae desde su ex-ención (posible co-realidad actualmente oscura)]. The structural leap is clearly not insignificant. A lot must be reinvented with the thinking of disorder as our new starting point. We still do not know how to write or name disorder. How to designate or denote it. None of our idioms [incluido lo no-idiomático de Brassier] refer to it. All of our words are in the former world. One can write its name or form the grapheme of disorder's mark. But its concepts are held captive by the other schema. We have not even begun to envision the leap into disorder.”<sup>919</sup>

Lo que no tiene nombramiento... exento al logocentrismo, y que por discontinuo entre lo ( ) y el Sentido corresponde a la discontinuidad (multi)universal (aquí lo denominamos discontinuidad natural y para su co-presencia coherente desde el Sentido: discontinuidad artística).

Probablemente no requerimos de otros nombres o nomenclaturas sino de otras situaciones de experiencia [no ya meramente construidas sino vivas, discontinuas tanto al logos y sus dispositivos como al acto de(l) pensar-‘ser’].

«This is not the place to explore such a path that, strictly speaking, is not even a path. Still, one could at least remark and deplore that this necessity, this "requirement of reason," writes Jean-Luc Nancy, which consists in "casting light on its own obscurity, not by bathing it in light, but by acquiring the art, the discipline, and the strength to let the obscure emit its own clarity"»<sup>920</sup>

La oscuridad de la representación o de lo representable que investigamos en el proyecto Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe (próximo capítulo), que la sin representación clarifica –exhibe en su im-presencia– para la co-presencia de lo Sin-sentido multiversal (de la materia y la energía oscuras), la

---

<sup>919</sup> Op. Cit., p.83.

<sup>920</sup> Ibid.

luz emitida desde los dispositivos y velada por los fenómenos –sin ser modulada o probada por la intencionalidad o por nuestra arbitrariedad–).

«Thus, the question today would be "to recognize 'sense' in struction." [corte en discontinuidad al mismo Sentido] Indeed this would be a way of initiating the transition, of approaching the gulf without trembling, of coming to terms with our vertigo. But here again things are not so simple. Or perhaps, on the contrary, they are radically more simple: It may be possible –and even probable– to do without sense. To abstract oneself from it absolutely, to abandon its smallest fragments, to renounce its reassuring familiarity.»<sup>921</sup>

Abandonar el vértigo estético y existencial en esa suspensión del Sentido y su praxis, pues no implica o supone una destrucción de la esencia del arte, sino su actualización y reconsideración en cuanto a los nuevos conocimientos de lo Real y la totalidad amplificada de las posibilidades que estos nuevos real(es) presentan, para vencer el vertido (o el vaciado simbólico) del Sentido en la expiación básica (frustrante) y (con)figurativa del trauma existencial.

“*To do without sense*” o hacer –no *con*– sino [*co*] lo Sin-sentido.

«It is the most important: the place where sense still detaches itself, disconnects itself from any signification." Perhaps the overcoming of construction invites one to untie sense and allow sense itself to disintegrate, and also to consider a second movement, a new dislocation, an evenmore crucial removal. [...]

*Re-moval* (o movimiento a la re-activación, al *revival*). El corte-intervalo del Sentido (desconectado así –transinmanentemente– de su misma discontinuidad configurativa), existente siempre en nuestra presencia (y en nuestra vida, que sin el Sentido sólo sería orgánica) pero des-integrado de nuestra proyección al mundo como lugar, para considerar un segundo movimiento –o reactivación del Sentido– desde su dis-locación (sin lugar en un no-mundo significado por nosotros) a un trans-proyecto y trans-locación de lo sensible ante lo no sensible de otros mundos.

This means –Nancy continues, anticipating the inevitable reproach [epistemológico / o desde la institución Arte –en el ejercicio de su soberanía ontológica–], a reproach that has nothing to do with the proposition but will be uttered without fail (like a *conditioned reflex*)- "*neither* that we have to orient ourselves in a state of complete blindness [sin orientarnos a la extinción absoluta y el nihilismo aparentemente no correlativo de Brassier (por contra, en la experiencia del trans-proyecto AW: el oscurecimiento de la luz proyectada –por dispositivos y por el Ser– mediante la puesta en discontinuidad artística a través de los fenómenos discontinuos naturales, supone un intervalo y no la extinción absoluta], *nor* that it is a matter of indifference [o non-representation de una *freely improvised music* o *non-idiomatic* práctica ontológica y sensible del no-sentido] that we are disoriented, and that there is no difference between the best and the worst." [o –siguiendo el sentido metafórico –*beast*–: entre la bestia y el refugio –<sup>922</sup> ] What this reflection on the *Sense*

---

<sup>921</sup> Ibid.

<sup>922</sup> Ver Cap. 9.4 Non-Representación. Mladen Dolar en su artículo *The Burrow of Sound*. En su análisis desde lo símil de la fábula entre la bestia , el refugio, lo oscuro, lo simbólico, el trauma y lo Real.

*of the World* has allowed one to understand and sense is in the end the consubstantiality or the co-existence of sense and the world. Still, if the world, therefore, and its share of one and order, must be addressed again and consequently abandoned ("There is no longer any world: no longer a *mundus*, a *cosmos*"), perhaps the very idea of sense must be renewed.»<sup>923</sup>

Renovación del Sentido conocido en su articulación ontológica o en la producción simbólica, que es re-activado –tras su neutralización– en su co-existencia abierta con lo Sin-sentido(s) y lo des-conocido:

« It is a retroactive comprehension [...] which through this reversal troubles sense, spreads it, and dilutes it. And, necessarily, neutralizes it. Neuter: once again [como veíamos en Deleuze y Nancy, Cap. 3 Sentido. positividad, negatividad y sentido neutro. O el tercer Sentido<sup>924</sup> del impulso en el Cap. 9.3.A –LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa de realidad. Trabajo abierto (*Open Work* → *open project*) y presente abierto (*Open Present*) con el Sin-sentido.] a third gender beyond gender [una tercera realidad de lo neutro y multiversal no describable, ni positiva en su observación ni negativa ontológica o simbólicamente en su real in-existencia]. If there is a sense or a possibility of sense, then a "common

---

En su conexión ontológica siguiendo a Sloterdijk con la relación dialéctica entre mundo interior y exterior, siendo estos contemplados desde la razón del Ser y transferidos a la práctica artística del espacio abierto de la galería de arte (Jardín salvaje o jardín pastoral en Dan Cameron) –que se transforma así en otro escenario o instalación– o bien de la inserción en el espacio artístico monumental e institucionalizado de lo exterior sinsentido que es así vehiculado o manipulado: “ *Peter Sloterdijk’s mammoth magnum opus Spheres (1998), he repeatedly comes back to the bubble and the sphere as metaphors for the way we live our lives on the cusp of inner and outer worlds, always absorbed within our inner world while at the same time existing within an outer sphere – the external environment. As an environmentally-engaged philosopher, his comments are prescient not just to an understanding of the concerns underlying contemporary environmental art but also to some of the specific dialogues about the presentation of ecological art either within or outside of the gallery space, where the gallery can be seen as an other sphere, somewhere between the inner and outer spheres.*” Ver Cap. 4.4 en Estado de la cuestión / o Caps. 8.1. De la Naturaleza representada – Discontinuidad configurativa 1 – 2 –, a la copresencia de lo natural en el arte contemporáneo. O Cap. 9.1.E –Lo Universal y lo particular–. En el análisis de la obra de *Forest (For A Thousand Years)*, 2012. de Janet Cardiff & George Bures Mille. DOCUMENTA (13) / o Cap. 9.3.A –LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa de realidad. Trabajo abierto (*Open Work*) y presente abierto (*Open Present*) con el Sinsentido. En el análisis de la obra de Pierre Huyghe *A Forest of Lines*, A 24 hour event in the Concert Hall at Sydney Opera House. 16th Biennale of Sydney / 9.4.B.ii – EXPOSICIONES COMO ZONAS DE CON-TACTO POST –REPRESENTACIONALES, en el análisis del artículo de Chus Martínez *The Octopus in Love*, donde: “*the artists Raphael Montañez Ortiz, who founded El Museo del Barrio, said that when the Museo was conceived, he thought that all its exhibitions should start with a rainforest. Or rather, that the preamble of any form of art presentation should pass through a rainforest.*”.

<sup>923</sup> Barrau, Aurélien. Op. Cit., p.84.

<sup>924</sup> Este tercer sentido del impulso es el que advertimos en esta investigación como acto presubjetivo y desiderativo del artista hacia la tercera realidad (lo Real, que se muestra, la realidad reflexiva y la oculta), producida desde el contacto co-agencial en la copresencia entre la pulsión libre en deseo y preconsciente, con lo inconsciente del Sin-sentido –que corta la representación y proyecciones subconscientes generando discontinuidad artística, o intervalo en el arte mientras el sujeto singular pueda seguir siendo en su *Dasein* sujeto artístico, y mientras se sigan produciendo los objetos del Sentido con su emisión performativa, pero cortados intercalarmente para presenciar su escisión posible y copresencia neutral a la naturaleza no mediada del Sin-sentido–, generando una tercera realidad co-agencial y biosemiótica, la co-realidad Sentido ≠ Sinsentido (ambos, sin embargo, equivalentes así en su neutralidad) que posibilita presenciar la realidad inherente del Sentido con sus cortes de no-sentido en con-tacto con lo exterior Sinsentido.

sense" is always appearing on the horizon (the common sense of Kant, the one that settles or founds a demonstration). And it imposes its direction, orientation, and governance. If, on the other hand, all of the senses make sense, it is sense itself that is senseless [el Sin-sentido de la misma existencia del Sentido (de su origen, no de su función) ]. One must perhaps come to terms with it and think outside of sense –in other words, to think in *any and every* sense. Demonstration must become for monstration what deconstruction is for construction.»<sup>925</sup>

Demostración por lo tanto vinculada a la de-mostración (con lo Sin-sentido), o evidencia concreta de la desaparición de aquello que previamente se mostraba [que ab-straer de ello, para atender lo no mostrable no simbólicamente ni denominado, sino como tal].

De acuerdo a la anterior cadena de la construcción–de-construcción [La reactivación requerible (por la fuerza, el deseo y la realidad) del Sentido ante el todo(s) por impulso –deconstrucción-construcción-aconstrucción (*strucción*)–, discontinuidad al igual que en (y con) el multiverso]; estableceríamos otros enlaces (discontinuos entre sí):

–mostración–demostración–de-mostración–(a)mostración [*stración* (sin A-mo) / o extra-acción]–.

La mostración de los proyectos artísticos realizados para esta investigación, que se experimentan y se dan en la de-/mostración, en el corte de aquello que se muestra dispositiva o reflexivamente –y que se ‘ex-hibe’ desde la naturaleza de los fenómenos y en la oscuridad de algunos de ellos–, la discontinuidad a la lógica de la construcción, la de-construcción de todo sistema o régimen logocéntrico o tecnocéntrico, incluida la ontología deconstructiva.

«There is clearly something (or some post-thing) outside of oneself. This relation-to still has to be thought out, but in a movement or gesture that is a sort of anti-cosmology [1]. It is neither *cosmos* nor *logos*. It is only an "archiwriting" of chaos (or *cosmoi*, as long as the plural is not subsumed into a new order).»<sup>926</sup>

Movimiento post-logos y post-res (de la cosa en cuanto a objeto del sujeto).

Arche-pensamiento “*or an incorruptible [imprescriptible] archē or timeless principle has therefore not taken place. It has never even begun to take place*” (Barrau) (precognitivo, prelógico, presubjetivo y suprasubjetivo) –más allá del deliberar-lo, sentir-lo o reflejar-lo(s)–, al igual que el arche-fossil<sup>927</sup> y su

---

<sup>925</sup> Op. Cit., p.85.

<sup>926</sup> Ibid. [1] Here the question is clearly not to deny the legitimacy or the validity of cosmology (especially physical ones) or to restrict in any way its developments to come. These developments are as anticipated as they are necessary. Rather the question is simply to underscore that, according to the mode of struction, an entanglement [o el entrelazamiento [–entanglement– de Anton Zeilinger (exhibida su de-mostración en DOCUMENTA (13)] entre partículas que se tele-portan: –entrelazamiento- “fantasmático” en la distancia, entre dos partículas cuánticas, y el cambio de percepción que implica a la concepción científico-material del mundo. Que hemos analizado en la Parte II. Estado de la cuestión. Cap. 2.1.c. El pensamiento empírico / científico y la discontinuidad artística. Y en los Caps. 4.2. De lo fenomenológico y lo fenoménico, a la agencia no-humana. la nueva alquimia. Y 9.4.B.3 Universo / heteroverso. posibilidad existencial de lo particular.] of other worlds –which are no longer entirely worlds–must also be thought. Barrau, Aurélien. Op. Cit. Notes, p.104.

<sup>927</sup> Ver Cap. 9.4 Non-representación y 9.4.A La Extinción y la discontinuidad artística. Co-realidad no-correlativa. En el análisis de las obras de Faivovich y Goldberg, Allora & Calzadilla, Pierre Huyghe. Así como en los proyectos realizados en paralelo a esta investigación Artists Working: *Crossover* Atxabiribil y *Flysch*.

discontinuidad a la existencia del Ser y de su orden.

“ To overthrow the dialectic of the one and order, to let it get caught up in the game of its own exhaustion and leave it there. To let the construction and deconstruction of cosmo-teleo-centrism be transformed into the struction of chaologism. [...] It is the question of a revolution that would destabilize the entire work or tradition. And through its disintegration, what would open up is a continuous infinity of possibles. [...]

Una revolución desde la ciencia <sup>928</sup> –y más allá de su visión empírica–, tanto en el pensamiento ontológico de lo estético cuanto en la praxis de la investigación artística, que desde la desestabilización del trabajo referido al paradigma del Sentido abre al Ser –en el conjunto de lo biosemiótico– en la discontinuidad (multi)universal, a una continua (por incesante-no extingible, –sino discontinua– y contingente) infinidad de posibilidades (*maybe*) con lo inabarcable de lo Sin-sentido(s) – en ese 95% del universo desconocido y ante los otros posibles–.

[...] It is not a matter of thinking differently, but of thinking in a place where thought does not have any currency [*avoir cours*]. And finally, it is a question of unistruction: the struction of the ones, a contingent and proliferating struction, one without order and one that does not subsume singularities.” <sup>929</sup>

No un *One* particular [del Ser] que sub-ordine las singularidades cósmicas y heteroversales, su dis-uni-strucción (o dis-continuidad uni-versal) para la proliferación (o *effloresense* <sup>930</sup>, despliegue natural del Sentido desde su germinación) a la con-tingencia (o co-agencia no causal) y discontinuidad de la Naturaleza(s).

---

<sup>928</sup> Retomando la ad-vertencia (anticipatoria) de Paul Valéry en el Cap. 8. El corte y la discontinuidad entre Naturaleza y Sentido: “*Nulla prova, in vero, che le conclusioni dei diversi filosofi debbano comporsi le une con le altre, che possano confermarsi o contraddirsi altrimenti che sulla carta. È chiaro, d'altronde, che legare la filosofia alla scienza vale asservirla ad un progresso che dipende in massima da circostanze fortuite e materiali, –come il perfezionamento d'un cannocchiale, la scoperta d'un elemento, di un'influenza o di una radiazione fino allora insospettate. Per giunta, di un metafisico si può accertare che ha parlato sempre con troppa sollecitudine. Se si è compiaciuto, ad esempio, su un'idea della continuità, chi sa che il discontinuo non gli tiri il brutto scherzo d'imporsi alla Fisica del domani.*” [en este caso, el discontinuo científico se impone a la filosofía y a la estética]

Paul Valéry. Eupalino o l'architetto. Nota del autor a la traducción de su original al Italiano. Edizioni Biblioteca dell'Immagine. 1991. Padova, Italia. Págs. XIV, XV

<sup>929</sup> Barrau, Aurélien. Op. Cit., p.88.

<sup>930</sup> “*Efflorescence, Effloresense: the light touch of essence and the efflorescence of sense. The base or core [fond], being, and nature withdraw themselves after barely being touched.*”

Barrau, Aurélien. Op. Cit., p.84. / o de-hiscencia del Sentido que emerge en (con) la Naturaleza –tras su corte– apertura espontánea, una vez llegada su madurez, para liberar su semilla o contenido. (pág. 1229)

El ligero toque o con-tacto –Nancy–, de nuestra ‘continua’ (discontinuidad configurativa) a la discontinuidad pura (que dis-emina el pensamiento anterior – ver Nancy en Cap. 3 Sentido. positividad, negatividad y sentido neutro, donde en *El Sentido del Mundo* –anteriormente a la teoría del multiverso inflacionario–, proclamaba que: “*ni continuidad ni discontinuidad puras, tacto*” o en este Cap. (Pág. 1214) donde desde Nancy y Derrida se observa como a través del ‘desbordamiento’ el pensamiento se toca así mismo, pero sin “*instiga(r) a tocar(lo) más de lo que se debe*” –), co-existencia en los límites no abordables con otros ámbitos o dimensiones multiversales, la Naturaleza y el Sentido que se “*retiran así mismos apenas han sido* [o pueden ser] *tocados*”; con-tacto [y ex-ención-(a)lidad] del Sentido con lo Sin-sentido [Ex-ó(n)tico –más allá del lenguaje y de lo humano–].



Localizaciones. IC, 2011. Niebla en la playa de Barinatxe (Larrabasterra, Bizkaia).

**PARTE III. LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA DE LO SIN-SENTIDO  
EN EL TRA(n)S – PROYECTO ARTE –LIBRE Y ABIERTO–  
DE LA INVESTIGACIÓN –PRESENTE–.**

**CAPITULO 10. PROYECTOS ARTÍSTICOS (EXPERIMENTALES)  
REALIZADOS EN EL CURSO DE LA INVESTIGACIÓN.**

**10.0** Ante-proyecto: **Artistas trabajando.**

De la transinmanencia al tra(n)sproyecto en el trabajo de campo abierto (*Open trans-fieldproject*).

–(de)**Localizaciones** [lugar, no-lugar / no-espacio(s), límites, tiempos (libre/liberado – *Open present*), proforma / umforma (im-forma). Alterotopía, Heterotopía y heterocronía del –*proyecto de campo abierto*– con la discontinuidad natural].

–**Trabajo de campo.** *Work / Non-work*. Afectividad, deseo, lo personal y su corte.



Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe (2013). Encuentro inicial de colaboradores en la tarde del proyecto.

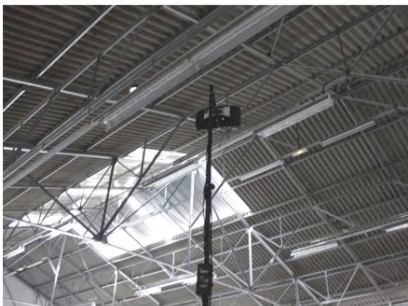
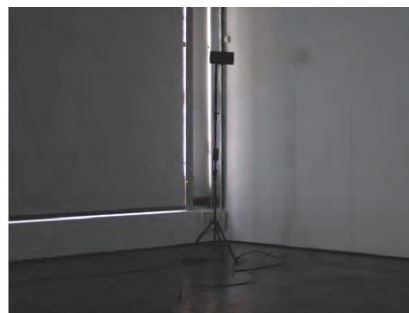
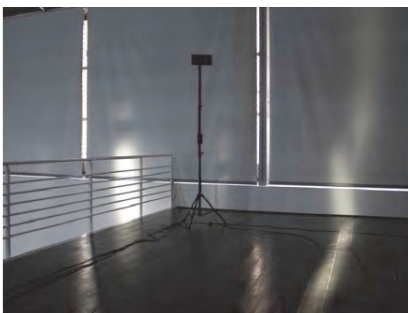
<http://inigocabo.com/works/artists-working/artists-working-discontinuity-barinatxe.html>

En febrero de 2011 inicié, con la colaboración de un artista participante en distintas fases del proyecto [Joseba Kortazar, pintor autodidacta y sociólogo (ex-surfista, ex-skater)], el estudio de las posibles localizaciones naturales para *Artists Working*, dando comienzo a la investigación preliminar de las hipótesis aquí desarrolladas y a su observación y experimentación en el trabajo directo de campo. Tras las exposiciones realizadas con la instalación sonora *Crossover* en las galerías Anne+ Art Projects –*A Listening Room*– (París, 2008) y Windsor Kulturgintza –*Crossover. Técnicas: 2003-2010*– (Bilbao, 2010) [analizadas en el Cap. 9.1. Discontinuidades configurativas y discontinuidad artística en la extensión y realización –*en* y –*con* formatos de representación./ 9.1.a –El documento, el libro, el objeto, el dispositivo, el archivo.], el objetivo de mi ante-proyecto artístico residía en investigar localizaciones naturales de apertura: situación geofísica con la extensión del lugar donde se de(s)marcan los límites espaciales antrópicos en la Naturaleza (costa, mar, cielo); por los fenómenos medioambientales que acontecen debido a la discontinuidad –causal, contingente y cíclica– en la temporalidad de los sistemas climáticos (niebla, amanecer – anochecer, luz / oscuridad, estaciones climáticas, mareas) y por la actividad biológica y geológica que confluye en un entorno natural propicio para la relación biosemiótica entre seres, especies, esencias y entidades: biosistemas,



Cala Atxabiribil (Localización en el proyecto Artists Working: *Crossover* Atxabiribil, 2011). Estratos del –facies *Flysch* y *Notch* – (Cretácico Superior)

vegetación, especies animales terrestres, marinas y aéreas. Hábitat e influencia humana (arquitectura, zonas de recreo, pesca, investigación). Formaciones rocosas en estratos sedimentarios de distintos períodos geológicos –*Flysch*– y *Notch* [Analizados en los Caps. 9.3. REPRESENTACIÓN Y CO-REALIDAD / 9.3.A –LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa de realidad. Trabajo abierto (*Open Work*) y presente abierto (*Open Present*) con el Sin-sentido. Y en el Cap. 9.4.A La Extinción y la discontinuidad artística. Co-realidad no-correlativa; con el trabajo fotográfico –*Flysch*– y –*baba*– (2014) realizado en paralelo a la presente investigación en relación al concepto de *arche-fossil*: vestigios sedimentados del cretácico terciario en la roca –anteriores a la cognitividad humana–, correspondientes al impacto del asteroide (de origen y temporalidad desconocidos) en el Yucatán, que originó la extinción del 95 % de la vida conocida en la tierra].



*Crossover*. Instalación sonora.  
Exposición  
*A Listening Room*. Galerie Anne+ Art  
Projects. París 2008.  
<http://inigocabo.com/works/crossover/crossover-anne-art-projects.html>





Flysch y Notch (Cretácico Superior).  
Cala Atxabiribil (Sopelana, Bizkaia, 2011)

Estos espacios de apertura [para poder desplegar el no-sentido ontológico y el sinsentido fáctico de Wittgenstein, tratados en la instalación sonora *Crossover* que deconstruye el lenguaje en directo – manifestando su *diferancia* derridiana– mediante dispositivos, con su consiguiente reconstrucción lógica y sensible en el espacio físico, corporal, perceptivo y sensorial del espectador-audiencia (Ver Cap. 9.1)], hacia la co-presencia y el con-tacto de la producción de Sentido con lo Sin-sentido natural exterior –no antropológico ni logocéntrico–; fueron analizados por lo tanto con la finalidad de hallar un entorno –conjunto de sistemas y marcas pero ajeno también a su contextualización y territorialización– en el que sobrepasar las preconcepciones del lugar (escénico) fáctico y del no-lugar [*non-site*: de trans-locación de lo Sin-sentido exterior –manipulado– al espacio expositivo, o de inmersión exteriorizante del Sentido en el Land Art (Ver Cap. 4. 4. Robert Smithson & Nancy Holt. La discontinuidad del –Signo– al –Sitio– / y en el Cap. 9.3. REPRESENTACIÓN Y CO-REALIDAD / 9.3.A –LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa de realidad. Trabajo abierto (*Open Work*)



*Crossover*. Galerie Anne+ Art Projects. París, 2008.  
<http://inigocabo.com/works/crossover/crossover-anne-art-projects.html>



*Crossover*. Windsor Kulturgintza. Bilbao, 2010.  
<http://inigocabo.com/works/crossover/crossover-windsor-kulturgintza.html>

y presente abierto (*Open Present*) con el Sin-sentido: la salida del espacio de espectáculo –en el que convergen el *site* y la forma antropomórficos con el *non-site* simbólico– de Pierre Huyghe hacia el «Open present» –espacio sin lugar determinado ni acción guiada o preconducida, en una temporalidad abierta según el curso de destino elegido por cada espectador previo y sin su ‘conclusión de la obra’ (Open Work), sino proyecto abierto – desde la producción y postproducción (hiper-informacional o hiperrepresentacional) a la a-producción del Sentido (de la no-capacidad y la no-función), a la co-performación y discontinuidad –corte-intervalo- con lo Sin-sentido–. / Y Cap. 8. 5 Olafur Eliasson. Discontinuidad *fenomenotecnológica* y Naturaleza. (Third Project)<sup>931</sup> coparticipación expandida y copresencia con el no-objeto (artístico u ontológico). Del *tercer proyecto* en tres ámbitos: copresencia / coparticipación / discontinuidad (entre artista-espectador, producción y lo Real). / Así como en el capítulo anterior a éste 9.4.B.v – DEL ESPACIO EN BLANCO EN EL PROYECTO ARTÍSTICO / AL (TRANS)-PROYECTO ARTE / CON-TACTO Y CO-PRESENCIA EN LA DISCONTINUIDAD MULTIVERSAL: con la des-concepción del universo antrópico, onto-logocéntrico, desde el Sentido del mundo (Le sens du monde) de Jean-Luc Nancy, a lo im-mundo (multiversal), o el sobre-paso de la noción de *Umwelt*<sup>932</sup> –environment /medioambiente– (de Jakob von Uexküll. Concepto empleado por P. Huyghe para definir las situaciones vivas generadas en sus sistemas biosemióticos en acuarios o en galería de arte, como en su obra *influants* –Cap. 9.3.A–) –entorno biosemiótico de lo presente (biosistema de lo humano y lo no-humano, animal –Ver Cap. 9.3.B Co-realidad: Welt – Umwelt. (mundo – im-mundo) Human / Post-human. Lo universal y lo particular (co-agencia): Tercer impulso. Tercera (co)realidad.); y la transición desde lo impresente (Sentido) en ese Umwelt y las umformas del Sentido y su relación bio-semiótica, al im-welt o im-mundo multiversal de Nancy (Sin-sentido, sin mundo topo-lógico, sino heteroversal, analizados en el citado

---

<sup>931</sup> La transparencia y permeabilidad entre el proyecto artístico de Eliasson y el arquitectónico de SANAA ha sido denominada por Eve Blau como tercera forma de proyecto –*Third Project*–en el que el *engagement* o implicación real del público con lo óntico a través de un corte o discontinuidad expandida de lo sensible, se produce a su vez en la relación de posibilidad (*chance*) que generan Eliasson y SANAA en un espacio de coparticipación y copresencia: “*‘It is my ambition’, he states, ‘to exhibit both the artworks and the structure of the museum ... the context of the artworks is as central to the exhibition as the works themselves’. In other words, what Eliasson is staging here is an inversion of the traditional relationship between art and museum. Rather than the architecture providing a neutral setting for the display of art objects, it is the artwork that displays the architecture, or more accurately, the individual pieces in the exhibition actively engage the forms, spaces, and materials of the building so as both to reveal the physical and spatial properties of the architecture, and to conscript them into a ‘comprehensive artistic project’. Together, art and architecture generate a third project – a project that extends beyond the parameters of either artwork or architecture individually.*” Blau, Eve. “The Third Project.” In *Olafur Eliasson: Your Chance Encounter*. Concept by Olafur Eliasson, Andreas Koch, and Caroline Eggel. Exhibition catalogue. Baden: Lars Müller Publishers; Kanazawa: 21st Century Museum of Contemporary Art, 2010: s/p. [http://www.olafureliasson.net/publications/download\\_texts/The-Third-Project.pdf](http://www.olafureliasson.net/publications/download_texts/The-Third-Project.pdf)

<sup>932</sup> **Uexküll** defines the **umwelt** as the perceptual world in which an organism exists and acts as a subject. Según Agamben, el Umwelt es el environment-world (mundo-entorno ambiental) en el que los animales (y organismos en general, así como lo inorgánico por su transformación energética) producen su relación ambiental: “*constituted by a more or less broad series of elements [called] ‘carriers of significance’ or ‘marks’ which are the only things that interest the animal*”, por ejemplo: el olor, la temperatura y la topografía distinguible entre especies. En: Uexküll, Thure von. “The sign theory of Jakob von Uexküll”. In Krampen; et al. *Classics of Semiotics*. New York: Plenum. (1987) pp. 147–179. Uexküll, Jakob von. “A Stroll Through the Worlds of Animals and Men: A Picture Book of Invisible Worlds”. In Schiller, Claire H. *Instinctive Behavior: The Development of a Modern Concept*. International Universities Press, New York, 1957 p. 5.

capítulo –9.3.A– en relación al entorno ambiental y biológico en el proyecto que da comienzo a esta serie: –Artists Working: *Crossover* Atxabiribil–)]. Para superar los no-sentidos sonoros o logocéntricos de la instalación *Crossover* y su exposición a los fenómenos que se presentan o inciden en sala (es decir, para procurar no meramente el desplazamiento de un objeto artístico a un proyecto arte – cerrado en su lógica–) sobrepasar la extensión de su archivo de datos o marcas culturales, o a su inversión simbólica [como hemos analizado en la obra de Ibon Aranberri en los Caps.: 8.3 El movimiento del objeto arte al proyecto artístico natural. La inversión de la discontinuidad simbólica. – Ibon Aranberri– / 9.1.C –LA EXTENSIÓN DOCUMENTAL. / Organigrama de proyecto artístico y praxis. / PROFORMA], sino el paso desde la proforma (radicada en la ontología estética del arte y la suspensión simbólica –umforma– de lo ‘outsider’, del inconsciente humano en un ejercicio proformalista, logocéntrico y no directamente presubjetivo) a la im-forma (o exo-forma): de lo im-mundo (no cosmocéntrica), exenta a la producción y a la configuratividad discontinua del Sujeto; el objeto arte [objeto artístico y objeto estético], el archivo, lo presente y lo impresente ha de exponerse, en su movimiento en el proyecto artístico (como hemos indicado en el procedimiento metodológico base –Caps. 8.6 y 8.7–), a los fenómenos independientes a la presencia o la impresencia del Ser y a su construcción arquitectural<sup>933</sup> (constructiva o deconstructiva) de la realidad [esto implica que una vez el objeto arte haya sido cortado y prosiga en su eterno retorno a su visión ontológica o reflexiva, ha de ser cortado de nuevo desde la puesta en discontinuidad, de la información o marcas que desprenda o rearticule –el archivo representacional que reside en el *itself* de nuestra posición ante el mundo–, discontinuidad que una vez desactivada se re-activa en el nuevo y siempre diferente corte-intervalo de esa doc-um-enta expuesta a otros fenómenos que de(s)-construyan su instrucción].

El ante-proyecto [ante-los fenómenos im-formales con los que convive el Ser y que son universal y quizá –maybe– multiversalmente exentos a él y a su condición de lo óptico, –exó(n)ticos–] plantea, en primer lugar, un trabajo de campo (fieldwork) para la situación construida del objeto arte en su des-plazamiento –en, –con y –ante todas las marcas de los entornos (culturales y ) naturales, y su movimiento, desde su configuración biosemiótica de Sentido, a la situación viva con lo Sin-sentido. En este *Fieldwork*, antecedente a las intervenciones de los proyectos Artists Working con su co-presencia y co-participación (como hemos referido en el Cap. 9.4.B.iv TRANSPROYECTUALIDAD, con el análisis de los ‘trabajos’ de campo posteriores realizados en paralelo a esta investigación en el – Workshop / seminar ARTISTS WORKING: DENISON University. Ohio, U.S. / Bryan Arts Center. January – February 2015. Fieldwork #1: DENISON Biological Reserve/ Fieldwork #2: –Seismometer - earthquakes

---

<sup>933</sup> Tal y como indica Nancy: “ *The idea of the universe contains a schema of construction or architecture [en parte, la discontinuidad en la arquitectura analizada en el Cap. 2.2.b.1]: a basis, a foundation, and a substruction (...) that forms the base on which uni-totally is erected and assembled. Uni-totally is posited on the basis of its own supposition and refers essentially to itself; in short, it is in itself (and “Being” is Being “in itself” within the thought that is sustained by this schema). But copresence and coappearance both turn away from the in-itself and construction.[...] This is what has occurred in our history. We have come to a point in which architectonics and architecture—understood as the determinations of an essential construction or essence as construction—no longer have value.*”. Ver en cap. anterior.

detector. ODNR Division of Geological Survey, Alum Creek State Park, Delaware County –Ohio Seismograph Station–. / Fieldwork #3: Delaware Lake (Delaware dam), Ohio, U.S. / Discontinuity: two levels of frozen water flow. <http://inigocabo.com/workshops/artists-working-bryan-arts-center.html>); la investigación en el trabajo de campo no se circunscribe a la epistemología de la investigación experimental transdisciplinar [tecnología e ingeniería (dispositivos) o ciencias, aplicadas a la observación empírica (al modus de la filosofía científica o de la ciencia de la filosofía –Brassier–) del objeto arte y su campo expandido de acción o de reflexividad (cognitiva o no cognitiva –en cuanto a intencionales o no deliberativas–), sino que parte de la investigación artística definida por Chus Martínez <sup>934</sup> (y asumida en

---

<sup>934</sup> Ver Caps.: 0. -INTRODUCCIÓN-. La discontinuidad de lo Sin sentido en el Sentido. Del *-Ensayo como Forma-* a la Investigación del Proyecto Arte. / Cap. 4.6. Malas Formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico al proyecto. / Cap. 8.3 El movimiento del objeto arte al proyecto artístico natural. La inversión de la discontinuidad simbólica. (En resumen aquí, comentadas las citas de acuerdo a lo desarrollado en la presente investigación):

–Artistic research “names the effort, a force, a movement, rather than a method [debido a esto denominamos el procedimiento metodológico de la presente investigación como procedimiento base abierto]. When I speak of artistic research, I am not speaking of the exhaustive research undertaken by artists before making a work [no la investigación proformal o pro-productiva]. Nor should one confuse artistic research with contemporary art’s proximity to the social sciences and their methods. Instead, the term has been coined to alert us to the Fact that art is also a quantum phenomenon –a principle of indetermination and complementarity that is operative in aesthetics as well as in social sciences and philosophy. Art acts according to at least two staples of quantum physics: it alters what it observes [performatividad de la reflexividad], and accepts that reality is compound, [de lo cuántico o multiversal presente e impresente, demostrable e inaccesible, y aunque indemostrable en ciertos casos, co-existente] just like the seemingly incommensurable insight that Light consist of particles as well as waves. Neither theory nor philosophy nor criticism [ni la autonomía ni la soberanía del Arte] can aspire to determine what art is [pues hoy aspiraría no sólo a lo impresente del Sentido sino también a todo aquellos(s) que co-forman lo Real(es), siendo ya el arte no reducible a lo infinitamente suspendido, sino además abierto incluso afuera de su entidad o esencia]. It is simply ridiculous to question whether art exists, but forcing it to speak a single language itself and in relations between the disciplines that organize contemporary art. If art has striven to do anything, it is to turn around the rules of the game in order to be freed [liberado así de su capacidad, de su temporización y del orden de producción simbólica, más allá del Sentido inasible, liberado de sí hacia su con-tacto abiert con lo Sin-sentido] of the constant allocation of meaning; this is the only way to unexpress the expressible. [corte en la expresión, para superar aquello de lo expresable, trabajo de campo abierto y transproyectual] [...]

Martínez, Chus. Unexpress the Expressible. The Book of the Books, Documenta 13. Alemania 2012. P. 495.

” To inquire into knowledge implies the effort to formulate –through logics and languages that surpass disciplines– how inextricable relations among things, language, matter, form, sense, are possible. It means to account for the terms, the possibilities as well as the circumstances, in which the principles that associate the animate with the inanimate, or objects with memory, or animals with other animals, or seeds with art, or theory with the logics of politics, or poetry with knowledge, occur. And therefore it cannot come as a surprise that imagination is a central principle in the invention of knowledge that takes part in art –a task that does not mimic an activity of academia, but that, in an excessive and subversive way, produces time and space for it, constituting a new “culture”. [una tercera vía de proyecto –tra(n)S-proyectual–] [...]

“ This vacillation –caused by the artistic method of conveying research into the real, into an artwork– has the virtue of perceiving the unknown without its being transmitted into communication by the superficial sociality of the discourse. To refract the unknown without syntaxes, without the movement of displacing the known and replacing it with a new known or the other known: this momentary forgetting of the syntaxes implies a momentary forgetting about learning – that is, it can carry the unknown into a form, a formulation, that will allow the inconceivable to be conceived. And in not knowing about syntax, it is imaginable that the topology of the subject could be another [no meramente site o non-site, sino heterotopía natural en el heteroverso] , and thus in its natureable, if only for a second, to listen to a plant, an animal, or a drawing. And so the “maybe” comes also to name the possibility of discovering unsuspected positions between the animate and the inanimate as well as among the many forms of life; an imagination capable of conceiving an act of knowledge among those who live beyond language. “

So rather than a quest for the void, the dance introduced by the “maybe” can be taken as a journey that introduces us into the realm of artistic research as an active reconsideration of certain representations of knowledge in the context of art. By asking, “What is the reverse of the known?” the form of inquiry that takes place in art amounts to an intuitive grasp of a philosophical and political problematic that defines not only what culture is but what it may be in the future

2012 en Documenta 13 por su directora Carolin Christov-Bakargiev<sup>935</sup>) para co-generar (no producir desde el *One* antropológico) una nueva *praxis* (ver nota al pie con mi comentario a las citas de Menke, Nancy y Barrau). El *Fieldwork* que planteamos en la presente investigación, como paso pre-liminar a la indagación de posibles (de)localizaciones para desenvolver el proyecto *Artists Working* y sus movimientos desde el

---

[desde la hipermodernidad hiperrepresentacional y de postproducción informativa a la orientación post-logocéntrica de un futuro científico y estético que asuma lo multiversal y la multidimensionalidad cuántica]. [...]

“Artistic research” is an awful term; it is confusing in its similitude to “research” as we know in the academia fields. However, this misunderstanding produces an interesting awareness of what is proposed by utterance. This conceptual diptych does not compromise any of its particulars [no com-promete la particularidad antrópica en lo universal o lo multiversal, ni la particularidad observacional del Umwelt y sus presencias, influjos, marcas o registros]. More than anything, it “entertains” a paradox: the possibility of a non-deliberate system or discipline at the core of the deliberate ones [el corte en la reflexividad representacional para la co-asistencia a lo desconocido, mediante una investigación y experiencia pre-liminar en el trabajo de campo abierto en la que atendamos precisamente aquellos momentos en los que proyectamos a lo natural, corte en la producción activa y en la refleión pasiva]. “research” here does not name the embodiment [identificación o territorilización, agenciamiento desde la istancia del Ser] of any particular form of academia training, but the gesture of placing the “maybe” at the core of the real. And this causes something very simple to occur: knowledge vacillates. This permanent oscilation between positioning here –isolating some features of the real, performing representation, living form to matter– and, at the same time, taking us faraway from the present time [a lo heterocrónico, fuera de la concepción del presente cual contemporáneo cromatico, Open present abierto y liberado de su oción ontológica], is what I understand by ‘artistic research’.”

Martínez, Chus. *How a Tadpole Becomes a Frog. Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research*. Documenta (13) CATALOG 1/3. The Book of the Books. 2012. P. 46-47, 48-55,57.

“ Nonsense is far from meaningless [Sin-sentido exterior al sinsentido fáctico o no-sentido ontológico], far from incapable of engaging with one's historical time or one's society. In this sense, "nonsensical" means being capable of suspending our conventional notions of time (in particular, historical time [historicidad versus historicismo] ), to blur the question of origin, to be unoriginal and therefore free to be attentive, to be able to perceive the equivocal as manifestation of the possible as a way of bypassing essentialism. In short, to be able to be more than a reflection of the world. The critical placement of this community (the nonsensical community –formed by artists who cannot answer to normativity–) and its doings also implies the placing of its research at the core of our concerns.”

Martínez, Chus. *Unexpress the Expressible*. The Book of the Books, cat., 1/3. III. *The Art and the Inquiry*. Documenta 13. Alemania 2012, pp. 494, 495.

<sup>935</sup> [post-praxis filosófica o estética como hemos visto en Christoph Menke, opuesta a la praxis social: “*La fuerza es el concepto estético opuesto a la capacidad («poiética»).* «Fuerza» y «capacidad» son los nombres de dos formas contrapuestas de entender la actividad artística. Una actividad es la realización de un principio. La fuerza y la capacidad son dos formas opuestas de entender el principio y la realización de este. Tener capacidad significa ser un sujeto; ser sujeto significa poder hacer algo. Lo que puede el sujeto es lograr algo, llevar a cabo alguna meta. Tener capacidad o ser un sujeto quiere decir poder lograr que una acción tenga éxito mediante la práctica y el aprendizaje. Poder lograr una acción quiere decir, a su vez, poder repetir una forma general en una situación nueva y par-ticular. La capacidad implica repetir la forma general, que es la forma de una praxis social. Entender la actividad artística como ejercicio de una capacidad significa, por tanto, entender esa actividad como una acción en la cual un sujeto realiza la forma general, reflejo de una praxis social; significa entender el arte como praxis social y el sujeto como participante en ella. Las fuerzas, como las capacidades, son principios que se hacen realidad en las actividades. Pero las fuerzas son la otra cara de la capacidad”

Así como en Nancy y Barrau (Capítulo anterior): “ *la transformación requerida es «una praxis no una poiesis», es decir, que consiste en una acción que efectúa el agente y no en la actividad que produce alguna obra”* [en esta investigación acción del agente no performática sino acción desde el pensamiento cognitivo a lo reflexivo del universo, acto previo a la configuración subjetiva del Sentido, en camino del agente al agenciamiento, pero que distinguiría al Sentido como entidad que también –siguiendo la reflexión de Nancy– ha(bría) lugar anterior a su performatividad o al desarrollo de su función simbólica.

Esta acción del ser en su existencia cognitiva automática la delimitaremos, en primera instancia, en un vínculo a lo presubjetivo, para distinguir así al objeto Sentido (entidad desarrollada a partir de las conexiones en las sinapsis electro-químicas neuronales) y a ‘la voluntad de sentido’ (pulsional) del ser; de su facto lógico, ontológico y de la subjetividad (valor) ].

“ This vision is shared with, and recognizes, the shapes and practices of knowing of all the animate and inanimate makers of the World, including people. Artistic research and forms of imagination that explore commitment, matter, things, embodiment, and active living in connection with, yet not subordinated to, theory. dOCUMENTA (13) is driven by a holistic and non-logocentric vision that is skeptical of the persisting belief in economic growth” [hipermodernidad /hipermedia / capitalismo simbólico]. Christov-Bakargiev, Carolyn. dOCUMENTA (13). The Guidebook. 2012. P. 2

Sentido a lo Sin-sentido; no consiste por lo tanto en la investigación de campo (instituida) para la experimentación u observación in situ del desplazamiento de lo subjetivo a lo objetivo: contemplados desde una praxis empirista, vinculada a la capacidad de ‘pro’-ducción –sea esta fáctica o simbólica–, sino, en contraposición a la productividad y a la capacidad, disponer de la fuerza-impulso presubjetiva [y del principio de placer subjetivo más allá de destinar el recorrido por la Naturaleza a una descripción de un acto estético presuntamente liberado –a la manera de Hamish Fulton–, que sin embargo preserve el acto y la intencionalidad humanas cual inversión simbólica contracultural, esto es, sumidos siempre en la visión proyectiva del sujeto (a-social) al mundo y ceñidas a un pretendido corte en la utilidad, la función y la mercancía, a una simple discontinuidad configurativa en la interpretación de acto y significado, comúnmente antropocéntricos y ontológicos, o diríamos, naturalistas u holísticos.]; para atender, a cada una de nuestras continuas proyecciones reflexivas y trascendentales –en los momentos en que nos desplazamos a un entorno natural con nuestras marcas culturales e imagen cognitiva–, y no procesar nuevamente un pretendido contra-acto o contra-dicción a tales proyecciones, sino que el trabajo de campo abierto sirva precisamente para atender y observar cómo y cuándo estaríamos ‘trascendiendo’ desde la representación.

En los ejercicios de *Fieldwork* realizados con los alumnos de graduación en el workshop *Artists Working* que impartí en la Denison University (Bryan Arts Center, Enero-Febrero 2015), ante la solicitud de su directora de seminario de explicarles los objetivos de la primera salida de trabajo de campo (localización seleccionada por los propios alumnos ante mi propuesta de rehuir de la elección de un escenario folclorista de simbología cultural nativo-norteamericana –una reserva indígena–) a la reserva biológica del campus en Granville (Ohio) –espacio natural para distintas investigaciones científicas de la Universidad, con diferentes marcas de señalización e identificación biológica, geológica, etc. (Ver Cap. –9.4.B.iv TRANSPROYECTUALIDAD); ante esta imagen de lo científico en la naturaleza les comenté a los participantes, en una breve introducción de –ante-proyecto–, que no se trataba de intervenir en el espacio natural disponiendo nuestros objetos artísticos o culturales a una forma de exposición a lo natural, ni siquiera de la obligatoriedad de realizar producción alguna en los actos de nuestro recorrido o de valorar por contra la pura expresión simbólica de nuestro tiempo liberado; sino, más allá incluso de la ‘elevación’ del camino fultoniano (con su no función productiva desde lo material, pero productora de simbología así como de su negatividad estética), no orientarnos ni a la producción, ni a la proyección de objetivos ni a nuestro posicionamiento; observar desde ese principio de placer qué proyectamos y atender, en la observación de esa proyección nuestra recursiva continuidad maquínica, cómo ante la intención de no inferir ‘nada’ emerge continuamente el acto interpretativo, la distinción entre lo real natural y nuestra lectura y proyección cultural a él.

El hecho de constarnos en la configurativa continuidad-discontinuidad representacional, posibilita exactamente descartar cada acto o visión proyectiva en cuanto son percibidas, observar lo natural rehuyendo de su significación y de su aprehensión agencial.

En el trabajo de campo abierto, del Sentido en su co-presencia con lo Sin-sentido, nos transferimos desde la actividad efectiva y desde la no-actividad ontológica (o proyección del Sentido y su aplazamiento configurador de un ideal simbólico en el mundo) más allá de la reivindicación tauto-lógica de la no-función,

se descarta la atribución logocéntrica al hecho reflexivo y su capacidad o impulsividad.

No podemos dejar de proyectar, pero si escindirnos de que tal proyección sea deliberativa; observar claramente el propio acto de la reflexividad en su con-tacto con aquello otro exterior traducido en significado. Esos instantes del trabajo de campo abierto sirven por lo tanto para esa atención pre-liminar, la consciencia de todo aquello no meramente presente o impresente sino también de todo aquello otro no observable (por ejemplo lo cuántico o lo multiversal), pero incidente o co-agente, la evidencia de todos los fenómenos independientes a nuestra presencia, la discontinuidad de nuestro recorrido ante y con ellos, sean presentes a nuestra percepción o no.

Lo que en un principio podría resultarnos obvio, trata de abordar precisamente otras dinámicas y de-dinámicas del trabajo de campo que no pueden ser solamente guiadas desde la exposición teórica docente en la academia, ni reproducidas o experimentadas desde el estudio (en marco cerrado o en espacio abierto, desde el que referir a la relación conectada del Sentido con aquello exterior al mismo), o desde los modelos artísticos o estéticos y su ejemplos prácticos.

El trabajo de campo abierto incide precisamente en la necesidad de facilitar a los artistas investigadores otros protocolos y procedimientos que incluyan la producción estética y la no-producción ontológica más allá del contexto instituido. Una posibilidad no ya de experiencia o de experimentación con su resultado investigador, sino de situación viva en el con-tacto del Sentido y su despliegue (con todas sus discontinuidades configurativas: de composición, estrategia o reflexividad – ontológica o cognitiva–), que ha de poder generarse en salidas de los escenarios performativos hacia una naturaleza no mediada.

[abordaremos esto posteriormente con el análisis de la obra-taller: The Land –R. Tiravanija–].

La indicación a los alumnos de que actuaran no solamente ‘liberados’ de la aplicación del Sentido, sino libres por sí, en cuanto no atender siquiera la anterior indicación; abría la opcionalidad: tanto al corte en el Sentido advertido en su reflexividad, cuanto a desplegar su pulsión simbólica y subjetividad en el espacio natural. Esto es, realizando –tal y como algunos de ellos hicieron– sus propias acciones, bien de manipulación de elementos naturales –de la proforma a la forma escultórica–, de actos performáticos mediante su interpretación corporal en el medio crudo, o bien con el registro técnico de imágenes, dibujos, etc.

La cuestión, en esa distinción entre lo liberado y lo libre, consistía en que pudieran ser ‘capaces’ de hacer aquello que quisieran, de efectuar o descartar, pero siendo conscientes en cada decisión de qué se hace o qué no se hace.

En esto consiste una nueva posibilidad de investigación sin marco estético predefinido, sino natural (más allá del cuerpo-presencia del sujeto). Ante la cuestión –planteada por los alumnos y por su directora de seminario (en silencio, aguardando una reflexión estética tras el recorrido efectuado por la reserva biológica)– de porqué no hacer ‘nada’ y porqué buscarlo, o de qué ocurre tras el corte de los fenómenos naturales en nuestra proyección; se les explica que pueden distinguir claramente entre realizar cualquier acto representacional, inferir su proyección de reflexividad en la Naturaleza, y la diferencia de esas cualidades y capacidades antrópicas, culturales y simbólicas, con la puesta en

discontinuidad artística generada no ya por el sujeto ni el Ser sino por la misma Naturaleza. Observar precisamente su (dis)continua proyección ante aquello exó(n)tico que suspende su lógica, y tras distinguir con exactitud entre lo inferido y lo que –es– al margen de tal intromisión, preguntarse sin embargo cómo ha de actuar nuestro Sentido entonces –tras su corte-intervalo (con el que concluimos al final de este capítulo en el análisis concreto del corte de discontinuidad artística en el último proyecto *Artists Working: Discontinuity* Barintaxe. Cap. 10.2)–. El Sentido, que siempre articulamos desde nuestra reflexividad, además de situar, tras su corte por la Naturaleza, al no-sentido ontológico o al sinsentido fáctico, a la improvisación liberada (*Freely improvised music*) y a la no-representación (lo no-lingüístico de Brassier, pero simbólico u ontológico y de proyección antropocéntrica –Ver Cap. 9.4) cuales entidades del Sentido antrópico distinguidas así del Sin-sentido natural exterior; queda expuesto en su existencia y ante su no existencia en lo otro, abriéndose desde sí a todo lo Real en el que es co-presente (en su discontinuidad temporal, universal y/o multiversal).

Atendiendo el Sentido tanto a lo que en sí es como a lo que no es, en su despliegue a lo Real(es), habrá de observar de qué modos se re-activa tras su corte fenoménico, comprendiendo la diferencia y diferencia entre su producción, reflexiva, simbólica o representacional y lo Real en el que (co)participa. Como indicábamos anteriormente, toda vez recurrido cada retorno del Sentido tras su corte, dispuesto de nuevo al corte fenoménico que posibilite en cada caso diferenciar al Sentido de lo óptico Sin-sentido<sup>936</sup>, distinguir realidad y Real –o intensificación de la experiencia de la realidad construida y de lo Real– (una vez generado el corte-intervalo de la discontinuidad artística, la extensión del objeto arte que la observa y de sus formatos de documentalización hacia otro fenómeno o entidad Sin-sentido que corte de nuevo a esa emisión de Sentido –Cap. 8.7 Procedimiento metodológico base–<sup>937</sup>); El Sentido abierto a lo Sin-sentido, nos conduce a una nueva investigación artística en la que

---

<sup>936</sup> ...el archivo, lo presente y lo impresente ha de exponerse, en su movimiento en el proyecto artístico (como hemos indicado en el procedimiento metodológico base –Caps. 8.6 y 8.7–), a los fenómenos independientes a la presencia o la im-presencia del Ser y a su construcción arquitectural (constructiva o deconstructiva) de la realidad. Esto implica que una vez el objeto arte haya sido cortado y prosiga en su eterno retorno a su visión ontológica o reflexiva, ha de ser cortado de nuevo desde la puesta en discontinuidad, de la información o marcas que desprenda o rearticule –el archivo representacional que reside en el *itself* de nuestra posición ante el mundo–, discontinuidad que una vez desactivada se re-activa en el nuevo y siempre diferente corte-intervalo de esa *doc-um-enta* expuesta a otros fenómenos que de(s)-construyan su instrucción.

<sup>937</sup> ➔ (Paso 11 –complementario /extensivo–) **Extensión – aplicación / Realización, de la discontinuidad artística –por/ -en / con, canales y dispositivos de Representación.**

Cuando la discontinuidad artística se ha realizado y está dispuesta a su corte sucesivo y a la reactivación del Sentido, se han de observar las formaciones y dispositivos a través de los que esta discontinuidad se extiende y se distribuye, cómo se re-presenta, transporta y transmite –*por* los objetos de la representación (disponiéndose de nuevo configurativamente, imagen o información de aquella discontinuidad artística real. Ejemplo: la imagen fotográfica con la que en el capítulo 10.2 del proyecto artístico experimental –*Artists Working: Discontinuity* Barintaxe– documentamos la discontinuidad artística sucedida anterior y realmente en ese proyecto). O haciendo activa la presencia de su intervalo –*en* el objeto de representación, un corte óptico y no-sentido interno en el dispositivo, que actúa como entidad, materia, tiempo o energía sin ser nuevamente proyectada, reflejada o representada, sino realizando activa y directamente, en cada medio y canal, el intervalo oportuno que cada situación (sobre-presente) facilite en cada una de sus respectivas formas de contacto interior con lo Sin-sentido (Ejemplos: un elemento material anexo –lámina de madera, útiles,



atender qué formas y situaciones se generan en esa co-presencia y con-tacto, cómo se re-activa el Sentido tras su corte y qué observación surge desde la posibilidad de otras proformas e im-formas [como ejemplo, los proyectos de *fieldwork* que se realizarán en 2016 en el workshop que impartiré en el Master in Fine Arts de la University of South Florida, USF; con la experimentación de imágenes y datos obtenidos por el telescopio espacial Hubble (JFK Space Center, NASA, Orlando) en su observación del universo y su búsqueda de ondas gravitacionales del multiverso inflacionario. Imágenes –concretas– desde el dispositivo de lo puramente abstracto, no representacionales para la perceptividad humana, captaciones sin significado que han de ser interpretadas y traducidas, introduciendo la discontinuidad configurativa en lo Sin-sentido mediado en su con-tacto con el Sentido. Im-formas derivadas a formatos con los que investigar otros canales de re-activación del Sentido tras su corte. Esta cuestión se les plantea a los participantes en el workshop en la jornada inicial al mismo, tras mi exposición en el USF CAM Contemporary Art Museum – Institute for Research in Art, con la situación viva producida en dicho espacio museístico mediante una pareja de caimanes liberados ante su colección de fotografía (Ver *Alligators Situation*. Cap. 9.4.B.iii UNIVERSO / HETEROVERSO. POSIBILIDAD EXISTENCIAL DE LO PARTICULAR) ].

Tras constatar el corte-intervalo de la discontinuidad artística y la diferencia entre un trabajo liberado y un proyecto libre en el que el Sentido interviene nuevamente desde su apertura a lo Sin-sentido, mi operación y la de los participantes en el taller de investigación artística consistirá en interrogar cómo

---

dispositivos–herramientas, objetos, CDs, etc), o una esencia o entidad añadida –aroma, hojas de una planta insectos, microorganismos–etc). De otra forma la discontinuidad artística se puede atender y vincular al objeto de representación como co-presencia, es decir, produciéndose el corte de la discontinuidad artística de modo separado e independiente al objeto-dispositivo, pero siendo manifestada perceptivamente en un tiempo paralelo al de la aprehensión de la representación configurada en aquél objeto (Ejemplo: un fenómeno natural que corta desde el exterior la transición y posibilidad de acceso o lectura al objeto de representación o información. Oscuridad plena, saturación visual por la luminosidad del sol, audio de mayor intensidad y volumen que la del dispositivo audiovisual o performativo. Todos ellos sin contabilizar los accidentes fenoménicos como por ejemplo los sucesos de origen climático –humedad, congelación, aparato eléctrico, etc–, que en este caso producirían no una discontinuidad sino un corte-fallo en el sistema de representación, cuando la discontinuidad trata precisamente de la producción de una suspensión de la representación en un intervalo, pero realizado mientras los soportes o dispositivos de imágenes y signos sigan estando activos, es un corte en el Sentido no una parada técnica en los dispositivos de performatividad. El tiempo de una exposición artística, cuando es activa ante la influencia de lo óptico y su transcurso, permite una experiencia directa y una situación vivencial, particularizada por cada uno de los asistentes en sus diferentes momentos, siendo natural y perceptivamente partícipes. Sin embargo, cuando esta situación de discontinuidad viva se se desea dirigir –realmente– al receptor –en formatos de la representación: imágenes, catálogos, textos, mensajes, discos, archivos, data, o información oral, discursiva –bien mediante sistemas informativos, audiovisuales o informáticos, o bien a través de la comunicación indirecta por medio de otros asistentes que estuvieran presentes o de quienes retransmitan el relato de la experiencia y dispongan en su narrativa las discontinuidades configurativas, en la rearticulación de su discurso o en la intención de su formulación–; en cada caso, ha de realizar un intervalo de discontinuidad que se ajuste a las dinámicas del formato cortocircuitando sus respectivas discontinuidades configurativas hasta neutralizarlas con una variable óptica. No se trata de una trampa o un fallo técnico en el sistema, de un lapsus artificial en la composición que produzca en la representación un corte configurativo, no consiste en dejar en blanco el espacio de la configuración sin añadirle imágenes o signos, o alterar sus lenguajes y su lectura ontológica, no es la modificación y transgresión de un símbolo con otro, ni delegar en el receptor una experiencia referida o maniatarlo mediante otra nueva categoría de ausencias y negatividades. No se trata de extender la información y dejar que esta actúe permeable a la expansión omnidireccional y a la transmutación rizomática. Este paso ha de transformar el objeto informacional o representacional desplazando sus precondiciones de instrumento cultural.

el Sentido contempla su propio corte más allá de su inducción reflexiva u ontológica, cómo las formas de Sentido que se generen a partir de tal situación intervalar se preservan en su realidad presubjetiva o en su artificio formal –discontinuidad configurativa– y pueden progresar en esa co-presencia entre el Sentido y lo Sin-sentido sin que el primero desvirtúe al segundo, cómo el Sentido en su re-activación no abduce a lo Sin-sentido sino que expresa sus objetos en la discontinuidad natural –ante y –con éste [o aquello(s)] último.

[La re-activación del Sentido tras su corte-intervalo de discontinuidad artística y la investigación de los objetos artísticos o estéticos generados en la co-presencia ante lo Sin-sentido serán objeto de una investigación derivada de la presente – tras su defensa ante el tribunal de doctorado y la publicación de esta Tesis, si fuera aprobada–. Una investigación que abordará las nuevas formas y situaciones de los proyectos de Sentido abierto y el comportamiento de los nuevos formatos y procesos de producción, con la transformación de los protocolos de exhibición y agencia (zonas de con-tacto post-representacional –Ver Cap. 9.4.B.ii– y el trans-proyecto de investigación artística) a partir del corte de lo Sin-sentido y el ciclo discontinuo de intervalos en el Sentido que se ha de generar desde aquél. Para lo cual se solicitará una beca de investigación post-doctoral].

El trabajo de investigación artística de campo, de la co-presencia y co-agencia del Sentido y lo Sin-sentido en la Naturaleza universal, –lo Real(es)–, asume, para el corte real y no-ontológico –discontinuidad artística– del Sentido, la escisión (o *strucción* –Nancy–) de la autonomía simbólica del objeto arte y la suspensión de su soberanía crítica, su misma (de)puesta en crisis en la que el sujeto estético y artístico, los co-participantes (como decíamos al final de la nota anterior): «han de procurarse no en una dirección desde sí como sujetos ni desde el objeto proyectual del arte hacia ellos y lo otro, sino desde eso otro Sin-sentido y su corte hacia el proyecto y hacia ellos, para lo cual han de escindir la dinámica inercial del propio proyecto y de la investigación (endo)artística, un corte-intervalo en la intencionalidad y causalidad del proyecto, un trans-proyecto.»

De este modo la nueva praxis del Sentido y su investigación abierta con lo Sin-sentido [como solicitaban Nancy y Barrau: “ *The virgin earth –a strange territory or familiar non-place– of **the dis-ordered multiple remains to be explored. Or invented.**”*<sup>938</sup>; ‘sería la ‘tercera pata’ que aporta el arte desde su investigación –a lo empírico (ciencia) y lo ontológico (filosofía y estética): « *Although "More than one" is thus the pre-text for a mutual rediscovery or sharing of phenomenological and analytical explorations, its*

---

<sup>938</sup> Jean-Luc, Nancy – Barrau, Aurélien. *What's These Worlds Coming To?*. Fordham University Press, New York 2015. Preamble, p. 7. «Y es en la exploración de esta investigación artística (y su experimentalidad desde los proyectos de discontinuidad del Sentido ante y desde lo Sin-sentido, como podemos comprobar en los proyectos aquí presentados) donde pretendemos con el arte –tercer estamento, empírico (de observación) y sensible, a partir de la reflexión realizada por Nancy –filosofía– y Barrau –ciencia–, aproximarnos desde el no-lugar del Sentido no sólo a la dis-localización sino a la dis-localización de lo Sin-sentido. Una aportación, desde el campo experimental y re-activo del arte, con la discontinuidad artística ante la discontinuidad natural.

Aportación de la investigación artística como tercera realidad desde su doble naturaleza [cuántica: onda y partícula (Chus Martínez) / universal y particular / experimental y sensible] y su con-tacto con lo que le es ajeno [tercera realidad analizada desde otros ángulos en la obra de O. Eliasson –tercer proyecto– (Cap. 8.5) y P. Huyghe –tercera memoria, tercer impulso (Chus Martínez, Vila-Matas), tercera realidad– (Cap. 10.2)], que supere las precondiciones de la duplicidad reflexiva y trascendental y de la proyección del Sentido diferido ante lo otro(s).» (Ver en capítulo anterior).

*meticulous development is not only limited to philosophy.*»<sup>939</sup>, y desde su posibilidad alternativa en la práctica experiencial del corte de lo Sin-sentido en el Sentido –tercer método abierto a la tercera realidad a partir del con-tacto de la realidad construida y lo Real(es)–<sup>940</sup>. Una praxis del (co)agente que no produce obra ni poiesis ontológica (de lo no-sentido al Sentido), que es fuerza suprasubjetiva de experimentación en con-tacto a lo Real objetivo] «**There is clearly something (or some post-thing) outside of oneself. This relation-to still has to be thought out, but in a movement or gesture that is a sort of anti-cosmology. It is neither cosmos nor logos. It is only an "archiwriting" of chaos (or cosmoi, as long as the plural is not subsumed into a new order).**»<sup>941</sup>].

La investigación artística, en la discontinuidad del Sentido, se trans-forma en un transproyecto de campo abierto [open trans-fieldproject], que no co(i)nstituye el objeto soberano del Sentido y su praxis autónoma (sino co-agente), no reinstaura régimen escópico o simbólico del sujeto social a su mundo y no articula lugar o posición en su investigación de localizaciones (o *localizaciones*), sino que indaga recorridos en el movimiento desde el Sentido, des-localizado (desalojado del in-lugar de la im-presencia de la negatividad estética) y presubjetivo, hacia aquéllos otros ‘*non-place*’ de Nancy, en con-tacto hacia a-fuera de los límites de la presencia a(e)nrópica del Ser y de lo im-presente de su Sentido.

Tras analizar los espacios y no-espacios (archo-fósiles, fenómenos) de distintas playas y calas de la costa cercana, este ante-proyecto de investigación para el movimiento a un trans-proyecto de campo abierto requería de la observación anticipada del objeto arte –de sus objetos estético-reflexivos y de sus dispositivos artísticos y herramientas–, procurando, desde el análisis preliminar mediante la observación in situ y en tránsito –el potencial desajuste de la reflexividad y de la operatividad en el movimiento ante los fenómenos naturales que diseminan el escenario– y desde el registro locativo por instrumentos tecnológicos; advertir un corte en los medios –físicos, perceptivos y técnicos (la niebla en la costa también representa a la nube en la Red y su hiperlocalización y homogenización del sujeto

---

<sup>939</sup> Barrau, Aurélien. *Less Than One, Then. What's These Worlds Coming To?*. Fordham University.Press, New York 2015, p 29.

<sup>940</sup> Realidad ternaria (según denominan Nancy y Barrau), definida en esta investigación como:

1- lo Real observable o medible; 2- la reflexión y construcción de realidad humana; 3- los Reales de otros universos o dimensiones no visibles.

Y el movimiento de una a otra «"One" perhaps would not have to do with counting but with rhythm, not with the number of the downbeat –3, 4, and so on– but with movement, tempo, vitality, and pulsation.» [movimiento del objeto arte en el proyecto artístico y movimiento de éste al trans-proyecto que lo objetiva ante lo Real], movimiento al con-tacto co-presencial (y tacto de lo existente pero no presencial) de lo presubjetivo (impulso o fuerza) con lo objetivo y suprasubjetivo; tercer impulso: a partir de los impulsos presubjetivos y del impulso dinámico de la física así como del impulso simbólico del deseo, el impulso motriz en la mecánica del multiverso que a su vez imbrica a la pulsión del Sentido con lo Sinsentido [tercer método (a partir del método empírico –observación– y del proceso metafísico –reflexión ontológica–): co-presencia de lo impresente (Sentido) y de lo presubjetivo (fuerza, impulso) con las presencias (materia, energía, fuerzas físicas) y ausencias (multiversales) de lo Sinsentido(s)]. (Cap. Ant.)

<sup>941</sup> Barrau, Aurélien. *...And of Unistruction. What's These Worlds Coming To?*. Fordham University.Press, New York 2015, p. 85



Ante-proyecto *Artists Working*. Playa Barinatxe (Larrabasterra, Bizkaia). *Bystanders, fog*. (tránsito-agentes, tiempo libre), niebla. Trabajo-investigación de campo abierto. IC, Feb. 2011.

postproductor aislado tras la pantalla)– que permitiera disponer al paso desde lo trans-disciplinar a lo post-disciplinar<sup>942</sup>. Para propiciar, desde la exterioridad fenoménica, deslocativa y descontextualizativa (desterritorialización base del agenciamiento incursivo de los transeúntes espontáneos o de los participantes y sus instrumentos –técnicos, estéticos o culturales– al implicarse activa o presencialmente

---

<sup>942</sup> Ver Cap. 8.6. El corte en la discontinuidad configurativa entre el Sentido (simbólico y ontológico) y la Naturaleza. El intervalo de la discontinuidad artística. PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO –base, abierto–.

➔ Paso 3. Movimiento del objeto.

–**Cambio transdisciplinar\*** [\* También puede encontrarse la transdisciplinariedad en las artes y en las humanidades. Un ejemplo en el arte y el diseño puede ser el enfoque investigador del Planetary Collegium, que busca "el desarrollo del discurso transdisciplinar en la convergencia de la investigación en el arte, la ciencia, la tecnología y la conciencia"]. Más allá del código artístico o estético, relacionando al objeto con otras áreas o disciplinas: Arte-ciencia, arte-comunicación, arte y psicoanálisis, arte y mediomambiente, etc. Diferentes ámbitos de conocimiento y experiencia que infieren desde la confluencia de sus campos una nueva posibilidad o un nuevo objeto generado, que sin abandonar los criterios y paradigmas de su campo unitario de acción posibilite una nueva apreciación del objeto, bien por su giro y desarrollo o bien por la aparición de otros aspectos o partes no contenidas en el objeto base.

–**Cambio postdisciplinar.** Advertidas las discontinuidades configurativas del objeto y su variabilidad y transformación según qué disciplinas intervengan, se suspende la observación disciplinar del objeto y atendido como entidad, no cultural o técnica sino entidad de forma o entidad de facto, se sitúa ante aquello no definido por las disciplinas lógicas o sensibles, ni por la cultura.

En este cambio de posición entran el absurdo, el caos, la ficción arbitraria, lo surreal, el inconsciente, la intuición y la posible abstracción completa del signo y significado, sin ingerencia del psicoanálisis, la psicología, la psiquiatría o la ciencia matemática, lo empírico, etc. Se desborda el objeto de su relación lógica y se lo observa como forma post-significado para una posible relación con otras entidades asignificadas, sin el objetivo de re-analizarlo bajo el prisma de esas u otras disciplinas.

en las distintas fases del proyecto Artists Working<sup>943</sup>), al margen de la intencionalidad o causalidad del proyecto, una (proto)situación abierta –para el movimiento de los objetos artísticos (y del Sentido del objeto arte)–, pre-liminar a toda fenomenología, al comportamiento social-cultural y a la extensión de los formatos y equipamientos (maquínicas<sup>944</sup>) a-tribuidos –en la discontinuidad configurativa de la re-interpretación de su data y registro– al campo expandido del arte [negatividad estética desde una visión simbólica de la extrospección del objeto, del signo y del significado]; dado que en la primera parte del proyecto Artists Working se pretendía trans-ladar la instalación sonora *Crossover* (–cruce– de la deconstrucción y diferancia del data en su registro multidisciplinar en directo, a su in-corporación en el medio físico y reconstrucción corporal diferida del espectador) al espacio natural para el que fue idealmente producida (Caps. 9.1; 9.1.A y 9.3.B). Una situación fanstasmática que la instalación de *Crossover* en un bosque o en una playa produciría, al reconocer el transeúnte –lo acusmático– un diálogo suspendido en el aire y separado de sus dispositivos emisores ocultos en la Naturaleza. Una aparición en lo *readynatural*, a través del fenómeno sonoro con el que el cuerpo reacciona asignando a su procedencia un no-espacio, no-origen. Una reacción impulsiva previa a la interpretación del significado reconstruido y a la búsqueda e identificación del sistema que la produce.

La identificación de ese significado suspendido con su expresión en el vacío, su des-asignación, corresponde tanto al ideal del Sentido inaprensible cuanto al vértigo traumático al vacío y a la consciencia de muerte.

El traslado de ese sistema al espacio abierto pretendía por lo tanto invertir las interpretaciones (discontinuidades configurativas) de su im-presencia, derivando su deconstrucción fenomenotecnológica

---

<sup>943</sup> En el Workshop /seminar –Artists Working: Bryan arts Center– (ver contenido en Web: <http://inigocabo.com/workshops/artists-working-bryan-arts-center.html> / <http://inigocabo.com/workshops/artists-working-workshop-mix-gallery.html> o imágenes de archivo en DVD #4) impartido a los alumnos del último curso de graduación, la investigación artística fue orientada a las prácticas en trabajo de campo (no sólo epistemológico sino terreno físico), saliendo del centro lectivo, de sus estudios de artista y de los espacios de exhibición hacia espacios naturales en los que observar otras metodologías de la investigación de la ciencia, la tecnología y la ingeniería, no para inferir meramente una conexión transdisciplinar e interacadémica al proceso de observación artístico (ya inherente al mismo hoy en día), sino para atender diferentes ángulos de los fenómenos naturales en cada contexto específico de investigación y observar las distintas pautas y actitudes en función de las **capacidades y limitaciones**. (Ver desarrollo en Cap. 9.4.B.iv). Como decíamos aquí anteriormente –La cuestión, en esa distinción entre lo liberado y lo libre, consistía en que pudieran ser ‘capaces’ de hacer aquello que quisieran, de efectuar o descartar, pero siendo conscientes en cada decisión de qué se hace o qué no se hace.–

<sup>944</sup> Deleuze describe dos vertientes del agenciamiento: **la colectiva de enunciación (producción de enunciados) / y la máquina de deseo (producción de deseo)**.

➤ Cada ente del agenciamiento, digamos, una persona, es un agente de enunciación de lo colectivo, por lo cual es atravesado. De allí que cuando estudiamos una grupalidad o una configuración vincular desde el concepto de agenciamiento, no importa quien habla, en tanto sujeto de la conciencia, pero tampoco del inconsciente. (“El sujeto de enunciación no existe”, Diálogos).

➤ En cuanto a la producción deseante en el agenciamiento (el concepto de deseo como producción, que maneja Deleuze), Deleuze-Guattari han aludido durante buen tiempo de sus escritos, a la noción de “máquina”, que incluso Guattari la ha opuesto al concepto de estructura.

**La máquina deseante ocurriría en la línea de encuentro entre elementos de un agenciamiento.**

(Ver Cap. 9.2 RERESENTACIÓN Y POSTDISCIPLINARIEDAD /AGENCIAMIENTO).

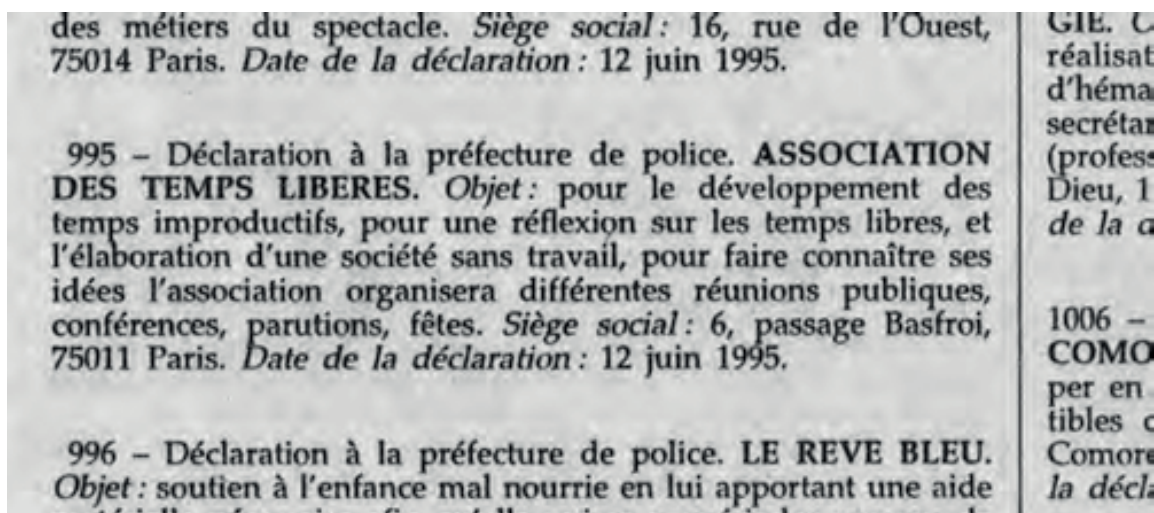
de lo transdisciplinar a lo postdisciplinar, disponiendo sus dispositivos, su función de cortes no-sentido y su no función o fallos en el sistema, en una situación viva con los agentes involucrados o los espectadores transeúntes en el proyecto *Artists Working: Crossover Atxabiribil*, junto al medio biosemiótico *-umwelt-*, expuestos todos ellos a los fenómenos naturales, a la heterotopía *-sedimentada en distintas eras-* y a su heterocronía. Esta situación de procesos de trabajo (que analizaremos a continuación en el siguiente apartado del proyecto *Artists Working: Crossover Atxabiribil*), fue así prevista pre-liminarmente, 'proto'situación *-de agentes, medios, funciones, lugar - no-lugar, espacio y no espacios (no topo-lógicos, no ontológicos o no geoméricamente dimensionales), fenómenos, vida, maquina, señales, signos, significados, Sentido, no-sentido-* ante lo Sin-sentido. Un movimiento general, que considera lo transdisciplinar, las agencias y su naturalización para sobrepasar de: lo performativo *-antrópico, lo ontológico, la postproducción -diferencial- informativa, las disciplinas, la proyección reflexiva, la representación, el objeto (artístico, estético o dispositivo), el readymade de reconocimiento cultural del signo, el acto o la función, o del objeto como entidad asignificada, el concepto (y lo post-conceptual), la autonomía simbólica y la soberanía crítica, e incluso superar la propia articulación del proyecto artístico en sus procesos e investigación; hacia la trans-proyectualidad que des- asigna cada uno de esos nodos productores de Sentido y de no-sentido en su co-presencia y con-tacto con lo Sin-sentido natural exterior, como veremos en el próximo capítulo 11, en el análisis final del esquema general de la DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA: SIN-SENTIDO (Libre) + SENTIDO (Liberado); con la estructura que ha de ser des-plazada desde la agencia a la co-agencia en un espacio que trascienda del proyecto de lo Uno (One), ser-sujeto universal de Sentido, a lo (multiversal) Sin-sentido.*



Localización y de-localización para un con-tacto post-performativo, no orientado meramente a la transformación por el sujeto de la realidad que construye o representa, sino que expuesta tal realidad reflexiva a la performación del corte-intervalo que realiza lo Real en su incidencia fenoménica *-así como a su corte operativo en los dispositivos-*, la performatividad del Sentido queda intervalada para advertir, seguidamente en su re-activación, la cualidad co-agencial de lo Sin-sentido en la Naturaleza que nos comprende.

Por lo tanto, en el estudio preparatorio ante-proyecto, se contempló una situación de naturaleza, que incluyendo tanto los límites espaciales, los fenómenos climáticos, ambientales y biológicos, cuanto aquello que siendo exento por temporalidad u origen desconocidos (lo arche-fossil, heterotópico –de procedencia anónima y copresente a nosotros en su sedimentación– y heterotrófico –precedente y ajeno a la cronología humana y al tiempo actualmente coetáneo–); posibilitara a su vez abrir la discontinuidad configurativa de la performatividad de los agentes y de sus instrumentos (técnicos, reflexivos o de instrumentalización del tiempo de agencia) –fueran estos de carácter lúdico –en las actividades deportivas o de tiempo libre de quienes disfrutaran de las playas (Surf, pesca, relax o distensión con sus animales de compañía)–, de investigación documental –el registro de investigadores del litoral presentes–, o bien previendo la actividad fílmica de los agentes invitados a participar en Artists Working, que realizarían tras colaborar en la instalación de equipos y de útiles de cocina y alimentos para la jornada prevista, en la que el proceso proyectual sería registrado sincrónicamente –diversas cámaras simultáneamente– y diacrónicamente –distintos tiempos de filmación con las cámaras disponibles distribuidas por turnos (4 cámaras de vídeo HD / 9 participantes en Artists Working: *Crososver Atxabiribil*; 5 cámaras /14 participantes + 2 técnicos en Artists Working: *Discontinuity Barinatxe*)–.

En la observación previa en el ante-proyecto (mediante mi registro anticipado de localizaciones fotografiadas y la atención a otros registros simultáneos producidos por otros autores, turística, lúdica o documentalmente) de los potenciales agentes transeúntes presentes en el tiempo de proyecto y de los artistas invitados, se consideraba la cualidad de testigos [witness: testigo en Huyghe; también evidencia o testimonio, aquél que prueba], en cuanto al suceso que acontece ante ellos y por su factor de testigos ‘oculares’ [o testigos accidentales según Huyghe, espectadores ocasionales], de aquello testimoniable sólo en cuanto a suceso ante otro o bien por ser registrado y reproducible –paralaje, discontinuidad y diferencia configurativa–, así como a la constatación de la reflexividad y del agenciamiento por parte de los agentes estéticos (artistas y no artistas filmando e interviniendo desde la proyección de su deseo). Testigos y testimonios de la distinción entre tiempo libre y ‘tiempo liberado’: correspondiendo al primero –desde la presencia de los transeúntes– el agenciamiento de la Naturaleza y del espectáculo observado; y concerniendo al segundo –desde su intervención como sujeto estético con sus dispositivos– la performatividad de lo reflexivo, en un espacio transformado en escenario para su intervención y producción de Sentido desde su proyección como artista a la intersubjetividad, del Yo constituido al Self-social y a la distribución simbólica o expositiva, hiperrepresentacional.



Pierre Huyghe. View from the declaration in the *Journal Officiel*, July 5, 1995

« The premise of the Association is that time is a malleable medium that can be manipulated and liberated from circuits of production and exchange. The word “freed” is derived from the French term *libérés* — translated as “to liberate,” “to release” or “to free,” and used by Huyghe to conceptualize an autonomous social time liberated, or freed *from* instrumentalized notions of time in relation to capitalism.

The artist asks: “Does all activity really have to be contained within an arena of production and economics?” The Association “is a way of creating an activity that is not meant to be profitable, or turn into a product.” “Freed” time is first staged by creating an association where the legal discourse frames a space that designates meetings and projects as non-work activities. This act literalized the abstract concept of *temps libérés*. For their first project, *The House or Home?* (1995), the Association aspired to purchase an unfinished house where each artist would add his/her unique contributions to finalize its construction. In their second project, *Temporary School* (1996), Huyghe, Parreno and Gonzalez-Foerster created a manual for a nomadic school and a video documenting their experiences with the students. These projects were not intended for exhibition and seem to have no utility within systems of capitalist exchange. They therefore had the potential to represent forms of non-work and explore social relations that re-imagine a community not defined by “work,” or at least paid labor. »

945

---

<sup>945</sup> “Freed time,” sighed Pierre Huyghe. “What a dreamy idea.” Sitting in a Parisian café in early spring 2011, [...] his longest-running project, *L'Association des Temps Libérés* (*The Association of Freed Time*). Created in 1995 as a response to the request to participate in the *Moral Maze* exhibition, [Cap. 9.3.A] co-curated by artists Liam Gillick and Philippe Parreno at Le Consortium in Dijon<sup>945-b</sup>, Huyghe conceived of the Association as a way to extend the exhibition from a moment of culmination of “finished” work to a starting-point for other projects. [...] The Association's first meeting and members included the artists exhibiting at *Moral Maze* who would become familiar collaborators in future years, including Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Höller, Jorge Pardo, Philippe Parreno, and Rirkrit Tiravanija. Rotenberg, Lauren (2013) *The Prospects of “Freed” Time: Pierre Huyghe and L'association Des Temps Libérés*, Public Art Dialogue, 3:2, Taylor & Francis, London 2013. pp. 186-216, / <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>



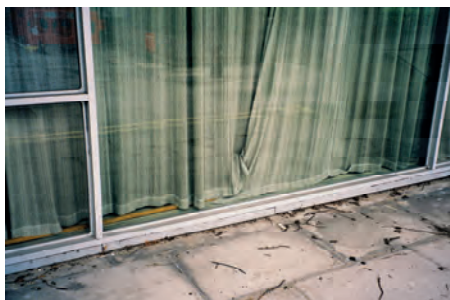
Esa diferencia entre la noción cultural de **tiempo libre** o de ocio –neoliberal(ista)– (determinado por el lapso instituido del tiempo productivo, descanso para la recuperación del ejercicio de la capacidad / opuesto al de fuerza – impulso presubjetivo) y el concepto (postconceptual –en esa paradoja–, que pretende liberarse de lo concebido e indicativo) de **‘tiempo liberado’** que promulga la ATL –L'Association des Temps Libérés (A.T.L.) / Freed Time Association– (Huyghe, Parreno, Gillick, Gonzalez-Foerster, Tiravanija –entre otros artistas miembros de la ATL o vinculados, analizados en diferentes capítulos de esta investigación–) [Ver Cap. 9.3.A –LA CO- REALIDAD y la producción co-performativa. Trabajo abierto (*Open Work*) y presente abierto (*Open Present*) con el Sin-sentido– / y Cap. 4.5 Del Situacionismo, ipse – alteridad, deriva y discontinuidad. La soberanía del Sentido: G. Debord, Art & Language, R. Tiravanija, T. Sehgal.]; nos conduce aquí al replanteamiento que el proyecto Artists Working realiza sobre la noción de los ‘artistas trabajando’ y a la revisión y redefinición de la idea de “non-work”.

---

<sup>945-b</sup> Las acciones y post-acciones (post-performativas) de L. Gillick y P. Parreno en *Moral Maze* han sido *con-‘trastadas’* [de la ironía nominalista y amoral inscrita en el no-lugar de clausura de la producción artística en su intervención: –*Philippe idiote*–, al over-project o sobre el proyecto y fuera de proyecto. Un postproducto estético –del agenciamiento: maquina de deseo del sujeto estético (Deleuze)– (en la paráfrasis paródica –hipermedia y postproductiva en el hiperespacio–) de una imagen de un local en preparación (escaparate cerrado –en la contraposición al reflejo del Yo y el Self social–, o en proceso –de la reflexividad en el otro /lo otro, del estadio del espejo lacaniano y el despliegue pulsional del sujeto, escópico e invocante (al Sentido invocante): –**Pulsión escópica**: centrada en la mirada, relacionada primordialmente a Lo Imaginario, se configura a partir del estadio del espejo, cuando el sujeto posee la capacidad de percibir imágenes -y sobre todo- percibirse a "sí mismo" como una unidad. No confundir este *sí mismo* con el *self* de la psicología y psicoanálisis anglosajón. Es la base de la **capacidad estética** de cada sujeto. –**Pulsión invocante**: asociada al momento de suficiente desarrollo de las áreas cerebrales del lenguaje y de síntesis. La pulsión invocante es la pulsión dirigida a la voz de palabra inteligible, de este modo el deseo del Otro llega al sujeto principalmente mediante el soporte de la voz. En Lacan, Jacques. *El seminario. Volumen 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós (2005). *El seminario. Volumen 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. (1987). / abierto a la pantalla-interfaz de la imagen del Yo desplazada en la Red –colectivización/suplantación del sujeto escópico e informacional hipermoderno (valor por ente), de tiempo privado/privatizado socializadamente aislado) ]; con una galería de imágenes de selección propia, cedidas por otros artistas y no-artistas para mi trans-proyecto online [y *ongoing*, en curso-‘proceso’ abierto: voz irónica sobre el paradigma del proyecto, su no conclusion y la del Sentido ante la imagen banalizada y su designificación y desidentificación distributiva, de copia (reproducción compartida) abierta] *\_überprojekt* [Caps. 9.3.A LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa. / 9.4.B.iv TRANSPROYECTUALIDAD / <http://inigocabo.com/works/ueberprojekt.html> ]



L. Gillick–P. Parreno. *Philippe Idiote Moral Maze*. Dijon 1995.



Untitled [ *\_überprojekt* (#5).Igor Termenón Herce (Liverpool) / Héctor Rey loan–nuenirecs.com] 2014 - ongoing.



MISHIMA [ *\_überprojekt* (#3). Haizea Merino, (Vigo) ] 2014-ongoing.

Del mismo modo que la “non-representation” (Brassier) está ligada a la praxis ontológica estética, por la improvisación liberada del no-sentido como corte inherente al Sentido o a su sinsentido fáctico (ciencia de la filosofía o del objeto filosófico / o filosofía de la ciencia, en ambos casos ontología u observación ontológico-empirista del objeto); contemplar la actividad artística o estética como ‘no-trabajo’, o atribuir la representación a la ociosidad y la pereza duchampiana, corresponde ineludiblemente a una visión ideológica de lo estético como ‘producción’ simbólica, a una negación del valor y del uso que sin embargo afirma paradójicamente la capacidad estética de producir algo para su intercambio intersubjetivo.

Por el contrario, lo Sin-sentido, libre per se en su Naturaleza, es ajeno y extrínseco a la lógica e ideologías del logos. No corresponde a ontología de la autonomía simbólica del arte a lo Real, en su principio factual o estético de producción o de post-producción significativa o no-significativa –de experiencia e interpretación discontinua de la negatividad estética– ni tampoco, por lo tanto, a la soberanía que pone en crisis al resto de discursos desde una ontología crítica o desde la experiencia del no-sentido a los otros sistemas de Sentido, su puesta en crisis mediante una función simbólica que des-virtúa y de-posiciona al resto, sometiéndolos sin embargo a una nueva categorización desde la hegemonía operativa del arte y sus instrumentos –técnicos, compositivos, configurativos o invocantes– y de sus estrategias de contra-capacidad y de una aparente de-instrumentalización –del sujeto estético simbólico, de su función/no-función, y de los dispositivos de su reflexividad y de su emplazamiento proactivo o posición pasiva ideológicamente–, que a su vez, sin embargo, generan la inserción contra-ideológica cual instrumento de una lógica estética de la política del Arte (en mayúscula capital).

Este ‘pensamiento’ estético, que se advierte en su deseo no de inoperatividad, sino de renuncia al trabajo del producto simbólico y su plusvalía social –que conmemora la excepción desde el reconocimiento en el otro del original antrópico–, común a esa totalidad del sujeto y su todo (One) que corresponde a ideo-logías; requiere, para una *real* consideración del ‘no-trabajo’, de un corte literal en esa propia condición ontológica de la autonomía y de la soberanía crítica, un corte en la propia producción de la experiencia reflexiva y en su proceso proyectual ad-Sentido, una discontinuidad artística [ ab-Sente].

La consideración previa del agenciamiento y de su maquínica de deseo, la atención a los artistas trabajando –actuando e interviniendo tanto en su inactividad y tiempo libre, como en su tiempo liberado de producción simbólica, evaluable o no evaluable, presente o im-presente–, en los límites de su escenario (*open scenario* según Huyghe) de intercambio simbólico y proyección reflexiva; correspondía, por lo tanto, en la investigación del ante-proyecto, a la indagación de la posibilidad de expresión, en los proyectos a realizar, de ese ‘Open present’ –no cronomórfico y a-contemporáneo– en el que los impulsos y las decisiones del sujeto estético manifestaran su espacio y operación de autonomía simbólica y su liberación subjetiva –su soberanía crítica al sistema discursivo o lógico–, con producción o con no-producción, en la independencia funcional del arte al sistema de valor, incluyendo al suyo propio.

Presente abierto que dejara dispuestas a su despliegue las diferentes derivas de cada artista y no-artista participantes (sujetos estéticos o reflexivos), y los recorridos aleatorios o no dirigidos con la contingencia (Sin-sentido) y causalidad (Sentido, y su indefinición o aplazamiento) de todo(s) lo(s) presente(s) –en su contacto e interpretación del curso biosemiótico (*Umwelt* o *semiosphera*)–; para ser cortados por aquello Sin-sentido que desde el ciclo discontinuo de sus fenómenos procuren en el plano de la realidad un cierto no trabajo o una suspensión efectiva de las capacidades reflexivas y proyectivas del Ser y de la producción de su ontología y Sentido.

Los sujetos –artistas y no-artistas invitados–, testimoniante en ambos casos por la filmación de su proceder (actos o ‘no-actos’), y los testigos accidentales (o testimoniales en función de su grado de injerencia, reflejo, mínima influencia o no inferencia en el proceso), desarrollarían su representación: bien desde su reflexividad como artistas o coparticipantes y co-productores o co-agentes, o bien –los transeúntes ocasionales– desde su testimonio, tanto del registro (de ser registrados sin solicitud), como del pretendido escenario abierto que se reproduciría en el acto del proyecto que pretende abrirse [ignorando o refiriendo circunstancialmente desde el registro a aquellos transeúntes como figurantes o (a)gentes-objeto de representación social –público ocasional–, actividad accesoria, en un paisaje marco] desde el significante (objeto-deseo) y significa(n)do de los artistas, y desde la negación de los no artistas (a la consignación de lo simbólico o de lo productivo y post-productivo como objeto arte), a la indiferencia de los transeúntes a tal significado (pero atención a la expresión simbólica y conductual de quienes realizan una praxis en el mundo compartido) y su juicio, desinterés o ignorancia ante la representación y la escenificación de esa asigna(fic)ación que los integraría en un supuesto espacio o escenario de operatividad libre–.

Para unos (artistas) importa el propósito del arte como proyecto, objeto del deseo ante el espacio abierto más allá del escenario y de la reflexividad del objeto arte, del Sentido, lo no-sentido y su de(in)dicación simbólica, en ese post-espacio de lo ‘*readymade*’ cósmico (Birnbaum<sup>946</sup> – Readynatural– [post-‘*UNI*’-versal / no topo(antrópico)-lógico], o ‘*elsewhere*’<sup>947</sup> que denomina la ATL (Huyghe). Para otros –no-artistas o bien los testigos accidentales sin intención preliminar de

---

<sup>946</sup> (Ver en Cap. 9.4.A La Extinción y la discontinuidad artística. Co-realidad no-correlativa). La imposibilidad de presencia real de una entidad inmanente –*not-made*– (en tanto no creada por el hombre y en cuanto obra no conluída o realizada) el meteorito El Chaco, de Faivovich y Goldberg, no trans-portado finalmente a Documenta (13), la que iba ser la ‘pieza’ de arte (proyecto de investigación) más antigua de la muestra, el “*readymade*”, ready-made cósmico que denominó Daniel Birnbaum [Birnbaum, Daniel - Christov-Bakargiev, Carolyn. Prólogo: The Campo del Cielo Meteorites - Vol. 1: El Taco. Hatje Cantz Verlag, 2010. Exposición en Portikus, Frankfurt am Main, 2010.], no solamente ya-hecho sino hecho en sí, un hecho ya sucedido, pre-fenómeno, pre-histórico –fuera de nuestra concepción temporal–, un pre-readymade, o –*readynatural*– que hemos denominado en esta investigación, o un –*arche-readymade*– (no presentado en un escenario interpretativo).

<sup>947</sup> the Association [ATL] similarly seeks what the artist calls an “elsewhere,” it differs in its strategy to mobilize time [of non-production], rather than space.

Rotenberg, Lauren (2013) *The Prospects of “Freed” Time: Pierre Huyghe and L'association Des Temps Libérés*, Public Art Dialogue, 3:2, Taylor & Francis, London 2013. pp. 186-216, / <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>

un agenciamiento con propósito de proyecto artístico, pero si de expresión (natural impulsiva y subjetiva) y de acto liberado en su proceso de realización– incumbe, al contrario, reconocer su propia simbolicidad y afirmación de su *self* al margen de los conductos de la ontología estética y de la distinción entre una forma de producción –regulada por el valor y la instrucción de su capacidad y decisión, así como de sus comportamientos relacionales– u otra no producción inmaterial o post-producción (información, intercambio) –pro-simbolizante–, que sin embargo los instrumentaliza, clasifica y designa como espectadores (operadores, activos o pasivos colaterales) dentro de una categorización de la identidad, del conocimiento –estético y cultural– y de la capacitación o sensibilidad y la voluntad –o expectativa– para el acceso a expresiones complejas [el *Open work* que supuestamente habría de quedar abierto a la reflexión y conclusión discontinua de todas las clases de espectador].

Diríamos que, de algún modo, ambos –artistas o no artistas participantes, y el público en general–<sup>948</sup>, coinciden (¿mayoritariamente?) en su interés –de individuación– por abrirse desde la producción simbólica y de su instrumentalización como agentes<sup>949</sup> o bien como receptores e intérpretes, hacia

---

“*Elswhere*”: Huyghe, Pierre. Cited in Baker, George. “An Interview with Pierre Huyghe,” *October* 110 (Autumn 2004), pp. 93–94.

<sup>948</sup> Como revisábamos en el Cap. 8.3 El movimiento del objeto arte al proyecto artístico natural. La inversión de la discontinuidad simbólica; en una entrevista de Ibon Aranberri con motivo de su exposición en Documenta 12, éste incide en que su práctica proyectual no tiene el propósito de dirigirse a la atención de las masas, de donde podemos distinguir entre público especializado o interesado en la praxis estética y la audiencia de eventos mayoritarios de rango cultural(izante). El artista hoy no cumple solamente en la exposición el deseo de diálogo con el público, sino de su participación en una fase clave en el proceso de su proyecto, que cubre experiencias (y la experimentación del trabajo desde contextos a marcos). Esto es, más allá del diálogo o del reflejo, el observador forma parte del movimiento del objeto arte y su proyecto, pero en tanto sea partícipe de la posición en que se sitúa o bien manifieste claramente no ser afectado por tal desarrollo:

**P.** Hoy, que parece que todo vale, ¿qué es para usted el arte?

**R.** El arte ya no existe, existe la experiencia estética. El arte no existe en tanto que objeto, porque los objetos han de ser transicionales. Aunque ya se encarga el mercado de fetichizar y convertir el objeto en algo ensimismado y autónomo.

**P.** En sus trabajos huye precisamente de eso. ¿Le preocupa que no le entiendan?

**R.** Me da igual. Es decir, el espectador seguramente participa de una mirada educada, pero tampoco pretendo llegar a las masas. En todo caso, es un lastre que cuando uno trabaja más allá de la convención tenga que estar siempre explicando su trabajo. Parece que si no te declaras por los medios, ni por la fotografía, ni vídeo, ni pintura o escultura, lo que haces tiene que justificarse en términos de significado. Y ésa es una trampa.

Aranberri, Ibon. Entrevista de Martín, Maribel. *El País*. Cultura. 4 de Marzo 2007.

[http://elpais.com/diario/2007/03/04/cultura/1172962803\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/03/04/cultura/1172962803_850215.html)

<sup>949</sup> “*nunca me ha satisfecho plenamente el contemplar una obra de arte, mientras que siempre me ha interesado manejar los conceptos que los artistas ponen en juego. Por esta razón creo que decidí trabajar con artistas y no con obras de arte.*”

Larcade, Frank. *Zehar* nº 38. ediciones Arteleku, Donostia 1998.

[Ser productor y agente –curatorial, organizador, mediador, investigador, disertador, etc– y no directamente autor de objeto artístico, aportando reflexión y estrategias al sistema artístico y cultural y al proyecto arte con los artistas, en su contextualización social, marcos e instituciones y en sus procesos simbólicos (producción, poder, distribución, identificación, etc.) comunicacionales e intersubjetivos, ontológicos, ideológicos, económicos, dispositivos y metodológicos].

aquél 'elsewhere' [post-espacio-tiempo no ontológico, lo Real(es) y el Sentido e impulso abierto a ello(s) ] donde no puedan verse o sentirse indicados -en o -hacia una discontinuidad configurativa predisuelta, ya determinada. Libres tanto de aquél objeto del Sentido 'liberado' –en cuanto correspondiente al Sentido mismo y adscrito a su proceso ontológico simbólico<sup>950</sup>–, como de ser liberados por 'alguien' que determina, en su propia observación, que aquellos intérpretes estarían condicionados previamente por su des-control reflexivo o representación inconsciente y consciente (cognitividad no deliberativa y deliberativa) –y la discontinuidad configurativa entre ambas– y por una categoría de su intersubjetividad no regulada a priori por el fundamento estético de principio 'liberalizador'.

Librarse los artistas (aquellos que se interroguen sobre ello o quieran trabajar desde el Ser y el Sentido abriéndose a lo Real con la naturaleza de lo Sin-sentido) de su carga de agenciamiento mono-constitutivo de un (one) Sentido antropocéntrico o aplicado biosemióticamente (del sujeto a la biosfera), y librarse el público del reclamo de un contramodelo de definición o clasificación social y cultural, de identificaciones categoriales de sujeto estético autónomo y de usuario o espectador complementario<sup>951</sup>, producidas por la hegemonía del logos y por la jerarquización de un régimen

---

<sup>950</sup> En su experiencia sensible con el objeto arte artista y público desean, además de su respectiva autoafirmación e intersubjetividad, un placer diferencial de lo expresado, de la cualidad de lo compuesto en formas o situado y planteado mediante estrategias – apreciar las modulaciones múltiples de su discontinuidad configurativa. Pero también la verdad que plantea o a la que se dirige ese Sentido. El receptor quiere afrontar su impulso y deseo en consciencia, conociendo la voluntad el Sentido ya donde los traslada sin ser manipulados o designados, o sometidos a una tergiversación del Sentido dirigido al dudoso placebo de la liberación ontológica. Consciencia de que su decisión y voluntad además de estar condicionada, anhela ser libre, pero sabiendo de antemano y sin engaño que tal 'liberación' es eminentemente ontológica y simbólica.

<sup>951</sup> Del 'sujeto larval' en Deleuze, presubjetivo –o de acto subjetivo casual u ocasional en AW (Surf, pesca, documentalización, relax...)-, en una presencia y un tiempo y espacio transitorios; al sujeto impostado por la sobrerrepresentación: representación observada por el autor que registra, arrogado sobre la reflexividad del otro sujeto involuntario al que apropia, utilizándolo inadvertidamente (in-consciente, de ser un objetivo significativo); o seleccionándolo, para subrayar intencionalmente en la producción el porte simbólico de su acto-imagen; o refutándolo: juicio (razón), reconocimiento, indentificación, diferenciación, clasificación, asignación.

Desarrollado en el Cap. 9.4.A -La Extinción y la discontinuidad artística. Co-realidad no-correlativa.:

–Y de ahí la relación del *Open present* con el *sujeto larval* deleuziano, preconsciente y presubjetivo, preliminar al Dasein (o fuera de su modalidad según diría Nancy), y su relación con la cesura del acto y de su actualidad, la discontinuidad del yo fracturado (tanto a nivel objetivo, presubjetivo y subjetivo o inconsciente, subconsciente y consciente como en cuanto a las partes del cerebro-encéfalo divididas en –'cerebro reptiliano' –que no piensa, ni tiene emociones y actúa por reflejos y homeostasis– 'cerebro límbico' –responsable de las emociones, y en la superficie el neocórtex cerebral – que nos caracteriza como sapiens y dispone nuestro pensar) que el sujeto configura desde el self pasivo o larval [y por ende la misma relación del objeto arte con su movimiento de discontinuidad y fractura en el proyecto que desvirtúa su condición de objeto estático del Sentido o entidad ontológica y lo copresenta a una co-realidad Sinsentido discontinua –*ekstásica*– (exterior al self –pasivo– y al itself –ekstático–) ]:

“ If time qua duration pertains essentially to mind (*'esprit'*), it is precisely the mind of the larval subject, whose thinking of individuating difference determines the actualization of the virtual as a contraction of memory. (...) Between the determination of thought in the passive self of the larval subject and the indetermination (i.e. indifferenciation) of problematic being in the Idea lies the pure and empty form of time as the transcendental condition under which the indeterminate becomes determinable (Deleuze). It is 'pure' because it is the exclusively logical time internal to thinking [tiempo –progresivo– del Ser humano, no tiempo –magnitud física– en sus variables comportamientos dimensionales en el cosmos: plegado, curvatura espacio-tiempo, etc. o tiempo de la relatividad con transcurros diferentes para

simbólico de aspiración soberanista <sup>952</sup> : Emisor-objeto-receptor (o intérprete) / esto es: indicante (desde la voluntad-deseo de un sujeto-social estético)–indicador (objeto de deseo)– indicado (sujeto del/al deseo conducido/ instrumentalización), por cuanto tal objeto del acto estético iría dirigido a alguien –sujeto– reflejo, y no a algo –entidad o esencia– ajeno a la construcción del deseo o incluso a la voluntad misma articulada de ese Ser y su sujeto de Sentido instituido.

Considerando entonces la voluntad de expresión del Sentido y su desarrollo y el deseo de emancipación de los artistas, así como el ánimo de expresión singular, la exposición social –y la desconfiada apatía o interés desigual del público a un sistema-arte que no los considere o se dirija a ellos tal y como ansíen o deseen ser interpelados (extrapolación de su Yo, afirmación en el Self-social)–; en el ante-proyecto a *Artists Working* (considerando artistas a todos aquellos que producirían o que dejarían de producir: reflexividad y proyección, autonomía simbólica o expresión del Yo o del Self, reconocimiento, autarquía o anarquía –socio(onto)logías antrópicas de poder y liberación–) se analizó previamente a los agentes previstos y potenciales, bien en un escenario –o ante la proposición de ‘escenario abierto’ (Huyghe)–, cuanto por estar ante un paisaje común(itario), simplemente de ocio (o de límites temporales en una geografía abierta desde sus fronteras naturales), distinguido de la producción en el tiempo como categoría estipulada (o dimensión antropológica); para *disponer* <sup>953</sup>

---

cada velocidad y posición de distintos sujetos. En la mecánica relativista del tiempo, en el presente (hechos simultáneos) –Evento E–, el interior topológico de dicho conjunto, es una región abierta del espacio-tiempo y constituye un conjunto acronal, es decir la magnitud tiempo en justo instante –entre el transcurso– entre suceso pasado y suceso futuro, inadvertible por su continuidad], rather than the chronological time in which thought unfolds. It is ‘empty’ because it is devoid of empirical content (the living present of habit), as well as of metaphysical substance (the contractions and dilations of ontological memory). And it is ‘transcendental’ because it ensures the a priori correspondence between thinking and being as expressing and expressed. [...] both thinking and the subject of thought are engendered through the empty form of time that fractures the ‘I’ which is supposed to lie at the origin of thinking and correlates it with the larval consciousness which crystallizes through the contractive contemplation of pre-individual singularities (the un-differentiated ‘groundlessness’ of the Idea).”

Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, PALGRAVE MACMILLAN, New York, N.Y. 2007, pp. 178-180.

<sup>952</sup> El Sentido auto-liberado de su propia recensión / Si –juicio– es ontológico, el no juzgarse así mismo discontinúa su propia ontología, lo cual es paradójico por corresponder lo simbólico también al pensamiento. El no-sentido producido hacia el Sentido es positividad y afirmación de su misma ontología y aplazamiento simbólico, correlativo al mismo. El contrasentido de positivar (acto o negación de la lógica, negación ontológica de la negatividad igual a afirmación de su existencia) la negatividad estética del Sentido. El no-sentido (sinsentido fáctico o no-sentido ontológico en Wittgenstein) no pone en crisis al Sentido sino lo prosigue desde una discontinuidad configurativa al mismo, desde su negativo, y lo desarrolla, es una deriva o desvío ontológico o sensible que desde un corte ideal representa al Sentido al que se dirige y del que parte, lo interpreta dialécticamente.

<sup>953</sup> « Trataré aquí de ese “otro” posible tipo de orden más indisciplinado y complejo. Un orden capaz de atender a lo particular –lo local- y lo general –lo global- a un tiempo. Un orden capaz de simultanear informaciones dispersas y diversas y, por tanto, comprometido con la pluralidad y la heterogeneidad. Un orden que otorgaría especial protagonismo a la fuerza de lo individual no como episodio autónomo –desvinculado- sino como posible singularidad entrelazada, interactiva. Dicha condición, paradójicamente irregular y regulada a un tiempo, traduciría, de hecho, la naturaleza indeterminada de los sistemas dinámicos que, sabemos, estructuran nuestro universo y que operan, no ya con resultados absolutos, “exactos” e invariables –únicos- sino con combinaciones abiertas de resultados.

los canales e instrumentos de representación de unos y de otros en ese ‘no-lugar’ y en el espacio abierto. Unos y otros (lo Uno y su reflejo), como avanzábamos previamente, desarrollarían su representación: filmando, fotografiando o grabando, instalando, interviniendo o celebrando su condición de artistas y su autonomía y relaciones, o bien la desatención pasajera a los significados, identificaciones e interpretación. Cada uno desde una intencionalidad, actitud o pasividad, pero evidenciando todos su instrumentalización (sabiéndolo y asumiéndolo –interrogándose ante tal proceso–, o sin saberlo), bien como figurantes ocasionales, bien como agentes en representación de la autonomía simbólica y de la propia soberanía crítica que prejuzga al propio sistema de proceso productivo, sea este de valor-social o bien de no producción –reivindicación de la pereza (como veremos posteriormente en Huyghe y la ATL), legitimación –o simple placer (sin necesidad ni voluntad de ser legitimado)– de la ociosidad.

El proyecto de los artistas trabajando iba a retratar –y autorretratar– a los propios autores y reflejar a los espectadores, cuales actores (por su presencia o transitoriedad, apareciendo ante la cámara o bien desapareciendo, y representados formalmente por la imagen simbólica o concreta que registrarán) en el ejercicio de su identificación-expresión y en su voluntad de desinhibirse de tal territorialización y designación o a-signación. Considerar en el objeto arte –y en el proyecto arte abierto– a los agentes, medios, espacios y tiempos, como actores (o atractores) y elementos

---

En la mayoría de los sistemas “dinámicos” de definición “espacio-temporal”, la fotografía instantánea de la cada una de sus trayectorias en el espacio, indica una situación “a precario”, en estado de cambio latente, propia de una naturaleza expansiva y evolutiva. El término despliegue –utilizado en algunas ocasiones para abordar dichos fenómenos- ilustra esa colonización más difusa del espacio provocada por la propia libertad de los movimientos y de los intercambios y en la que las conexiones se establecen de forma distinta a la del trazado prefigurado: mediante geometrías de orden mayoritariamente topológico: deformable, elástico e irregular.

Ocupar, “colonizar” o posicionarse en el espacio supone, entonces –tal y como recordaba Jose Antonio Sosa- una acción no sujeta a continuidades ni a estructuras o trazados previos: una acción no muy diferente a la de “propagar”, que supone una forma de engarce interno menos físico (un gas se propaga, no se prolonga). Ya sea bajo el término “disipaciones” (Ben van Berkel y Greg Lynn) o bajo los de “distribuciones” (Barry Le Va – Stan Allen) o “despliegues” y “dispersiones” (Deleuze – Jose Antonio Sosa), en todos los casos la formación de las estructuras que se quieren describir, aquí, alude a un proceso dinámico de organización y ordenamiento posicional, basado en la interacción local entre “individuos” o situaciones y acontecimientos “individuales”. Se trata de conjuntos de sujetos a una evolución indeterminada y aparentemente “aleatoria”, producida por los movimientos de cada uno de sus componentes, y que, no obstante, presentan habitualmente propiedades genéricas referidas a reglas elementales –o “criterios” operativos-básicos. En este sentido, creemos más apropiado adoptar aquí, el término “disposición” por sus múltiples y apropiados significados:

-**Disposición** como configuración posicional, como combinación de posiciones –o posicionamiento(s)- en el espacio dinámico, esto es, como formación (dinámica) más que como forma (estática).

-**Disposición**, también, como “decisión operativa” (orden instrumental) en alusión a ese vector interno (“lógica genérica” o patrón/criterio evolutivo”) presente en tales estructuras (orden): “lógica de decisión”, pues, pero también “voluntad de decisión”.

-**Disposición** como “forma” y como “orden” pero también como “aptitud” (preparación para la acción) y “actitud” (“estado de ánimo para la acción). Lógica activa y activadora. »

Gausa, Manuel. Distribuciones-disposiciones-dispositivos. Enredados. Fisuras 11. Madrid 2001.

[La cita actual y la siguiente (y otra cita posterior de Greg Lynn) fueron empleadas con otro desarrollo en el trabajo de investigación *Work: Estructura general de trabajo, proyecto artístico a comienzos del S. XXI*. Presentado en el programa de doctorado –Tecnología y hecho artístico– para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, DEA, en la Facultad de BB.AA, UPV-EHU, 2002].

intérpretes en un *drama*<sup>954</sup> dirigido a la propia reflexión con el espectador, aparentemente objetiva (pero inmersa en la dialéctica de su representación), sobre tal objeto estético –un meta-proyecto sobre el proyecto artístico y su investigación (agencias, metapolítica laboral estética<sup>955</sup> y estatutos del sujeto-tiempo-producción-no-producción) y proceso– (orientado desde el Sentido al Sin-sentido); enfocar las voluntades, los afectos y las emociones vividas en su interpretación –a partir del iniciático contacto biosemiótico (con el entorno y otras formas de vida o realidad inorgánica)–, ante lo Natural Sin-sentido y sus fenómenos.

Los impulsos presubjetivos –intensificados por algunos–, o bien involuntarios –desde la cognitividad no deliberativa– se desarrollarían en la representación modulada desde la premisa de mi proyecto de no indicarles motivo argumental más allá de la ‘*causa(lidad)*’ de los artistas y el medio (natural o

---

<sup>954</sup> Ver definición y tratamiento de la discontinuidad configurativa del drama escénico y dialéctico en el Cap. 1.1.a (Estado de la cuestión, Parte II.) El Acontecimiento, de Michel Foucault a Slavoj Žižek, según la visión de paralaje. / En el Cap. 5 EL OBJETO ARTÍSTICO EXPERIMENTAL Y SU DISCONTINUIDAD CONFIGURATIVA.

Y 5.1. Introducción del objeto artístico realizado en la investigación y sus discontinuidades configurativas para su movimiento al proyecto artístico experimental. / Que concluiremos con el análisis final del objeto fotográfico representacional –DRAMA– en el siguiente apartado 10.2 del proyecto Artists Working: Discontinuity Barinatxe y su discontinuidad artística.

<sup>955</sup> [...] Los productos que ofrecen este tipo de prácticas artísticas parecen ir más allá en el ansia por desmaterializar el objeto, propia de cierta tradición posmoderna, convirtiendo, en una posición de contextualismo radical, la antigua relación con el objeto o con la imagen en una relación total, sinestésica, en una situación de espacio liso, de contexto generoso de intercambio relacional, donde un fragmento de lo real pasa a convertirse, dentro o fuera del museo, y sin estructura o lógica alguna que nos lo advierta en una experiencia estética. [...] Existen entonces, en todo este entramado de espacio/tiempo del acontecimiento, magnéticas estructuras que podrían ser trazadas en términos estrictamente ontológico-políticos. Estos atractores se establecen en torno a las dos nociones que nos ocupan: la mediación y la representación. Estatutos, como apuntan Marcelo Expósito o Carlos Vidal, donde se entienden como «factores indisociables» los planos estético y político. [...] A priori, sería necesario armarse de prudencia para determinar cualquier conclusión estable acerca de los principios políticos, éticos, de las actuaciones morales que ha producido todo el reciente debate entre la teoría neoliberal (en todas sus perversas versiones de la «cultura de la libertad» tayloriana) y el nuevo comunitarismo (admitiendo el utilitarismo de Walzer y toda la *affirmative action*), acerca de un patente «regreso del ciudadano» y de la emergencia de movimientos específicos de respuesta social. Sorprendentemente y lejos de polarizar el debate, estas dos corrientes han tropezado ante su inquietante proximidad. Cualquier acción política o social se reduce al cumplimiento procesual de aspectos deontológicos, que someten cualquier accidente o anomalía a un modelo pluralista de evaluación consecucional, a un establecimiento causa-efecto como prioridad absoluta acerca de la cuestión eminente de justicia en los derechos individuales e inmerso, por supuesto, en un contexto suficientemente específico (comunidades étnicas, raciales, sexuales, económicas...) Estrategias más *interactivas* que *interceptivas*, dirigidas hacia una constante reapropiación de los valores convencionales de justicia, libertad o igualdad, sin otra intención que no sea la de blindar una política rizomática del reconocimiento y a sus maquinarias volitivas –incluso críticas– de legitimación. Ahora bien, salvaguardar esa identidad diferencial, este líquido *fairness* paranoico, no postula un reconocimiento contra una ingenua «homogeneización» global del sujeto que se pretende ante la magmática racionalidad instrumental de las estructuras económico-productivas, sino acotar por pura anamnesis el valor preformativo de cualquier discurso, particularizar todas la *tecnologías del yo* para constituir nuevos poderes de control y gestión a otras instancias de mayor y profunda capilaridad. Es más, ésta desfuncionalización generalizada, se rige no por deslizamientos operativos mecanicistas, sino por una asimetría de la influencia, **por una explosión de espacio-temporalidades discontinuas**, fractales para desplegar todo espectro ideológico entorno a una comunidad cualsea. de Llano, Pedro / Lois Gutiérrez, Xavier. *En Tiempo real. El arte mientras tiene lugar*. Fundación Luis Seoane. La Coruña, 2001. Prólogo, pp. 10-12.



artificial) por si mismos, y la relación manifiesta (afectividad, afección, y la obviación de una estética relacional que no tiene porqué ser sostenida <sup>956</sup> / estéticas no correlativas, para otra conexión relacional –con lo Otro– y relativa <sup>957</sup> ) de ser o estar, sentir o no-sentir, en *Artistas trabajando* (todos, voluntad artística y personal libres, la no-producción vinculada por su misma negación al propio trabajo); salvo espacio, tiempos de registro o tiempo libre (en actos o no-actos, a su voluntad) y elementos (naturales, dispositivos o lo que yo instalaría con su colaboración –o en una segunda fase con la asistencia de técnicos–).

Cada uno de los impulsos, bien de un sujeto estético participante o artista, bien desde un individuo contextual a la trama, se manifestaría en su dualidad: Por una parte la presubjetividad del impulso social reflejo y la subjetividad del afecto y del autoreconocimiento (de la fuerza y de sus cargas simbólicas) como artistas o sujetos en el anhelo de reflexividad y de autorrealización ante el mundo y sus significados, en su cuestionamiento y afirmación, ante su Sentido de ser y de expresar su vida. Por otra parte se constataría la representación de ese impulso (de la naturaleza evolutiva) y de esos deseos, precisamente en su situación y disposición ante aquello denominado como objetivo o naturaleza abierta desde la que el trabajo se desplegaría.

Tanto los impulsos particulares como la relación social-reflexiva de los mismos (fuerza presubjetiva o impulso natural, calibrando la presunta ‘inocencia’ <sup>958</sup> de los mismos desde su afección con los otros o de sensibilidad con lo otro), y su curso biosemiótico u óptico en contacto desde los

---

<sup>956</sup> “Critics such as Bishop and Tom McDonough, who have drawn on economics and political philosophy to question Bourriaud’s emancipatory claims, also challenge this form of participation that instrumentalizes subjectivities. Bishop, for example, problematizes Bourriaud’s democratic claims couched in rhetoric of open-endedness and viewer emancipation, as well as the idea of relational art as public art, by asking “what types of relations are being produced, for whom, and why?” [instrumentalización referida anteriormente].

Rotenberg, Lauren (2013) *The Prospects of “Freed” Time: Pierre Huyghe and L’association Des Temps Libérés*, Public Art Dialogue, 3:2, Taylor & Francis, London 2013. pp. 186-216, / <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>

<sup>957</sup> La colaboración y participación con otros agentes en la co-participación, más allá del proyecto comunitario, con lo Otro Sin-sentido (además de por reflejar a aquellos en el proceso global, desde una presencia universalizante de su impresencia ante la presencia o no presencia –pero existencia–de lo Otro), se debe básicamente a mi voluntad de no resolver –Yo- sólo (desde mi Yo, su afirmación reflexiva y desde la constitución productora del Ego), o segmentariamente –para mi y unos pocos que representarían una contraposición a un conjunto, desde la clasificación y otra ‘forma’ ideológica (aún anartista) de instrumentalización basada en otro interés ontológico de un grupo cultural o antropológico dentro de un sistema–; sino desde otra re-proposición del sentido de lo social y de su ‘liberación’.

<sup>958</sup> Sensing from the tree is an exercise that we want to share with you all. The notion of “innocence” is not an easy one. Already at first sight one is confronted with a certain uneasiness. How can we propose a term like this in a time like ours? On the other hand, how can we not appeal to a notion like innocence in thinking about the status-quo of the discourses on political and cultural identity, or on the very nature of theory—that recurrence to the same critical paradigms? We already know that is not only culture that should define thinking, but also new thinking forms, which are emerging from nature or animal studies or science and art. Innocence, yes. It has nothing to do with morality here. It names the complex operation of challenging the old ways of understanding the function of art, and the old assumptions about experience and perception. It is—actually—the radical expansion of perception: it is not only us who feel; we are felt by beings and machines who are inviting us to introduce the term innocence. Oh! Some decades ago we often talked about “openness.” But the metaphor is not strong enough for the effort we need to make in order to turn around our ideas of experience, consciousness, and the way art is a thinking that absolves and transforms perception. Art is perception not because it is a producer, but because it is the organ where consciousness is sensed differently, as well

dispositivos o desde la instrumentalización del tiempo y del sujeto –de sus voluntades y objetos de deseo–; serían registrados en una forma cuya estructura narrativa directa <sup>959</sup> representaría desde cada ángulo las respectivas discontinuidades configurativas que a la vez que componen un tiempo, escenario y agencias de producción y de no producción, evidenciarían sus estrategias de identificación u otredad singulares y comunes <sup>960</sup> [autorías diversas para mi autoría de proyecto, que aunque se afirma no se impone –para su otro empoderamiento contramodelo– al resto (co-autorías reflejadas en los créditos de los films y en las fichas técnicas) sino que voluntariamente se subordina, con todo el objeto arte construido y vivido, a la (post-sin) –autoría real e indiferente de la Naturaleza]

---

as nature and gender. Innocence here is introduced as an “after-critically thinking form.” Or, better said, innocence is proposed here as a transitional attitude toward a new philosophy, one that is not modern but that is not yet there either. This conference is motivated by the desire to start thinking aloud—with different thinkers, artists, scientists—about the importance of being exposed, of absorbing different ways of exploring the sensing of the world.

Martínez, Chus. ‘*The Next Society*’. *Tree Abies Alba und Innocence*. Ausstellung von Johannes Willi mit Vera Bruggmann und Symposium mit Chus Martínez, Filipa Ramos, Diego Blas, Kenneth Goldsmith, Natascha Sadr, Adam Thirlwell, Boris Groys. Der TANK Campus der Künste Basel. Institut Kunst Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW, Aula 27.10. 2015. Extracto de la invitación recibida por correo electrónico.

<sup>959</sup> *Cameras Footage* –montaje directo en cámaras– edición consecutiva, en una sola línea temporal, de lo grabado con cada cámara de acuerdo al orden de turnos de filmación seguido por cada grupo: primer corte –primer grupo filmando (artista primero, segundo, tercero, etc.), segundo corte–segundo grupo (artista cuarto, quinto...), etc. Algunos artistas grabaron simultáneamente (coincidiendo por ejemplo en AW: Discontinuity Barinatxe algún artista grabando video con mi grupo filmando en S-16 mm.). Al no premarcar cuando había de grabar cada uno, es en la edición en el formato videográfico digital donde distintas tomas rodadas al mismo tiempo –en el mismo o en diferentes espacios– se separan, una discontinuidad configurativa de la estructura secuencial [que subraya la representación-mimética de la realidad ya construida y lo Real vivido en las características fotogramáticas: –imagen-movimiento, percepción de temporalidad e interpretación lógico-narrativa del espectador, heterotopía <sup>959 -b</sup> –distintos espacios en un soporte unitario y continuo– y heterocronía –mismos tiempos situados en diferente orden cronológico, lo simultáneo y copresente desvirtuado en anterior y posterior–] del objeto cinematográfico y digimático –film/vídeo–, derivada al soporte-formato final desde la arbitrariedad de acción o impulso e intención de cada grupo participante y sus artistas trabajando, esperando o descansando. Registro-retratístico de la discontinuidad configurativa, en un objeto artístico, que representa y refleja las características y condiciones del proyecto artístico interrogado y es proyectable y reproducible, para disponerlo nuevamente, en su instalación y emisión, a la discontinuidad natural.

<sup>959-b</sup> Como introducíamos en el Estado de la cuestión. Cap. 1.1.c. Cultura visual y Estética de la Negatividad en el tiempo de la discontinuidad de la postproducción tecnológica (Tercer umbral).

La heterotopía: –Término según el cual se designan diferentes lugares o campos confluyentes en uno solo. Áreas del pensamiento o bien lugares específicos que confluyen. Nancy Spector aplica este término para definir “cómo Felix González-Torres introduce la temporalidad en el espacio, desarrollando la definición de Giuliana Bruno (“*Bodily Architectures, Assemblages* 1992) en el que compara el espacio heterotópico con la visión cinematográfica.” Spector, Nancy. *Felix González –Torres*. Salomón R. Guggenheim Museum, Newe Cork. 1995. P. 35 / Foucault, Michel. *Of Other Spaces*. *Diacritics* 16, n° 1 (1986). P. 24.

<sup>960</sup> “ Para desarrollar una teoría de la complejidad [complejidad entendida como conflicto entre diferencias múltiples –discontinuidad configurativa–] no basada en la contradicción de diferencias es necesario reconceptualizar la identidad de modo que ni se reduzca a primitivas ni emerja a totalidades. Una teoría de la complejidad que abandone tanto la unidad como la multiplicidad a favor de una serie de multiplicidades y unicidades continuas es un modo de escapar a la definición de identidad a través de la contradicción dialéctica.

En otros contextos he defendido el posible desarrollo teórico de organizaciones múltiples que no puedan ser definidas ni como una ni como varias. Del mismo modo, una aproximación a una posible teoría de la complejidad puede ser el desarrollo de una noción de lo compuesto o del ensamblaje que no presente ni multiplicidad ni unidad, que no sea una totalidad ni se entienda como internamente contradictoria. “

Lynn, Greg. Burujos. *La medida de la complejidad*. De las entrezonas y los deslugares. Fisuras #3. Madrid 1995, p. 85.

para la manifestación de aquellos impulsos, intensidades, bioconexión (–fijada mediante dispositivo– por el autor interpuesto al medio, seres, especies y entidades) e intersubjetividad.

Se dispondrían los impulsos y la voluntad desiderativa y decisoria ante lo indecible. Se retrataría lo indecible para registrar ante el otro y lo otro la contradicción de toda representación<sup>961</sup> de ontología o deseo de una Naturaleza libre en la que la expresión del Ser tuviera lugar de forma no mediada. El eterno retorno de nuestra reflexividad y su producción de ontología o generación de impulso aparentemente liberado<sup>962</sup> o intensificado, para señalar no ya al espacio abierto para un *open work* o al que designaría la alternatividad o aleatoriedad del *open present*, sino a la búsqueda, desde aquella investigación preliminar del ante-proyecto, de aquello otro discontinuo –entonces aún desconocido, ese Sin-sentido que irrumpe y corta su representación subjetiva– que desmarcándose: de todo signo, de toda reflexión sobre impulsos particulares, de sus representaciones, biosemiótica, ontología o ideología contramodelo de la producción, de la afectividad y de la celebración de una natural voluntad estética (productiva o improductiva), de la configuración de espacios, tiempos y vidas; se mostrara así mismo en su indecidibilidad más allá incluso de poder ser dicho o contemplado, siendo indecible.

La búsqueda de aquello discontinuo indecible que, desde la manifestación o el acontecimiento de su corte en la deliberación simbólica o representacional del sujeto, posibilitara a su vez reintegrar aquél Sentido intervalado reactivándolo, pudiendo celebrar la propiedad del Sentido abierto en su con-tacto a todo aquello a que –en lo Real– ha de desplegarse; pudiendo mostrar el impulso y el ánimo de la particularidad estética celebrando que en su propiedad no se apropia de lo que le es ajeno, no identifica o territorializa desde ningún Yo constituido, y de ese modo alcanza una libertad por no ser entonces el Sentido del arte así mismo asignado, ni como autónomo ni como soberano. Libre, para los artistas trabajando, que pueden producir o generar –desde la co-presencia del Sentido con lo Sin-sentido– sin tender forzosamente a una identificación o sin pretender un interés particularizado y delimitado (One) entre lo Real y lo construido. Celebrar no ya la autonomía simbólica, sino la independencia y verdadera liberación de los artistas ante el sistema de producción, de valor y de reconocimiento, y celebrar sobre todo estar aún al margen de tal declaración de independencia o calificación de autonomía o soberanía, quedar al margen (opcional, optativo) de toda ontología e incluso más allá de su utopía social, fuera de su conducto, simplemente libres –no ya ‘liberados’ por nadie o de nada (a-signa-tariamente), libres de ser liberados desde una razón que implique otra–.

---

<sup>961</sup> Aunque la capacidad de representación del mundo y su visibilidad y distinción [selección de objetivos para la supervivencia] sea una característica inherente a la evolución y la selección natural de la especie, diferenciar representación de lo Real es otro paso en esa evolución de la selección natural y artificial.

<sup>962</sup> Ese organismo preconsciente, presubjetividad natural. O “*donde el organismo del arte hace que la consciencia sea sentida de una manera diferente, preproductora*” –Chus Martínez–. Diríamos aquí pre-arte, impulso de reflexividad (aún no deseo), atracción estética pero de cognitividad pre-deliberativa de imágenes aún no definidas u ordenadas, presimbólico, ante-Yo.

Celebrar la búsqueda de un Sentido librado de la obligatoriedad inercial de su propia producción simbólica o cortes ontológicos de no-sentido. Libres del logos y su apropiación, estando ante lo absolutamente libre de lo Sin-sentido, un estado de Ser, aupado desde el deseo simbólico y de liberación o emancipación del trauma existencial y su designación. Libres para la posibilidad de observar el corte de lo Real en las representaciones del Sentido o en sus experiencias abiertas y para poder comenzar a indagar las posibilidades posteriores de su reactivación, el rebrote del Sentido tras su intervalo de con-tacto en aquél sentir indiscutiblemente lo Real –del mismo modo que una descarga de dolor físico, de placer sexual o de la respiración natural–, y sentir como lo Real se transforma y nuestra realidad (episódica, discontinua como el ciclo particular del día y la noche –en la infinita discontinuidad de la claridad y oscuridad multiversal–) se desvanece.<sup>963</sup>

El ante-proyecto a *Artists Working* (comentado previamente con artistas o músicos –con quienes estudié las localizaciones–, o con otros profesionales, críticos, galeristas, investigadores o amigos y conocidos) se interrogaba de antemano acerca de la diferencia entre aquél *Open present (Some decades ago we often talked about “openness.”* –Chus Martínez–) de Pierre Huyghe y la ATL, y el open project; que disponiendo a actores o agentes, instrumentos y escenario en su movimiento no cronomórfico (presente abierto a lo heterocrónico desde la heterotopía, decisiones alternativas para la toma de direcciones distintas en diferentes tiempos, representadas y reproducibles en un objeto filmático a-cronal –registro donde el tiempo anterior se reproduce siempre en un presente diferido–) ante lo Natural, podría retornar sin embargo a su propio instanciamiento o disposición como proyecto (proyectivo), a una intencionalidad de causa-efecto sobre el corte en el deseo, la ontología y en el mismo proceso lógico proyectual que dispone, voluntaria, instintiva o inconscientemente, al proyecto abierto como objeto de deseo.

La propia disposición del objeto ontológico-escenario del open present en un proceso de proyecto que lo abriera a lo Sin-sentido, requería por lo tanto que el corte Sin-sentido atravesara, desde su misma disposición, a la propiedad de proyecto, un trans-proyecto que desde el trabajo de campo habría de advertirse como [open trans-fieldproject], transproyecto de campo abierto,

---

<sup>963</sup> Todo lo que podemos sentir –o presentir, o imaginar si no está–, inconsciente, subconsciente o conscientemente (presencias, efectos, imágenes o voces ideales, inexactas, de lo desconocido–, y hacer desde ahí –con lo Real y la realidad de cada entidad y esencia–, hasta la muerte insondable o la desaparición particular del Ser en la extinción de su uni-verso [si no hubiera alternativa accesible para salir del mismo, o si otras formas de inteligencia o Sentido pudieran recibir el legado o el mensaje de la humanidad y trascender nuestra memoria, o refundar nuestra especie desde la regeneración de nuestro genoma mediante un diseño codificado, etc. –Especulaciones y desafíos impulsados por el instinto de supervivencia o por el deseo de trascendencia en el otro o lo otro, y no abocarnos así, indefectiblemente, a nuestra nada final, del Ser, de su memoria y de su voluntad–]. La emancipación del trauma existencial de nuestra especie, reside –hoy en día– (aparte de las religiones o la creencia en algo más allá de la muerte) en la posibilidad de otros universos habitables o con formas de vida inteligente. (Ver Cap. 9.4.B.3 UNIVERSO / HETEROVERSO. POSIBILIDAD EXISTENCIAL DE LO PARTICULAR, pp. 1117-1120).

que solicitábamos anteriormente en la presente investigación –abierta–.<sup>964</sup>

De este modo, el (ante)proyecto de campo abierto, Open [trans-field] Project, es distinto al ‘open scenario’ (Huyghe), dado que éste corresponde al tiempo ‘liberado’, simbólico y de Sentido [de post-producción en un escenario, cerrado –museológico, galerístico, en recintos, o abiertos en el paisaje desde un espacio de encuentro (antrópica o biosemióticamente (co)relacionales) –desde el sujeto de actividad post-productiva– a lo natural (en una relación ontológica con lo natural hacia donde se dirige una dialéctica desde el sujeto post-productor de agenciamiento y de soberanía crítica al sistema de trabajo y producción capitalizada y normativizada–)]; mientras que el Open [trans-field] Project (trans-escenario) investiga la posible ruptura o corte con las condiciones contextuales y los condicionantes del Ser y del sujeto para abrir la voluntad de reflexividad del proyecto estético desde aquél Sentido a aquello otro Real natural no mediado por el sujeto (o influido determinantemente por el Ser en su conjunto coral). La apertura desde el trabajo de campo abierto a lo Sin-sentido correspondería ya, con lo Real en toda su ex-tensión, a la no preponderancia de tal sujeto productivo (material o inmaterialmente) y de su proyecto, a la indiferencia de lo Sin-sentido (multi)universal a si produce o no produce. Un transproyecto en tanto que por asumir íntegramente el corte de lo Sin-sentido no está obligado siquiera –en un principio– a generar proyecto –objetivo, intención o impulso y proceso artístico o estético–, sino orientado (alternativamente) a observar desde la parada del proyecto simbólico cómo se re-activa el Sentido en base a la co-presencia, atender a la misma –condición–\* del

---

<sup>964</sup> [a una investigación derivada de la presente, abierta desde el procesamiento de nuevos proyectos experimentales con la Naturaleza –y no desde el antropocentrismo– que a partir del corte de lo Sin-sentido en los objetos de Sentido –neutralizados–, posibiliten desde esa copresencia advertir las otras condiciones y propiedades de rebrote del Sentido desplegado desde su campo expandido a la ex-tensión (o ex-trusión) de lo Real].

– El trabajo de investigación artística de campo, de la co-presencia y co-agencia del Sentido y lo Sin-sentido en la Naturaleza universal, –lo Real(es)–, asume, para el corte real y no-ontológico –discontinuidad artística– del Sentido, la escisión (o *strucción* –Nancy–) de la autonomía simbólica del objeto arte y la suspensión de su soberanía crítica, su misma (de)puesta en crisis en la que el sujeto estético y artístico, los co-participantes: «han de procurarse no en una dirección desde sí como sujetos ni desde el objeto proyectual del arte hacia ellos y lo otro, sino desde eso otro Sin-sentido y su corte hacia el proyecto y hacia ellos, para lo cual han de escindir la dinámica inercial del propio proyecto y de la investigación (endo)artística –recursividad ontológica–, un corte-intervalo en la intencionalidad y causalidad del proyecto, un trans-proyecto.» que pueda responder a la intención que lo dispuso o no, –abrir otras cuestiones no previstas ni planteadas que nos dirijan hacia otras formas de respuesta que pudieran no ser ni lógicas, ni ontológicas ni simbólicas... otras experiencias desde la naturaleza y lo incierto–. pp. 1280 – 1281.

[ver en nota al pie, p. 1279, referida al ante-proyecto *Caiman Situation* descrito en el Cap. 9.4.B.iii UNIVERSO / HETEROVERSO. POSIBILIDAD EXISTENCIAL DE LO PARTICULAR]. –...se trataría de posicionar a los co-participantes investigadores en la praxis del taller ante esa situación de corte inicial en el ‘*Open Work*’ (que no completaría ni el autor ni el público) y su deriva a un ‘*Open present*’ liberado de la normatividad del trabajo productivo, del protocolo institucional y del tiempo libre y cronológico, para reformular, desde la misma puesta en crisis de la soberanía crítica de su investigación artística –*Open Project*–, cada paso sucesivo en el que una situación de corte en el agenciamiento estético genera una *red-is-positividad* institucional empiricista y ontológica y no una reactivación del Sentido ciertamente librado (no ‘liberado’) tras ser neutralizada previamente su ontología con el intervalo de la discontinuidad artística–.

proyecto arte desde la distancia presente del corte Sin-sentido (que no es público de su escenario construido) hacia él.

\*Condicionalidad de –si hubiera o si no hubiese proyecto u objeto arte–. Lo Sin-sentido es ajeno a la diatriba ontológica –natural y condicionante en la evolución artificial del sujeto– [Sin-sentido (multa)universal ex-ente –aunque influible o no influible seguirá su discontinuo curso natural– a si el Ser logrará su supervivencia o si alcanzará su trascendencia]; por lo tanto el proyecto se realizaría independientemente a la cuestión deontológica (utopista) de si es producido o no-producido, esa ética o política son secundarias (añadidas o posteriores) en un con-tacto real entre el objeto de Sentido –representación o reflexividad cual sea– (neutralizadas por su corte fenoménico para la co-presencia esencial con lo Otro) y lo Sin-sentido indecible.

Tal y como apunta Lauren Rotenberg (con quién introducíamos –p. 1286– la declaración oficial de la ATL con su premisa conceptual y sus dos primeros proyectos artísticos) en una reciente revisión de las prácticas estéticas de tiempo de producción ‘liberada’ en su artículo de 2013, *The Prospects of “Freed” Time: Pierre Huyghe and L'association Des Temps Libérés*:

*«The Association is an example of a utopian project (itself a dense historical concept) that constructs an alternative time, rather than space, wherein the artists model “a society without work.”*

*I propose calling freed time a utopian temporality — a time outside of capitalist measured and productive time in which the artists stage the use of liberated time in projects **that self-reflexively reveal the impossibility of time “freed” from capitalism.** I will demonstrate how the Association models the uses of liberated time within its two projects, contextualize this shift from earlier artistic and revolutionary efforts to evade capitalist instrumentality, and assess **how freed time rhetorically questions the conditions of artistic production as well as the necessity of “liberated” time itself.***

*This is achieved while sidestepping the problematic claims of an “outside” position.»*<sup>965</sup>

‘Outside position’ de un posicionamiento ideológico ‘exterior’ –anartista– al capitalismo hipersimbólico, pero cuya de-ontología y sus modelos de praxis estética –localizados o focalizados en una recursividad retórica– reposicionan la soberanía del arte –topo-lógicamente– en grupos culturales de la masa social, o –t-emporal (mente) [de empoderamiento de un tiempo ‘liberado’], no-lugares para sujetos de constitución *simbo-loca(l)mente* autonómicos):

*«The Association overcomes the problem of an “outside” position by proposing that freed-time experiences are located within site-specific and functional everyday activities.»*<sup>966</sup>

---

<sup>965</sup> Rotenberg, Lauren (2013) *The Prospects of “Freed” Time: Pierre Huyghe and L'association Des Temps Libérés*, Public Art Dialogue, 3:2, Taylor & Francis, London 2013. pp. 186-216, / s/p. <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>

<sup>966</sup> Ibid.

*Site-specific* del marco dialéctico donde el escenario de un –jardín salvaje– o –museum as a rainforest– (naturalezas domesticadas <sup>967</sup>) re-presentan, en su drama-ticalidad (ej.: zoodramas de Huyghe) hacia una sociedad pública cultural (modelo de bien-estar), el no-sentido ontológico o el sinsentido fáctico (biosemiótico) para un nuevo ejercicio de instrumentalización de lo vivo, lo simbólico y lo sensible, en este caso orientados hacia una deriva post-liberalista (por cuanto materialismo dialéctico) de su valor (en la contravisión de valor/ente) en las economías simbólicas de (post)producción inmaterial. Deriva instrumental del sujeto simbólico en la *situación De(s)bord-ista*, (situacionista, situación-posición construida) en la expectativa de re-socio-logías (re-organización o re-asociación...), agenciativas tribales (de una clase cultural antropológica o simbolocéntrica) desde la sociedad del espectáculo o bien de la maquínica del deseo y del Self (auto) social como dispositivo ascético, suplantado o instrumentalizado para su dis-posición el sujeto escópico o informacional y sensible –no-productivo materialmente pero operador inmaterial– por una reflexividad decisoria –dirigida o imbuida, desde el otro posicionado y situante– hacia o desde lo e(sté)ticamente ‘liberado’.

« *The Association activates the imaginative, using fiction and ambiguity as tools to locate sites of autonomy and agency within functional everyday activities (work time) and participatory [pero no co-participativos de lo Sin-sentido con/ante el Sentido (situado éste ante la expectación) y sus co-presencias reales y no ideales] artistic scenarios (leisure time). As activities within freed/liberated time are ultimately shown to be productive and useful, the collapsing of categorical distinctions between work and non-work preserves the utopian dimension of the project and implies the radical potential for “a time of reflection and self-construction” — Huyghe's definition of freed time — to function as negative interruptions of capitalist instrumentality from within its very conditions.* » <sup>968</sup>

De aquellos ‘no-lugares’ auto-nómicos (nominalistas o noemáticos –desde el objeto del pensar–) de la ‘no-producción’; para este anteproyecto de –artistas traba/j-ando– nos interesaban (para su cuestionamiento y ante-contrafacto de esa contradictoria y dialéctica ‘non-representation’) los dos primeros casos de proyectos ‘abiertos’ en su momento por artistas de la ATL.

---

<sup>967</sup> Ver Caps.: 4.6 Malas Formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico al proyecto. El análisis de *Jardín salvaje* de Dan Cameron y las obras de Pierre Huyghe with François Roche. *Chantier permanent*. 1993 y Rirkrit Tiravanija *Untitled 1992 (Free)*. “la co-existencia de lo brutal y lo hermoso en el jardín salvaje sugiere que en esa ecuación se recupera la estructura dialéctica del pensamiento estético. Incluso podría decirse que dicho planteamiento nos permite unir, aun fugazmente, los problemas estéticos a los que se enfrenta el arte de hoy con los éticos.” (Cameron, Dan. *El jardín salvaje*). / Cap. 8.2 De la representación a la co-presencia –Lothar Baumgarten– la distinción entre jardín salvaje y jardín ‘pastoral’ (discursivo u holístico –como en Documenta 13–), en su *Theatrum Botanicum*. / Cap. 9.3 Representación y co-realidad. Con el análisis comparativo entre la obra de Pierre Huyghe, *A Forest of Lines* (y sus zoodramas) y mi serie fotográfica –Paik– *TV Garden de-installation/* Cap. 9.4.B.ii Exposiciones como zonas de con-tacto post-representacional: “To present a rainforest inside a white cube is impossible. A rainforest is the radical other of a white cube: the opposite of culture, the opposite of an exhibit, the contrary of scale, the opposite of legibility, the opposite of ideology, order without subject matter—or rather, without any subject matter other than life in itself.” (Chus Martínez).

<sup>968</sup> Rotenberg, Lauren. Op. Cit.

- El primero – *The House or Home?*<sup>969</sup> – de Pierre Huyghe, por el vaciado simbólico (negatividad estética) de la producción [así como de la no-producción, puesto que invirtiendo la negatividad estética del vacío escultórico como formalización productiva de lo simbólico inmaterial invocando la existencialidad antropológica, no presenta un objeto formal sino la intencionalidad de un proyecto artístico –en proceso, no realizado o abierto, que sirva de referencia por sí mismo, como proyecto artístico del objeto arte, para una negación de la producción, que paradójica –e inherentemente– es una producción ontológica inmaterializada, ideal, esto es, la negatividad de su misma proposición por



969

Pierre Huyghe. *The House or Home?* (A.T.L.). 1995. Residential project, unrealized. Marian Goodman Gallery, Paris/New York.

The House or Home? takes its cue from Chantier Permanent (1993) [analizado en el Cap. 4.6 Malas Formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico al proyecto.], Huyghe’s earlier collaborative work with architect François Roche that documented houses at different stages of construction. Some houses are bare-bone concrete structures without windows, doors, and walls. Others have fresh laundry drying on clotheslines, bicycles lying in the yards, cars parked in the driveways and outdoor chairs and furniture — signs indicating that these incomplete houses are also homes. Located in Italy, the houses were left perpetually incomplete by the owners; this enabled residents to live within a “zone of exception,” exempt from paying local property taxes applicable only to “finished” houses. Referencing French philosopher Michel de Certeau, Huyghe praises this “community at work” for demonstrating creative appropriation and remaining in a constant state of production. Both Chantier Permanent and The House or Home? Illustrate Huyghe’s desire for a perpetual “open present” and self-directed production. [...]

For the group’s first collective project, *The House or Home?*, Huyghe selected an unfinished house in the countryside of Burgundy, France. The artist calls this architectural structure an “open scenario” that would be used for the production of social relationships, as stated in the project’s *Note of Intent*: “in what way the relationships between these different individuals can today produce a new space.” The minimalist aesthetic of the project’s logo circulating in exhibition catalogues (along with four views of the abandoned house) remains open to multiple interpretations to the question: “the house or home?” (architecture or dwelling?). This scenario presents freed time for self-construction and contemplation as active, collaborative, and socially engaged processes. “You must do something,” Huyghe explains, “you must construct yourself through an activity.” *The House or Home?* stages the use of unproductive time for non-work activities that are immediately functional and grounded in the experiences of everyday living.

Rotenberg, Lauren. Ibid.



su afirmación como objeto ideal de deseo y maquina proyectual post-productora ].

La señalación desde *–The House or Home?–* de un objeto preproducido que no culmina su función (sin contar con la alternativa de transformar ontológica y normativamente tal función original) y que abre la producción simbólica inmaterial (si no consideramos o yendo por nuestra parte más allá de su de-ontología no-productivista) a la Naturaleza (queriendo ir nosotros más allá de ese escenario abierto de los agentes y el público en el que pro-siguen otro modelo de experiencias sociales donde el Self se re-constituye autónoma y soberanamente liberando su actividad).

Nos orienta para el ante-proyecto de *Artistas trabajando*, dado que –como veremos en los siguientes apartados– el propósito de salida para nuestro proyecto experimental partía de re-producir el movimiento de un objeto arte (objeto artístico formal y objeto estético ontológico y simbólico) en un proyecto artístico cuya primera acción procesual –tras determinar el tipo de objeto artístico que interesa en cada caso a un proyecto investigador– consistiría en desplazar tal objeto arte a un espacio abierto que presentara los límites humanos naturales.

Esto es, partir de la producción material e inmaterial del sujeto artístico y estético y desplazarla con la colaboración de agentes al escenario del no-lugar, para que tal objeto y tales agencias, desde la autonomía de-ontológica y la soberanía estética presentadas a lo biosemiótico, indagaran –y he aquí el ante-proyecto– otros cortes no operativos –no decididos por el sujeto ‘liberado’ ni siquiera impulsivamente– que superando la deconstrucción ontológica, la identificación o territorialización ente/valor y la instrumentalización del objeto simbólico, de su voluntad y deseo construido y la de los agentes, del espacio (lugar/no-lugar) y del tiempo antropomórficos; y superando la re-producción de la apertura y liberación de un proceso proyectual que des-plaza al objeto arte dentro de su mismo territorio, posibilitara presentar el proyecto no como el hogar (*Home*) simbólico o utópico de los objetos (*House*) o de las cosas interrogadas, como antesala o escenario abierto entrezonas, sino como proyecto que queda cortado (no vaciado antroposimbólicamente trascendental) de su misma nominación (intención / primera forma de agenciamiento en Deleuze: el agenciamiento colectivo de producción de enunciados / e identificación), nominalismo (presentación de lo ya hecho o ya fáctico) y noema (objeto del pensamiento).

Una investigación de algo que desconozca (o ignore en su indiferencia indecible) al proyecto y que el proyecto desconozca, para que al reactivarse tras su con-tacto con aquello desconocido sea efectiva-mente libre de las concepciones ideológicas de producción o de no-producción.

- El segundo proyecto de la ATL que nos interesa es *The Land* de Rirkrit Tiravanija<sup>970</sup>, en el cual –desarrollando el anterior cuestionamiento de producción y no-producción en no-lugares– plantea la ‘apertura’ (desde el proyecto ongoing –en curso–) de la actividad y praxis pedagógica –la investigación de procesos metodológicos alternativos para la distribución del conocimiento abierto de la experiencia sensible y de la producción tanto simbólica como de experimentación directa –fuera de los marcos instituidos o de los sistemas preestablecidos de los protocolos de tiempo regulados– de otras formas de productividad en el medio biológico y cultural<sup>971</sup>–.



970

Rirkrit Tiravanija. *The Land*. 1998–ongoing.

[*The Land*, obra-proyecto aludida en el Cap. 4.6 por Manuel Cirauqui en la consulta por correo electrónico que le realizamos acerca de su antigua entrevista a Tiraavanija: –¿Podrías indicar tu impresión actual sobre la idea de *Situación construida*, que por ejemplo articula Pierre Huyghe en dOCUMENTA 13, en relación al intervalo de discontinuidad de lo Sin-Sentido al Sentido, y qué aspectos de esas relaciones consideras desde tu anterior aproximación a Tiravanija en tu indicación a ese /pedazo de mundo/ que de alguna forma desdice a Bourriaud [y al *Sentido del mundo* (ya desvirtuado en su último ensayo) de Nancy o One-universe desde el Sentido] y la visión reductiva de la –*estética relacional*– ? y sus imágenes de jardín pastorales (jardín salvaje para la intervención volutiva en *The Land* o del *Rainforest as Museum* o del *Museum as Reinforest*) / Y el silencio filosófico (respuesta coherente y post-fáctica de M. Cirauqui) evidenciando el no-sentido estético ante lo Sin-sentido realmente exterior y no factual, ante la duda de los *living projects*, de ética antrópica y de post-producción de-ontológica.]

Huyghe is not alone in exploring collective living projects “outside” the spheres of art. Rirkrit Tiravanija’s *The Land* (1998–ongoing) and Andrea Zittel’s *High Desert Test Site* (HDS) (2000–ongoing) are deliberately located in rural areas and the desert, respectively, because the artists perceive these sites as more open for experimentation. Rotenberg, Lauren. *Ibid.*

<sup>971</sup> Tiravanija conceives of *The Land*, located near Chang Mai, Thailand, as a “rest stop” from the international art circuit that also serves as a platform for collaborative projects, educational programs, and agricultural experiments in a self-sustaining development and communal living space. [...] Zittel explains that her “experimental art sites” are located in the American desert because it “is the ultimate symbol of the ‘frontier’...a space where lack of structure creates gaps in which innovation or change can happen.” Both *The Land* and HDS are situated in geographically “remote” locations ideologically perceived as beyond the regulating time protocols of art’s institutions. These long-term communal projects share an impulse with earlier artists (whom Huyghe cites as influences) including Marcel Broodthaers, Daniel Buren,

Como introducíamos en éste capítulo anteriormente <sup>972</sup> [refiriéndonos también al Workshop / seminar ARTISTS WORKING que impartí en DENISON University. Ohio, U.S. / Bryan Arts Center. January – February 2015 (Cap. 9.4.B. iv TRANSPROYECTUALIDAD) <sup>973</sup>], la convocatoria a distintos sujetos o el encuentro de otros en el proceso proyectual (–de reflexividad activa o pasiva, con diferentes grados de agenciamiento–, bien para involucrarse voluntariamente o bien para presentar su figuración –su estado de afirmación en un mundo–); dispone: –en esa dinámica relacional del proceso estético –su primera vertiente del agenciamiento: la colectiva de enunciación (producción de enunciados) / así como en la segunda vertiente de la maquina de deseo (producción de deseo) [Deleuze], donde La máquina deseante ocurriría en la línea de encuentro entre elementos de un agenciamiento.

- De allí que el deseo no tenga sujeto ( “no es personalógico”)
- ni tiende hacia un objeto ( “ ..no es objetal”).
- Sino que se produzca como un incorporal entre dos cuerpos, o entes, o agentes.
- El deseo como una producción que ocurre entre, y no en alguien.
- La máquina deseante se ubicaría en el entre, la línea de encuentro de al menos dos términos de una relación social.

---

Robert Smithson, post-minimalists and the Dia Generation of artists <sup>971-b</sup> who questioned art's conceptual and institutional frameworks. While the Association similarly seeks what the artist calls an “elsewhere,” it differs in its strategy to mobilize time, rather than space. Ibid.

<sup>971-b</sup> The Dia Generation of artists from the 1960s and 1970s include Donald Judd, Dan Flavin, Walter De Maria, Michael Heizer, Robert Smithson, Sol LeWitt, Andy Warhol, Robert Ryman, Agnes Martin, Bruce Nauman and Richard Serra. On artistic questioning of art's institutional framing, see Benjamin H.D. Buchloh, “Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions,” *October* 55 (Winter 1990): 105–143; and Andrea Fraser, “From Critique of Institutions to Institutional Critique,” *Artforum* 44.1 (2005): 278–283. 19 Huyghe, cited in Baker, 103; Griffin et al., 291; Leydier, 31.

<sup>972</sup> Lo que en un principio podría resultarnos obvio, trata de abordar precisamente otras dinámicas y de-dinámicas del trabajo de campo que no pueden ser solamente guiadas desde la exposición teórica docente en la academia, ni reproducidas o experimentadas desde el estudio (en marco cerrado o en espacio abierto, desde el que referir a la relación conectada del Sentido con aquello exterior al mismo), o desde los modelos artísticos o estéticos y sus ejemplos prácticos.

El trabajo de campo abierto incide precisamente en la necesidad de facilitar a los artistas investigadores otros protocolos y procedimientos que incluyan la producción estética y la no-producción ontológica más allá del contexto instituido. Una posibilidad no ya de experiencia o de experimentación con su resultado investigador, sino de situación viva en el con-tacto del Sentido y su despliegue (con todas sus discontinuidades configurativas: de composición, estrategia o reflexividad –ontológica o cognitiva–), que ha de poder generarse en salidas de los escenarios performativos hacia una naturaleza no mediada.

<sup>973</sup> En el Workshop /seminar –Artists Working: Bryan arts Center– (ver contenido en Web: <http://inigocabo.com/workshops/artists-working-bryan-arts-center.html> o imágenes de archivo en DVD #4) impartido a los alumnos del último curso de graduación, la investigación artística fue orientada a las prácticas en trabajo de campo (no sólo epistemológico sino terreno físico), saliendo del centro lectivo, de sus estudios de artista y de los espacios de exhibición hacia espacios naturales en los que observar otras metodologías de la investigación de la ciencia, la tecnología y la ingeniería, no para inferir meramente una conexión transdisciplinaria e interacadémica al proceso de observación artístico (ya inherente al mismo hoy en día), sino para atender diferentes ángulos de los fenómenos naturales en cada contexto específico de investigación y observar las distintas pautas y actitudes en función de las capacidades y limitaciones técnicas y ontológicas, desde la espacialización de los respectivos agentes hacia su producción de conocimiento y mediación en su contacto con las distintas entidades naturales particulares de su investigación.

–desde el enunciado de la convocatoria a un encuentro cuyo objeto es un proceso (aunque indague lo transproyectual el corte del propio proyecto y su enunciado parte apriorísticamente de una intención investigadora y procesual), y desde la condición performativa de unos (los artistas invitados) y la performática de otros (agentes transeúntes o público ante el escenario que se construye); una situación inter(no)subjetiva que al manifestarse desvela el factor, sino pedagógico, si –inter y para-educativo (marca inconsciente o cultural) o indicativo, en el que un grupo social, desde su reflejo, conmina una forma de experiencia para ser observada y comparada, esto es, unos anteponen trascendentalmente su cultura y deseo a la expectación de los otros observados, clasificados y (pro)juzgados, integrados o aislados (no-locativos).

La voluntariedad (coagencial) obedece tanto a la instrucción (respuesta con-formada) –desde / –a una forma de deseo (discrecional, desde la voluntad estética desde el Ser-sujeto constituido en emisor al reflejo de los semejantes-reactantes), como su ‘liberación’ a otra forma de [S]trucción, en ambos casos actitudes para la consecución doctrinaria (cultural) o post-doctrinal (para-no-cultural) de un objeto.

El procedimiento metodológico base –abierto– que proponemos en esta investigación, plantea por ello, desde la misma conciencia de su enunciado (y en función de su interés en cierta convocatoria para distintos procesos posibles de puesta en práctica y despliegue), su reclamación de un ante-proyecto en el que se procure por anticipado una (in)-propia (no de sujeto) zona de fuga a su enunciación, que para no ser ni pedagógica (en el sentido de instrucción) ni deontológica (en su sentido ético o ideológico); esto es, para superar su misma producción ontológica o función locativa (como marca) y simbólica; ha de anteponer al objeto de deseo (investigador) una voluntad no adoctrinada o convidada a una forma de presencia(miento) o acto demo-strativo (de mostrarse al otro o de extraer desde la reflexión del otro), sino plantear: en esa salida previa de su mismo marco (de)ontológico o contexto co-habitacional, correlativo o territorializante, de su exposición (o experimentación) no ante lo otro, sino (ante-proyectivamente en co-presencia) desde lo Otro y su naturaleza indecible; una forma de a-mostración, partiendo de no querer mostrar el Yo (ex-clusivo) ni la colectivización (suplantativa) de los otros o su instrumentalización ni la instrumentalidad de cualquier proce-di-miento metodológico.

En el ante-proyecto se contemplan previamente todos los canales que han de estar inmersos, para indagar las condiciones propiciatorias no para su desmantelamiento, sino para su *dis*-posición, incluida la inducción del Yo (y sus artículos) al Ello (o a Ellos).

La convocatoria (invitación a un acto, presencia y asistencia) a los *Artistas trabajando* (fuera en una función u otra), los de-nomina en su llamada (personal) esco(e)lásticamente, predispone el trabajo abierto (producción o no-producción) como base metodológica en su principio de llamada (condicional y conductiva –preinstruccional–) al otro, su nomenclatura y su efecto (sujeto-objeto-acción-respuesta (producción)/programación cultural), como ocurre con la preinstalación de la *proforma* desde los objetivos de un autor que se afirma en la construcción y relación del escenario y

su objeto–sujeto <sup>974</sup>–.

Uno de los objetos a interrogar y dis-plazar por los proyectos *Artists Working* era precisamente la posterior (o en paralelo a la presente investigación) realización derivada de talleres de docencia artística y la experimentación subyacente del conocimiento adquirido a partir de este proceso con artistas investigadores o con agentes afines participantes; como las jornadas de conferencias y debates ante público académico y expertos de diversos campos del pensamiento estético <sup>975</sup> y Workshops –como los impartidos en Brian Arts Center (Oh, U.S) –*Artists Working*– <sup>976</sup> o –*Discontinuity*–, en el Master in Fine Arts en la University of South Florida USF (Abril 2016)–referidos anteriormente–, una actividad tanto divulgativa o discusional (de exposición y revisión) como pedagógica, que desde al ante-proyecto a *Artistas trabajando* debía ser tenida en cuenta previamente. Partiendo de que en la colaboración con agentes –con el objetivo de dis-poner toda proposición o deseo ontológico a un corte no mediado antrópicamente –desde su visión y proposición antropológica desde el *One*–, situamos el formato de la experimentación estética con investigadores en la relación implicada entre el artista o autor emisor de la propuesta y los potenciales receptores que la vehiculan –por su experiencia compartible de inter-aprendizaje– [los ejercicios (factos –en función de un objeto presente o impresente, o sujeto– y de su autonomía o soberanía artística, instalación, filmación, seguimiento, reflexiones, relaciones...) realizados por cada invitado a *Artists Working*: desde sus diferentes niveles de conocimiento del arte actual, respondiendo cada agente a la proposición que los solicita hacia ‘*Artistas trabajando*’ desde su dis-cencia al seguimiento o

---

<sup>974</sup> Como hemos analizado en el Cap. 4.6 a través de los talleres proyectuales de Badiola, Euba y Prego desde la dinámica y protocolo formal de la institución y asumiendo los artistas su modelo educativo, dirigidos a un sujeto solicitado (a la pedagogía) que atienda apriorísticamente la modulación proformal del proceso ensayo–error. Una agenda para el agenciamiento (apropiación o instrumentalización de la discencia del otro –investigador o público– así como de uno mismo) del no-sentido su(b)scrito a las prácticas del Sentido productor o de sus resultantes: “*Proforma* surge cuando, ante la invitación de realizar tres exposiciones individuales en el MUSAC, los artistas Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego responden con un proyecto conjunto: una reclusión de cuarenta días en sus exposiciones junto a un grupo de quince voluntarios, trabajando expuestos a la mirada de los visitantes. El encuentro de trabajo siguió un programa de treinta ejercicios para ser completados en el tiempo indicado. El objetivo era la transformación del público implicado, así como de la propia exposición. *Proforma*, de esta manera, se planteaba examinando los límites del trabajo artístico, a modo de ejercicio pedagógico dentro de una exposición en continuo examen y transformación. Al mismo tiempo, *Proforma* se distanciaba de la banalidad de las poéticas relacionales y se mostraba como resultado de un proceso de ensayo y error inseparable de la herencia de la educación artística en instituciones como Arteleku.” –La exposición como proceso. En torno a Primer Proforma– Publicado en la Web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS: <http://www.museoreinasofia.es/actividades/exposicion-como-proceso> con motivo de la presentación del catálogo PRIMER PROFORMA.

<sup>975</sup> Como la conferencia relativa al proyecto \_überprojekt, [desarrollada en el Cap. 9.4.B.iv TRA(n)SPROYECTUALIDAD] *When Art Project -Maybe- no Lies. Extinction and Discontinuity in the Art Object. Sense + Nonsense*. impartida en el programa de conferencias: "What Do We Talk About When We Talk Photography?" de la Faculty of Philosophy, National Research University. Higher School of Economics HSE, Moscow (Diciembre 2014). Cuyo libro está pendiente de su próxima publicación y que puede seguirse en los enlaces de mi página Web: <http://inigocabo.com/texts/books.html> / <http://inigocabo.com/works/ueberprojekt.html>.

<sup>976</sup> Workshop / seminar ARTISTS WORKING, impartido en DENISON University. Ohio, U.S. / Bryan Arts Center. January – February 2015. / *Discontinuity*, (Workshop, April 2016) Master in Fine Arts, University of South Florida USF (Cap. 9.4.B. iv TRANSPROYECTUALIDAD).

alternancia a una solicitud dada –con su discurso ya implícito por contraposición–; lo cual se dispone a su vez –al no indicarles contenidos referenciales, un eje conceptual preestablecido ni argumentos ideológicos más allá de su presencia activa o pasiva–, a una clase de distinción –también implícita– entre el formato programático de *Master Class*, o del proyecto dirigido –desde un autor (legitimado, reconocido por los otros o autoreferido como artista) a un grupo de (co)autores potenciales (legitimados y no legitimados en el contexto artístico o en el sistema de producción o de difusión estética)–] y ‘*el Taller*’ como actividad, reglada o no reglada (el proyecto artístico de trabajo como taller de experimentación procesual compartido) pero vinculada a la intencionalidad (discrecional, desde la voluntad estética y reflejo desde el Ser-sujeto constituido a los semejantes-reactantes) del proceso proyectual entre un artista emisor y otros participantes en un modelo de proceso (post?) metodológico]. Aludiendo así, directamente, al –*taller*– de ejercicios o bien de práctica programada (o su contramodelo, –abierto– desde o incitado hacia el sujeto), planteados para su propia investigación experimental como otro subgénero instituido de la praxis estética o disciplina para-académica –el *Workshop* o –acepción de taller proyectual– [no sólo académica, museística o en centros de producción cultural, sino también como formatos del conocimiento activo (y su cuestionamiento ideológico o estético) con vocación autónoma dentro del proyecto artístico actual y de la investigación –reglada o no reglada– de la experiencia compartida –simbólica u ontológica–] de intervención en la producción estética [Talleres o procesos proyectuales vehiculativos que en su *a priori* –por ello la interrogación anticipada en este ante-proyecto– confrontan la educación cultural sistemática (o maquina proyectiva), o bien talleres como zonas de contacto –post-representacional– que en su proceso y estrategia incluyen ya su propia exposición activa y discontinua ante otros agentes o público, bien ocasional o latente –considerando también público, (y factores –desde la visión fenomenológica–) objeto o instrumento dialéctico, a todo activo o asistente– (que analizábamos en el Cap. 9.4.B.ii, con el taller artístico y curatorial-crítico. Estrategias Post-representacionales en comisariado. / y *Poly*)<sup>977</sup>] y su posterior reflexión o reflejo en el ámbito académico e investigador.

---

<sup>977</sup> EXPOSICIONES COMO ZONAS DE CONTACTO **Estrategias** [discontinuidad configurativa de tipo 2]

**Post-representacionales en comisariado.** Workshop con Nora Sternfeld/ organizado por A\*DESK, Instituto Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo–, para el Espai 13 de la Fundació Joan Miró (2014-2015). A\*DESK. Critical thinking. <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1748>

“ Siguiendo el concepto de “zona de contacto” tal y como lo formulan James Clifford y Mary Louise Pratt, las exposiciones pueden ser entendidas también como espacios sociales compartidos donde los diferentes agentes se reúnen y actúan. El concepto “zona de contacto” se basa en la contingencia y en lo procesual: consiste en un espacio de negociación que, en lugar de fijar el significado de las palabras y las cosas, se mantiene abierto a la discusión. La representación, pues, es sustituida por el proceso : en vez de tratar con valores objetivos y objetos valiosos, desde esta perspectiva el comisariado implicará el análisis del discurso, la agencia y los encuentros inesperados. De ese modo, en los debates en torno a lo colaborativo se deben tener en cuenta las relaciones asimétricas entre los participantes.”

En una fase sucesiva de este taller se produjo: *Poly*, «fue un encuentro de quince horas programadas (más unas cuantas más fuera de agenda) durante tres días con Raimundas Malasauskas (comisario independiente, agente en dOCUMENTA 13). De acuerdo con los dogmas tácitos del mundo del arte, quizás no podría llamársele taller. Un taller sin un eje conceptual preestablecido, además de hacer que sus participantes nos olvidásemos de tener que reclamarlo o buscarlo por nosotros mismos, consiguió algo muy simple pero de lo que carecen la mayoría de encuentros para-

Entendiendo que el modelo central –normativo– es la docencia e investigación académica reglada –disposición-institución de la docencia estructurada y su impacto progresivo en el aprendizaje del alumno– (aunque en un nivel determinado de su formación –postgrados o investigaciones doctorales o postdoctorales– hayamos de entrar al desarrollo del conocimiento y la reflexión sobre estas pedagogías y su estética–); el modelo universitario evoluciona desde un programa oficial establecido en base a un interés social-cultural y a una investigación productiva –con resultados aplicables a su propio ámbito académico y al reconocimiento y uso público–. Por lo tanto un programa de enseñanza reglada e instrumental, que es lo que es por su institución y organismo de base, y otra post-programación [diferente al modelo marco –bien de la enseñanza reglada o bien de la educación para-académica en un escenario museológico –cuya característica en un principio es la de disponer a su exposición y difusión cultural los procesos proyectuales y los contenidos educativos artísticos–] habría de basarse en compartir (no meramente dirigir) una experimentación proyectual abierta más allá de los modelos normativos o paradigmáticos y su puesta en circulación. Simplemente señalar la evidencia de cuando es una cosa (modelo o programa) y cuando la oportunidad y la ocasión (no instrumental) para otra.

A una gran parte de nosotros en la experiencia docente [a quienes nos interesa la investigación artística, evidentemente tanto reglada –y su evolución– como la experimental (*in progress*) y también aquello –Otro(s)– que se encuentra más allá del objeto central del Sentido y sus técnicas] nos ha pasado que o bien los alumnos o investigadores nos soliciten más libertad dis-cente dentro del programa del sistema académico o bien que nos objeten la instrumentalización que sienten los asistentes o colaboradores a algunos talleres pro o para-académicos programados en la institución universitaria o en museos y centros de arte independientes, así como en proyectos artísticos autónomos cuya proposición es la participación y su cuestionamiento el modelo ontológico del Yo –construido– al Otro –en construcción–.

Por esta dis(ide)-cencia [para informar de entrada a cada participante que no lo percibe directamente o no lo reconoce a priori desde su conocimiento específico y para situar e identificar cada proceso de taller en la herramienta experimental que es –cerrada (integrada y progresiva) o abierta (de corte y discontinuidad)–], nos replanteamos la programación de talleres o de actividades procesuales, como subdisciplina proyectual orientada a un modelo-protocolo pedagógico, y los encuentros colaborativos o coparticipativos de experimentación e investigación estética, hacia la posibilidad no predeterminada de presentarnos con nuestra voluntad estética no ya al recurso de una programación, cuestionándola en los límites endo-ontológicos<sup>978</sup> de su protocolo, sino a la co-presencia con lo no programático, a

---

académicos. Un “estar juntos” sin más pretensiones que ese “estar” y “juntos”. Un extravío de los protocolos habituales para sentir. –Ver Cap. 9.4.B.ii–

<sup>978</sup> El planteamiento de Merleau-Ponty de una ontología de lo sensible concebida como endo o intra-ontología. La exigencia de pensar al ser desde *dentro* del ser, hecha por esta ontología, implica reconocer la existencia de un *vínculo* originario – sensible – entre el sujeto y el mundo. Este *vínculo* es entendido como el ‘punto de cruce’ [que retomaremos en el análisis de la extrapolación de la instalación sonora *Crossover* en AW: *Crossover* Atxabiribil. Cap. 10.1]– de

la salida general –en el trans-proyecto de campo abierto (proyecto no preconfigurado por la experimentación del sujeto en/hacia el trabajo de campo, sino por la discontinuidad fenoménica)– a través de un corte en la ontología común, desde lo Sin-sentido exento a la institución o marcos, metodologías y procedimientos, que disponga la maquina del deseo y sus procesos relacionales o contextuales a una parada desde la que el Ser y su estética de sujeto-objeto-proyecto y todas sus discontinuidades configurativas de composición (formatos y técnicas –registrativas–) o de estrategias (recursos y objetivos) se encuentre abierto de modelos y paradigmas configurados hacia lo que no puede ser instrumentalizado, para plantearse –en conjunto y co-participación horizontal –ante y –con eso Otro– cómo se reinicia el Sentido tras la desactivación de su programa particular (One) y sus dispositivos de identificación o indexación.

Por ello, consideramos también, la parada o suspensión discontinua no sólo de los procedimientos y procesos –pro y –para-académicos, sino también, desde el corte preliminar de la propia producción estética u ontológica, la desactivación de la estrategia (como la de Pierre Huyghe y la ATL en su –Escuela temporal–<sup>979</sup>) de su proyección o transmisión de un pensamiento o idea –consumo

---

quiasmo – que define nuestra existencia como ser *en* el mundo. Ser *en* el mundo es ser en el espacio como espacio vivido, espacio de experiencia. El aporte de Merleau-Ponty está en concebir una espacialidad originaria, no determinada solamente por nuestra existencia corporal, sino como parte constitutiva del mundo, del ser. En: Verano Gamboa, Leonardo. *Ontología de lo sensible y espacio corporal en Maurice Merleau-Ponty*. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 26, n. 38, p. 243-265, jan./jun. 2014.



979

For the Association’s second collaborative project, Temporary School (1996), artists Gonzalez-Foerster, Parreno, and Huyghe collaborated to produce a manual for a nomadic school and a video containing clips of their experiences with the students. The artists entered schools in Denmark, Sweden, and Paris, each time for three or four days, and used imaginative scenarios in the manual as starting-points for educational sessions. As in *The House or Home?*, the input of each artist shaped these participatory scenarios modeled on experimental schools including Black Mountain College in North Carolina, America and Summerhill School in Suffolk, England as well as fragments of science fiction texts and excerpts from avant-garde histories. The project’s nomadic and ephemeral nature, with the word “temporary” in its title,



inmaterial de la intersubjetividad sublimada– como post-modelo (o post-manual / debido a esto que el procedimiento metodológico propuesto en esta investigación se denomina por el contrario –base- y abierto a otros desarrollos no predeterminados por sujeto emisor, receptor, usuario o productor) que dictamina o induce otra forma de postproducción (no meramente potencial sino informacional u ontológica –de la no-representación y el no-sentido lógico–) al tiempo que introduce – desde una creatividad apropiativa o instrumentalización subjetiva– su pedagogía y su discurso-valor (con su Yo-objeto o post-objeto y su porqué dirigido al otro y a su producción):

« By demonstrating the slippage between work and non-work, the Association highlights the collapsing distinctions between production and consumption and locates opportunities for exercising autonomy through creative appropriation. The open structures of *The House or Home?* and *Temporary School* elicit participation from artists (in theory) and students (in practice) to encourage self-directed forms of production. Critics such as Bishop and Tom McDonough, who have drawn on economics and political philosophy to question Bourriaud's emancipatory claims, also challenge this form of participation that instrumentalizes subjectivities. Bishop, for example, problematizes Bourriaud's democratic claims couched in rhetoric of open-endedness and viewer emancipation, as well as the idea of relational art as public art, by asking “what types of relations are being produced, for whom, and why?” Tom McDonough argues that participatory art such as Huyghe's fails to achieve emancipatory effects because subjectivity cannot be mobilized against the totalizing effects of capitalism: “If this site [of subjectivity] was once considered a locus of potential resistance to capitalist production...today its colonization is complete.” Yet, as T. J. Demos has argued, McDonough does not account for agency built into this system, as outlined by Maurizio Lazzarato's theory of “immaterial labor.” Lazzarato argues that although engaging subjectivity within production processes represents a moment of economic capture, as subjectivity is used to create value, there also remains what he calls “a space of radical autonomy” left open to potential intervention. For Demos, immaterial labor suggests a (both/and) complexity: capitalism penetrates into the private realm of subjectivities *and yet* allows room for autonomy. *The House or Home?* and *Temporary School* transform consumption into production, allowing participants to exercise radical autonomy by remaining in a constant state of production and choosing the nature, length and forms of their social interactions within the open

---

emphasizes the artists' privileging of time over fixed space. If *The House or Home?* was an early experiment with freed time that remained fixed to a site and accessible only to an exclusive group of artists, *Temporary School* liberated freed time from any site and furthered the potential for non-territorial communities. [...] a short text and stillimage of the video for *Temporary School*, its manual (exhibited once) and a video (never shown). That formal meetings and *The House or Home?* project never actually occurred is not a problem for Huyghe: “I can just say that it did, why not? It is enough for me to transmit a thought, an idea, a potentiality.” This revelation unveils the double layer of fiction [analizada en los Caps.: 9.1.E – OTROS CASOS DE DISCONTINUIDAD EN LA EXTENSIÓN DEL ARCHIVO CULTURAL Y DOCUMENTAL A LA CO-PRESENCIA DEL SIN-SENTIDO. –Lo Universal y lo Particular–. El *Maybe* (Chus Martínez) de la ficción y su ‘tercer impulso del Sentido’ y no-sentido definido por Vila-Matas en su libro –Kassel no invita a la lógica–. / y la relación de tal ficción a-lógica con la obra de Huyghe en el Cap. 9.3.B Co-realidad: Welt – Umwelt. (mundo – im-mundo) Human / Post-human. Lo universal y lo particular (co-agencia): Tercer impulso. Tercera (co)realidad.] at play in the Association's claims to hold meetings and execute projects, as well as to segregate their activities from economic capture.

Rotenberg, Lauren. Op. Cit. <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>

De la interacción productiva de la socialización prosubjetiva y su ficcionalidad a través de la apertura de la estructura de escenario –identificación de los límites naturales para otra formulación postproductora / deseo de un posicionamiento de autonomía radical que soberaniza al artista como productor autárquico y que sitúa la ficción como valor desde la conjetura especulativa de un Sentido abierto pero redundante en su lógica arbitraria y simbolicidad infinita; al corte de salida en la interpretación antropológica de tal escenario ontológicamente potencial, viable –conducible– o simbólicamente deseable. Nos replanteábamos así la programación de talleres o de actividades procesuales, como subdisciplina proyectual orientada a un modelo-protocolo de proceso pedagógico, y los encuentros colaborativos o coparticipativos de experimentación e investigación estética dirigidos a su con-firmación en su exposición interventiva en el medio natural.

Se plantea por lo tanto, ya desde el ante-proyecto (para su trans-proyecto), un corte de salida al objeto de la producción sensible y su trayectoria artificial o proyección inmaterial, como veremos en la práctica del *Work-shop* (muestra de proceso de trabajo) –*Discontinuity*–, que prosigue el proyecto Artists Working a su discontinuidad completa, proyectado para los alumnos del Master in Fine Arts de la University of South Florida USF (estudiantes de segundo y tercer curso del masterado y abierto desde su convocatoria a otros posibles investigadores interesados –algunos artistas con trayectoria expositiva en distintas galerías de arte norteamericanas que venden su producción artística en ferias de arte internacionalmente reconocidas como Art Basel Miami– y que son legitimados también por su selección para este programa de maestría) que deseen sin embargo abrir su producción estética y disponer su experiencia de conocimiento a un horizonte que la despliegue (de nuestro sistema lógico o sensible, que requiere de su revisión periódica para cuestionar su base y desplegarse, de la realidad conformada anteriormente, a lo Real que le rodea), a través del corte preliminar que se generará en la primera jornada experimental programada (tras las primeras jornadas de presentación y exposición teórica –después de la investigación realizada previamente por los participantes con el estudio de parte de la bibliografía tratada en esta tesis y de su hipótesis aquí argumentada de la discontinuidad artística, no configurativa sino discontinuidad natural no mediada–) mediante la intervención en el escenario- marco museístico [CAM, Contemporary Art Museum, ubicado en el Campus de la USF), con *Alligators Situation* (Ver Cap. 9.4.B.iii UNIVERSO / HETEROVERSO. POSIBILIDAD EXISTENCIAL DE LO PARTICULAR) y Cap. 11.2]. Localización y situación de los participantes ante la evidencia del cierre programático (cierre operativo del centro expositivo al público para su función interna / cierre del espacio artístico de divulgación, actividad educativa y de ocio cultural, destinado al –tiempo libre–, tiempo de descanso laboral programado) de la institución museológica, dispuesto (utilizado,

---

<sup>980</sup> Ibid.

aprovechado) para una producción proyectual de *non-work* delimitada a la observación por circuito cerrado de la actividad de reacción instintiva de una pareja –macho y hembra– de caimanes oriundos del entorno (especie criada para el consumo: de piel –estético–, alimentario o de experimentación científica) ante la colección o archivo de la representación material-mecánica fotográfica y su presencia, información y simbolicidad (impresencia ignorada –sin contacto biosemiótico–). Esa observación desde un potencial agenciamiento exterior (pero indicativo –se reproduce la actividad registrada por circuito cerrado en una pantalla instalada en el exterior del museo–) de los participantes hacia el centro visual (CAC), dispone ya nuestros objetos de atención fuera de la organización e instrumentalización de: –lo heterotópico (el afuera del *site* o de la designación del *non-site* y la deriva desde él a destinos utópicos para el sujeto <sup>981</sup>) de las –alterotopías (espacios otros contruidos con otros bajo principios como la cooperación, la autogestión y las agrupaciones temporales.–) y de la –heterocronía <sup>982</sup> del registro o de la reflexividad (sincronía o diacronía de la observación desde la presencia o ausencia estética o antrópica), tanto desde el Sentido como desde el no-sentido ontológico o fáctico. Todos los presentes –productores, investigadores, emisores, asistentes, receptores o agentes (representando a un pensamiento o voluntad estética *uni-versal*) y entidades (manipuladas o vehiculadas biosemióticamente, o artificiales)–, partiremos de una situación preliminar de corte –que ya impacta en la misma identificación pedagógica (o instruccional) de mi proposición hacia los asistentes (coparticipantes), pues descentraliza mi recursividad ontológica o sensible–, para abrirnos en común, tras el corte de lo Sin-sentido, hacia una re-activación del Sentido no previsible y plural más allá de cada individuo y de su objeto de producción u objeto de deseo; para procurar que los participantes puedan celebrar sus propios objetos de representación particular pero siempre

---

<sup>981</sup> Ver análisis de la obra de Pierre Huyghe *A Forest of Lines*, A 24 hour event in the Concert Hall at Sydney Opera House. 16th Biennale of Sydney. 2008. (Cap. 9.3.A –LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa de realidad. Trabajo abierto (*Open Work*) y presente abierto (*Open Present*) con el Sinsentido). Huyghe situó durante veinticuatro horas un bosque compuesto por mil árboles reales en la Sala de conciertos de la Sydney Opera House, una de las arquitecturas más icónicas del mundo. Una canción compuesta por la cantante folk inglesa Laura Marling se reproducía en el bosque, indicando expresamente las direcciones a los asistentes para salir al exterior de la Opera House e ir desde allí a cualquier lugar posible a través de la autopista.

<sup>982</sup> Huyghe's interest in French philosopher Michel Foucault [analizado en relación a su interpretación de la discontinuidad historicista en el Cap. 1 (Parte II. Estado de la cuestión): 1.1 Antecedentes filosóficos. De T. Adorno y M. Foucault a Christoph Menke, Ray Brassier, Chus Martínez, Jean-Luc Nancy-Aurélien Barrau. Del estadio de la modernidad al umbral del proyecto artístico en la era tecnológica. / 1.1.a . El Acontecimiento, de Michel Foucault a Slavoj Žižek, según la visión de paralaje. / 1.1.b . Dialéctica Negativa y Deconstrucción, Postestructuralismo./ Cap. 4.6. Malas Formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico al proyecto. Felix González-Torres / Tino Sehgal – Carol Bove. Heterotopía / El movimiento del objeto artístico al proyecto. Objetos específicos sin forma específica. El objeto arte (objeto artístico y objeto estético).] can be seen in his work, where the unfinished house and nomadic school are examples of what Foucault calls “heterotopias” – “counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites...found within the culture, are simultaneously represented, contested and inverted”. [inversión simbólica, analizada en el Cap. 8.2. El movimiento del objeto arte al proyecto artístico natural. La inversión de la discontinuidad simbólica. –Ibon Aranberri–].The house and classrooms are heterotopias that contest the processes of social ordering, and also embody Foucault's notion of “heterochronies,” as “a sort of absolute break with their traditional time. Rotenberg, Lauren. Op. Cit. <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>

atendiendo, desde su co-presencia a lo Sin-sentido, lo que son en primera instancia en tanto objetos, y producir o generar posteriormente, a su voluntad –desde su con-tacto y advertencia preliminar de lo natural Sin-sentido –, en el despliegue a la posibilidad pro-infinita de la extensión (de aquellos particulares) a lo uni o multiversal.<sup>983</sup>

Sobre lo desconocido, en el con-tacto particular de cada objeto de Sentido de cada participante con lo Sin-sentido, no hay pedagogía –en el sentido doctrinal o de paradigmas– pues estos son también desactivados –incluyendo su recursividad ontológica o no-sentido–, no hay dirección, ni desde un Yo, ni hacia un lugar, sea este concreto o abstracto. Nos disponemos no ante una hipótesis que derive a un resultado, sino a la multiplicidad no descrita de la variabilidad de con-tactos entre cada Sentido particular intervalado con lo Sin-sentido, a cómo se abre cada Sentido desde la co-presencia de sus respectivas ontologías y estructuras simbólicas a otras formas de co-existencia entre lo que se proyecta y lo que ya es por sí al margen de lo proyectado y de su imagen. Los objetos de Sentido se rearticularán, variarán su posicionamiento y temporalidad, desplegándose de lo intersubjetivo y lo presubjetivo a lo suprasubjetivo y lo objetivo. Por lo tanto, no residirán en el artículo de la colectivización, de la indicación, territorialización alternativa o alterotopías, ni de la identificación; una post-colectivización, no instrumental y no doctrinal, sino experimentación singular ante y con el todo posible.

Por todo lo anterior, el ‘objeto’ del ante-proyecto Artists Working era des-plazarse (del enfoque Tiempo, Espacio, Sentido, Lógica, Significado o intencionalidad productora o no-productora, de lo Social –apocalíptico o integrado– y de la identificación) de un ‘objetivo’ (indefinido ontológicamente), en cuanto a una proposición pro-formativa –al objeto, al proyecto (proforma al Sentido) o bien a los otros invitados o presencias–. El propósito ya preliminar del ante-proyecto era, asumiendo su paradoja –e ignorando su afirmación o negación–, disponerse ante algo que cortara de inicio los objetivos ontológicos reflexivos o simbólicos, –esto es, lograr un objetivo inicial o bien estar al margen de su potencial logro–, declarando(me) previamente, re-conociéndome –sin principio ideológico estético (siendo éste igual al resto de principios) que –des-conocía– (qué despejaba del conocimiento –dándole su condición de valor frente aquello que no detenta lógica de valor/ente–, y qué desconocía –que sin saberlo pudiera cortar todo el procesamiento de impulso, deseo, proposición, aspiración y

---

<sup>983</sup> En las jornadas siguientes a la situación de corte general en las estructuras identificativas o territorializantes de la institución, sus protocolos, los objetos de Sentido y la disposición de las máquinas de deseo y agenciamiento, nos dispondremos todos los participantes en el taller –Discontinuity– al interrogante de cómo se re-activa el Sentido tras ese corte no particular, proponiendo para ello otra imagen registral –no adaptada al espectro de longitud de onda lumínica visible por el ser humano– captada desde el telescopio orbital Hubble en su búsqueda de la fluctuación de ondas gravitacionales que confirmen la teoría del multiverso, que será atendida en mi visita al JFK Space Center de la NASA (Orlando, Florida). Una imagen Sin-sentido, previa como realidad obtenida a su interpretación. El contraste entre aquello otro Sin-sentido que nuestra percepción no capta (ni está dispuesto en ese objeto salvo como su registro no-configurativo), y el rebrote del Sentido a partir de él sin inferirle a tal objeto mediación sino co-presencia ante la naturaleza que trans-porta y que así mismo reside en su presencia material temporal.

finalidad desde el Yo o desde el Ser) para afrontar lo realmente desconocido, aquello que siendo indecible e indecible ocasionara realmente la discontinuidad artística–.

Sentirme liberado (de la idea de verdad), yo mismo, de la precondition del logro o del fracaso en el encuentro de algo concreto o abstracto, causal o accidental; pero intuyendo de antemano que aquél corte –“*que no pueda ser agotado por los discursos*” (Huyghe)- implicaba previamente una responsabilidad (qué asumir para superar) a la hora abandonar discursividad o argumentos de producción antrópica, dado que el corte que habría de investigarse afecta a todo el objeto arte –que por lo tanto habría de ser previamente definido y matizadas las derivas y discontinuidades configurativas de su redefinición o recusación (debido a esto la extensión de la presente investigación doctoral que ha de revisar todo el objeto arte –y sus relaciones– sobre el que plantea su hipótesis de discontinuidad artística, así como la dimensión de los proyectos artísticos pasados y recientes que asumen las distintas trayectorias del sujeto contemporáneo para su emancipación con distintos instrumentos ideológicos o sensibles).

Sencillamente, objeto arte revisado, argumentar lo anterior y lo presente para poder eludirlo y afrontar [tal y como ha hecho ya la filosofía (Nancy) replanteado toda su historia y revisando su configuración de Sentido o no-sentido (One), y como afronta la ciencia (Barrau –desde Linde, Guth y la mayor parte de la comunidad científica–), asumiendo el cambio de paradigmas con el multiverso] la asunción, implícita y subyacente, por parte del arte, de un corte integral que en su naturaleza desbordada (discontinuidad natural) afecta a todo el pensamiento antropocentrista, y así poder elucubrar (*maybe*) o conjeturar abiertamente –desde los proyectos que desean ser libres para abrir o anticipar posibilidad– hacia donde nos podría conducir el futuro, hacia dónde o con qué iba a reaccionar aquélla disposición ante-proyectual para el intervalo del Sentido desde su co-presencia con lo Sin-sentido, procurando ser libre de antemano de evaluarla o valorarla –disponerla pre-ontológicamente–; incluyendo que cada sujeto participante –convocado u ocasional– fuera libre de indicaciones, identificaciones o de cuestionamientos (ajenos o propios) de sus dudas –artísticas, estéticas o existenciales– o acerca de su voluntad.

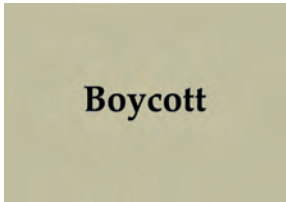
Pasar el rato (y pasar del rato) desde nuestros objetos hacia algo que no pudiera ser instanciado; para poder –jugar– con el Sentido y arriesgarlo –ponerlo en riesgo en la ocasión que nos brinda la vida, no sólo construirlo, sino observar su puesta en tensión con lo Sin-sentido. El –no-objetivo–, como venimos diciendo, no es por lo tanto –claramente– la estética relacional (y su construcción temporal de realidad alternativa, pero intersubjetiva), sino que ese encuentro y coagencia entre sujetos sea situado como *unidad* (no alter-o-tópica, sino entrópica –la parte de la energía que no puede utilizarse para producir trabajo / entropía de la transformación discontinua de lo Natural) dentro de un proceso del Ser y sus otros objetos (trans-educativo) en su conjunto ante lo Otro, con lo Real indiferente a objetivos del Ser.

Esta investigación artística –y sus ante-proyectos– ha de incluir por supuesto (más allá del movimiento del objeto arte) la posibilidad, en ella implícita y en *de-rivación*, de no hacer nada –más allá de la

presencia– (ni siquiera plantearse algo no resolutivo como Huyghe en *Ecole Temporaire* –pero ideológico–), un corte en lo operativo (no operacional, ni fáctico ni ontológico ni sensible) en la actividad artística y en la reflexividad estética, y ver desde ahí la reactivación del Sentido abierto a su in-existencia. Ese sueño de Huyghe (“*what a dreamy idea*”) del *non-work*, ampliado aquí totalmente al no trabajar (siquiera inmaterialmente), de librarse del trabajo y del deseo simbolista, consiste en emanciparse de la idea de cubrir la muerte con el Sentido, de no otorgar a lo Sin-sentido ‘*Un*’ Sentido, sino comprenderlo en su naturaleza extrínseca, en su discontinuidad. Una realidad pasiva (intervalo) que sólo puede ejercerse (desde lo Otro) en vida, pues lo Sin-sentido sólo es asumible por nuestra razón desde su contraste con el Sentido, y no desde la muerte o la extinción y su sinsentido absoluto e inexplicable –que corresponde a una dinámica natural– (como decíamos en el Cap. 9.4.A La Extinción y la discontinuidad artística. Co-realidad no-correlativa).

Esto quiere decir que de la propia discontinuidad natural surge la representación, la representación surge de la sin representación, sin el contraste entre lo *Uno* y lo –Otro– no entenderíamos la diferencia real de nada; y por ello, fuera de todo ‘valor’ esa opción de sin trabajo, de existir advirtiendo aquello ajeno a nuestra implicación y sueño, de procesar la discontinuidad que implica también su no procesamiento. Así que *Artistas trabajando* –ante lo que no es nuestro (ni de nadie, producción intencional) trabajo–.<sup>984</sup>

---



**Boycott**

984

Pierre Huyghe. *Le Procès du Temps Libre*. 1999. *The Boycott Party*,

postcard. «The [ATL] Association's notion of “unproductive time” proposes an alternative to previous artistic efforts to mobilize non-work and rethink the concept of laziness. This lineage is specifically referenced in *Le Procès du Temps Libre, Part 1: Indices (The Trial of Free Time, Part 1: Clues)*, exhibited at Wiener Secession, Vienna in 1999, where Huyghe and Parreno put notions of “work,” “rest” and “leisure” “on trial.” The first clue is a postcard with the large word “Boycott” across the center . The text on the back tells the story of Captain Charles Boycott, a land agent who in 1880 attempted to evict tenants who could not pay their rents. The artists propose a new holiday to celebrate Sir Charles, the first victim of “boycotting.” Playing with the pun of the word “party,” the artists link the notion of a community, an association of people, to its formation through a party, a festive celebration. The Boycott Party aligns with Guy Debord's view: Proletarian revolutions will be *festivals* or nothing...*Play* is the ultimate principle of this festival, and the only rules it can recognize are to live without **dead time** and to enjoy without restraints. »

Rotenberg, Lauren. Op. Cit. <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>



Pierre Huyghe. *Le Procès du Temps Libre*. 1999. *The right to laziness*, 1880. Image found 1970, offset print. Marian Goodman Gallery, New York/Paris.

« The second clue is a Manifesto poster with a found image from the 1970s. For these artists, the image of a naked woman with stylized long blond hair lying in a field with daisies harks back to the putative sense of freedom and revolutionary potential of the late 1960s. The large printed words directly reference the pamphlet in *Le Droit à la Paresse* (*The Right to be Lazy*), written in 1880 by Karl Marx's son-in-law, Paul Lafargue, who criticized the dominant work ethic as an instrument of torture that erodes the individual's ability to contemplate and “to look at nature leisurely.” Instead, he urged the nineteenth-century French working classes to embrace *paresse* and to “proclaim the Rights of Laziness a thousand times more noble and more sacred than the...Rights of Man.” Laziness, as a non-work activity *par excellence*, informed artists such as the Russian Suprematist Kazimir Malevich, author of the text “Laziness: The Real Truth of Mankind” (1921), as well as the Belgian Dadaist Clément Pansaers, whose short book, *L'Apologie de la Paresse* (*The Advocacy of Laziness*) (1921), includes the poetic verse “Very complex work? I agree. This is why I want to fight with you — me — inertia — laziness.”»

Del ‘festival’ de celebración de la vida y la reivindicación de su pereza [ ¡cuánto hay que justificar para aventurarse a un simple corte ¡, cuánto encuadre en negro (como veremos en *Artists Working: Discontinuity* Barinatxe) o cuánto cuadrado blanco sobre fondo blanco (Malevich), que termine no por negar (estética) finalmente la imagen de nuestra reflexividad y su disposición para alcanzar “*The Real*” –*Truth of Mankind*– (Malevich, verdad antropocéntrica ¡) –(Ver análisis sobre el suprematismo del cuadrado negro en Caps.: 4. 1. La discontinuidad artística a la dialéctica negativa del objeto arte en el Readymade de M. Duchamp y en la Ley de los cambios de J. Oteiza. –Diferencia, Diferencia e

Indiferancia–./ Cap. 4. 5. Del Situacionismo, ipse – alteridad, deriva y discontinuidad. La soberanía del Sentido.)–, la verdad real no ya de un no-trabajo [*“strategy (discontinuidad configurativa) by insisting on a perpetual open present in which a state of constant production refuses to yield “finished” artworks that resolve ideas.”* <sup>985</sup> –proyectos en curso (*ongoing* desde el sujeto) para un valor (o contra-valor) simbólico infinitamente aplazado)–], sino el corte ni negativo (estéticamente) ni positivo (afirmación ontológica por el no-sentido al Sentido), corte –neutro– al Sentido, que lo Sin-sentido intervala sin negarlo o afirmarlo, discontinuidad natural independiente –sin trabajo y no-trabajo humano– a las figuras de valor y a la *alta ‘resolución de ideas’* (soberanía)]; del *“to look at nature leisurely”* (Lafargue) al corte de nuestra mirada (hegemonista) por la Naturaleza discontinua. *“Play is the ultimate principle of this festival, and the only rules it can recognize are to live without **dead time** and to enjoy without restraints.”* (Debord), –Jugar en esta vida, sin tiempos muertos –no-sentido– monumentalizado en un escenario o pro-puesto, y sin el trauma existencial como pre-*texto* trascendental, restrictivo ontológica o simbólicamente, arriesgar el Sentido en el juego que genera la discontinuidad de lo Sin-sentido (no fáctico). De la *transcreación* [*reenactment* de lo creativo antrópico. Cap. 9.4.B.iv TRA(n)S-PROYECTUALIDAD) al tra(n)sproyecto (sobre el proyecto para ir fuera de éste sin indicación, sino desde lo Otro no indicativo (lingüística o representacionalmente) –preindicador en sí, de la existencia discontinua–)]–.

Desde la resonancia estética y la voluntad política (arte activista para la sublimación del hecho artístico) y la vehiculación instrumental (ideológica) de la pereza –actividad de placer (o su principio



985

Pierre Huyghe. *Le Procès du Temps Libre*, 1999. Facsimile of a work by Marcel Broodthaers, *Programme*, 1973.

The third clue is an A4 black-and-white photocopy of Belgian conceptual artist Marcel Broodthaers from 1973. Broodthaers' "Fig" practices, which began in 1966, reference a model of classification and a stage of observation when an object is about to be connected with a concept. His strategic use of ambiguity created a suspended moment before the resolution of an idea in part as a way of critiquing attempts to freeze meaning in place. Art historian Rachel Haidu argues Broodthaers' embrace of ambiguity exploited a language that refused to "work" by deliberately failing to communicate meaning. The Association adopts this strategy by insisting on a perpetual open present in which a state of constant production refuses to yield "finished" artworks that resolve ideas.

(y cita anterior en) Rotenberg, Lauren. Op. Cit. <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>



psicoanalítico) o producción sensible y ‘liberada’ del *non-work*– y del *readymedialista* (ya –medio, ya hecho –factual-facturado–) y nominalista (del Yo al otro) programa –o formatos de investigación artística– [programa no resolutivo de Broodthaers, pero manifiesto representacional del no-sentido (de post-producción inmaterial) –dispuesto en la imagen de P. Huyghe a la sombra de una planta, expuesto a la luz su programa titulado en blanco (*‘this page intentionally left blank’* –como emplea Brassier– Caps.: 9.4 non-representación y 9.4.B.ii Exposiciones como zonas de con-tacto no representacional), presentado en un jardín doméstico que evoca desde la ventana lo libre o salvaje y lo abierto desde lo cerrado o clausurado <sup>986</sup> –en pedagógico *Clausus*–] –o *Clue* (idea, clave, prueba y también pista, instrucción, guía ...) de la ATL–; queremos rescatar aquí la celebración, tanto estética – del Sentido y del no-sentido, de la producción simbólica y de la imagen de pereza placentera, representados en la composición icónica (póster–símbolo) de una imagen fija (suspendida)–, cuanto la conmemoración de una realidad construida (temporalidad), con la antigua fotografía que sirve de emblema para –*Le Procès du Temps Libre*. 1999. *The right to laziness*, 1880. Image found 1970, offset print.–

Del procesado de Huyghe desplegando la datación heterocrónica de distintos acontecimientos –a un tiempo unitario– para referir desde una imagen aparentemente abierta (ya constituida simbólicamente e iconoclástica) a la posibilidad de un ‘*Open present*’, (utilización de elementos diacrónicos desde su respectiva cronología original, para la sincronía en su proyecto) : –1880 . El panfleto del *Derecho a la pereza Le Droit à la Paresse (The Right to be Lazy)* de Paul Lafargue; –1970. La fotografía de época, –“ *image of a naked woman with stylized long blond hair lying in a field with daisies harks back to the putative sense of freedom and revolutionary potential of the late 1960s*” (autor desconocido); –1999 (en aquél entonces, fin de siglo –fin de ciclo del arte post-moderno y la imagen concreta y transición al tiempo estético de la hipermodernidad).



986

*El jardín salvaje –The Savage Garden–*, Dan Cameron. Fundación “La Caixa”. Barcelona

1991. Portada del catálogo (bodegón, naturaleza muerta o *Still-life*) con plantas de interior orientadas en su – instalación– a una persiana cerrada sobre una ventana que da a la luz natural. [Tratado en el Cap. 4.6 Malas formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico al proyecto]. Retomaremos esta concepción de la representación y escenificación de jardín artificial en AW: *Discontinuity* Barinatxe (apartado 10.2) analizando el des-emplazamiento del objeto documental realizado con Lothar Baumgarten (*Baum-Garten*: –arbolario, parque, prado). Ver análisis previo de la obra de Baumgarten en Caps. 5, 6, 7. Y en el Cap. 8.2 De la Representación a la (co)presencia; así como su experiencia vivencial evocada con su vehículo en exposición con: *Caimán, Nariz blanca*. Cap. 9.2. Representación y Post-Disciplinariedad / Agenciamiento.

Tiempo inaugural de este manifiesto artístico, estético (relacional), político (económico-comunicacional / postproductor) de la ATL: *Le Procès du Temps Libre*. No concluido formal o procesualmente y abandonado de alguna manera ideológicamente (suspendido en un limbo crítico – como aparentando, dejando en alusión...– que podría corresponder a una estratagema subrepticia de los coautores –y cómplices– el hecho de no renegar objetivamente de los postulados de éste proyecto, puesto en evidencia por su mismo instanciamiento ideológico, la instrumentalización ética y su dialéctica de de-ontología del arte para la sociedad postproductiva y su código y formateado cultural.

El teatro y drama de la auto-reflexión con el público –interpretando o simulando los autores intérpretes una pose ascética y contemplativa–; dejarlo todo en *stand by*, insinadamente ‘en el aire’ *On air* –locutivos–, transmitiendo desde la soberanía crítica a una audiencia inter-subjetiva–, abiertos a lo que el futuro –en la evolución social del arte– pudiera llegar a confirmar sobre un potencial acierto de estas proclamas, dejándose apreciar y distinguir hoy los artistas emisores (de intensidades) como agentes ficcionalmente anticipatorios –un tercer Sentido que escribiera Vila-Matas desde Chus Martínez–; Accedemos ahora, directamente, a la forma / contenido de la representación por sí misma, tanto forma tácita –como fotografía analógica, material– cuanto imagen explícita donde la erótica se impone a la ética y al *copy-paste* de cualquier época o uso discursivo y a su imagen de-ontológica–.

Erótica o impulso presubjetivo del instinto de deseo sexual, evolutivo genético, no instruccional sino *strusivo* (–*Struction*–Nancy o –*Unistruction*– Barrau). Un supra-Sentido no instruible y al margen de los convencionalismos, del código social y de la intencionalidad de indicar (desde el Yo o el *One*) el no-hacer ‘nada’ (equivalente al nihilismo desencadenado o no correlativo de Brassier, *non-representation* –aplicación o *freely* interpretación del no-sentido ‘liberado’– orientado por la extinción existencial, proyectada por la frustración del Uno –uni-versalizador–).

Esa imagen de un modelo de mujer –bella, joven– desnuda / cruda (no *stright photography* sino *pulp-fiction* de los 70), encontrada en el año de mi nacimiento, y situada en relación a un fin de siglo anterior (S. XIX –nacimiento de la imagen mecánica–) y al ultimo cambio de siglo (del S. XX –el aura, el readymade, la postmodernidad, la imagen directa e indirecta–, al S. XXI –de la hiperrepresentación –información Inter-sensible postproductiva– y de lo post-conceptual del readynaturalismo, hacia la co-presencia del Sentido con lo Sin-sentido multiversal–); me retrae a mi desarrollo biográfico (habiendo de tratar aquí el componente biográfico de manera ‘libre’: de ser discriminado o jerarquizado para esta investigación –subordinado secundaria o anecdóticamente– por complejos epistemológicos o metodologías), información personal relativa al propio impulso presubjetivo a la hora de abordar: tanto el ante-proyecto *Artists Working* y sus siguientes fases experimentales de proyectos –abriendo al trabajo de campo lo sensible, lo emocional y el deseo, cuanto este proyecto de investigación artística para su puesta en discontinuidad desde la co-presencia de todo lo anterior con lo Natural. Una vez llegados al presente: desde los post-estructuralistas 70s, a la diversión lúdica-consumista de los 80s [o su radicalización punk,

anti-sistema y musical –no meramente reivindicativo sino anárquico, (no anartista) indiferente a su Sentido o no-sentido, auto-destroyer– [Ver Cap. 2.2.A.2 –La discontinuidad del hecho sonoro al Sentido del Arte contemporáneo–. Iñaki Garmendia, *Kolpez-Kolpe*. Bienal de Taipei 2002. De la música no-idiomática (de Chamy, Guionnet, Mattin, Murayama o Brassier, en citado capítulo y en Cap. 9.4 Non-Representation) a la transculturalidad.], y desde el inicio de la sofisticación –tecno–, postproductiva inmaterial en los 90s); quisiera recordar, ya hoy [en este momento actual –más de una década después del verdadero inicio cultural del S. XXI tras el atentado de Alcaeda en las torres gemelas de NY (2001) y la nueva configuración del poder e intervención del orden político, macro-económico y social (crisis cíclica de la burbuja financiera global con su reprogramado hiper-liberal) / cambio de paradigmas científicos del universo al multiverso]; en que abordamos el colapso de la era hipermoderna y la discontinuidad de la mediación, la fe o el *Belief* –utópico o distópico–Ver Cap. 9.4.B.1 –VIOLENCIA CLÍNICA– (DEL CORTE NON-REPRESENTACIONAL)] y los dispositivos maquínicos de liberación–, *disponiendo* aspectos privados de mi vida aquí no como parámetros o etapas cumplidas de mi trayectoria artística, significado de los vínculos biográficos, sino en su deseo directo vivido, no potencial sino biológico–] un proyecto no realizado que tuve en 1998 (un año antes del empleo de esa foto anónima por Huyghe), cuando trabajaba en Berlín instalando exposiciones en museos [y me interesaba superar el aspecto *soft* (analgésico) de la imagen y su instalación, su reflexión o interpretación y su encuentro experiencial con un público no meramente cognitivo sino suprasubjetivo, de forma independiente a que fuera ésta imagen concreta o aquellos encuentros y perceptividad realistas o ilusorios, poder soslayar la im-presencia de lo que son (lo que evocan y re-presentan) para atender así la copresencia (‘más relevante’) del amor y del impulso (‘gregario’) del deseo sexual en vida, irreproducibles y en gran medida intransferibles– (no ‘toque’ sino con-tacto de una sensación a otra –desdiciendo también el antiguo ‘*tacto*’ simbólico de Nancy entre Sentido y *Sinsentido*– ya que por el contrario la ciencia confirma la discontinuidad pura–<sup>987</sup> ], para fotografiar o grabar a mi entonces ex-pareja (en Bilbao), sola (vestida, tal y como fuera y quisiera), tumbada sin más en una zona de campo abierto, en primavera (por contraste en vivo al invierno alemán y sus cambios de estación y luz), cubierta con hierba verde y flores. Un retrato simple (sin alarde técnico), en el que fijar un recuerdo. El amor<sup>988</sup> , el *Eros*<sup>989</sup> y el deseo (distinto en su naturaleza al tráfico

---

<sup>987</sup> Tal y como confirma la ciencia molecular y nuclear, nuestras partículas corporales nunca llegan a ‘tocarse’, sino que lo percibido en el tacto superficial de cuerpos es una sensación generada por la reacción del campo de fuerza particular de un individuo en su con-tacto (paralelo) con el campo de fuerza del otro. Las partículas emiten campos de fuerza que repelen a los campos de fuerza ajenos que se les aproximan, somos discontinuos físicamente (cuánticamente) unos a otros. No hay entre sujetos fusión nuclear de partículas como la que se produce en el núcleo solar o en la fusión de la energía atómica. –Ver explicación científica de la repulsión de campos de fuerza en el capítulo #6 de la serie documental para TV. Cosmos: *Lejos, aún más lejos*. (2015) [http://www.atresplayer.com/television/programas/cosmos/temporada-1/capitulo-6-lejos-lejos\\_2015102300414.html](http://www.atresplayer.com/television/programas/cosmos/temporada-1/capitulo-6-lejos-lejos_2015102300414.html).

<sup>988</sup> “ Theorists Brian Massumi, Gilles Deleuze and Félix Guattari describe affect as a feeling of *self* [ser social congénere] on a level prior to subjectivity that has not yet undergone processes of mediation. Deleuze and Guattari

artificioso o representacional –*e-motion* como desplazamiento sucedáneo (de suceso situacional) de emotividad o efecto causal– de la afectividad). Involuntario (contingente) e inconsciente, ex-pontáneo. Desde la evidencia de asumir la representación ya explícita de la *fotografía concreta*<sup>990</sup> de la existencia (o desde el objeto formal o inmaterial instalado en su deconstrucción), para llegar a obviar su discontinuidad configurativa y no realizar nada más que lo que allí se dispondría en sí mismo (indiferente e *indiferante*<sup>991</sup> a su transporte) ante lo Sin-sentido, *ex-tenso* a todo lo Real. Sin subrayar la impresión romántica ante la naturaleza, u obviando la cosmética de una imagen inocente, política, ética, moral, cultural o post-filosóficamente (noción de inocencia que introducíamos anteriormente desde Chus Martínez en el ejercicio que proponía de “*Sentir desde un árbol*”, actualizando la praxis estética contemporánea y a la antigua función ontológica, simbólica, expresiva o de imagen objetiva del arte):

« *The notion of “innocence” is not an easy one. Already at first sight one is confronted with a certain uneasiness. How can we propose a term like this in a time like ours? On the other hand, how can we not appeal to a notion like innocence in thinking about the status-quo of the discourses on political and cultural identity, or on the very nature of theory—that recurrence to the same critical paradigms? We already know that is not only culture that should define thinking, but also new thinking forms, which are emerging from nature or animal studies or science and art. Innocence, yes. It has nothing to do with morality here. It names the complex operation of challenging the old ways of understanding the function of art, and the old assumptions about experience and perception. It is—actually—the radical expansion of perception: it is not only us who feel; we are felt by beings and machines who are inviting us to introduce the term innocence. Oh! Some decades ago we often talked about “openness.” But the metaphor is not strong enough for the effort we need to make in order to turn around our ideas of experience, consciousness, and the way art is a thinking that absolves and transforms perception. Art is perception not because it is a producer, but because it is the organ where consciousness is sensed differently, as well as nature and*

---

define affect as “prepersonal intensity,” or passions, that exist before subjectivity [impulso presubjetivo, supervivencia con el otro, procreación, trascendencia] and before the individual [previo al Yo, especie] While subjectivity is conceptualized (from an anti-humanist perspective) as a mediated state lacking autonomy, mobilizing affect seems to circumvent the problems of engaging subjectivity because affect is a non-linear [discontinuo, en cuanto a naturaleza presubjetiva que implica existencia e inexistencia, instinto de discontinuidad], formless and unstructured intensity not yet registered and narrativized (as emotion) [pre-Sentido] to create function [o non-function] and meaning.”

Rotenberg, Lauren. Op. Cit. <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>

<sup>989</sup> Ver también el análisis de *La agonía del Eros*, de Byung-Chul Han. Cap. 9.4.B.iv. Exposiciones como zonas de con-tacto post-representacional.

<sup>990</sup> Ver Cap. 2.2.C. Cinematografía. Lo cinemático y lo digimático. En la referencia desde mi ensayo *Nueva Objetividad* (2002) a la –Stright Photography–, en el paso del arte y su imagen del S. XX al XXI.

<sup>991</sup> Ver Cap. 4. 1.La discontinuidad artística a la dialéctica negativa del objeto arte en el Readymade de M. Duchamp y en la Ley de los cambios de J. Oteiza. –Diferencia, Diferancia e Indiferancia–. J.L. Moraza. *Indifférance. Naturalismo sumergido/* En tiempo Real. El arte mientras tiene lugar. Fundación Luis Seoane. La Coruña, 2001, pp. 153-162.

gender. Innocence here is introduced as an “after-critically thinking form.” Or, better said, innocence is proposed here as a transitional attitude toward a new philosophy, one that is not modern but that is not yet there either.»<sup>992</sup>

Una inocencia o neutralidad del Sentido (que ha abandonado su romántica posición de privilegio, lo multiversal que escapa a un solo pensamiento) ante lo Sin-sentido. El impulso presubjetivo en su integridad y la comprensión animal, emocional y desiderativa al otro en su otredad natural (no simple alteridad edificada), ante esa naturaleza llana y retro-instintiva (procreadora y discontinua en su inocencia lógica).

“Very complex work? I agree. This is why I want to fight with you — me — inertia — laziness.” [Clément Pansaers, *L'Apologie de la Paresse* (The Advocacy of Laziness) (1921)]. Volar, por inercia (atracción de la gravedad), con el amor y el deseo a una persona concreta –o en las que pueda surgir–, fuera de la imagen de pereza o de un no hacer nada –indicativo–, o del morirse o trascender. Fuera de las ‘*alzas y bajas de (la) intensidad*’<sup>993</sup> desde una des-cripción (simbólica) y al margen de voluntad reflexiva (del subconsciente y la subjetividad).

No ‘imagen del amor libre’ y su psicodelia, sino el amor libre por sí ajeno a todo valor (incluso a sus condicionantes de escenificación –como el deseo liberado en el proyecto expositivo de P. Huyghe en *The Host and the Cloud*. (2009-2010), –el día de San Valentín en Le Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris – con relaciones sexuales en grupo o auto-masturbatorias<sup>994</sup> –).

Libres de lo que queremos para quererlo libres (ella / él, el objeto, su entidad, Yo, y los desarrollos posibles en los encuentros de lo presubjetivo –y lo subjetivo– con lo Sin-sentido libre de ser o no ser ‘querido’–).

–Otra confesión preliminar de un ejercicio (ideal, sueño) personal –tampoco realizado (en un principio por no ser capaz de asumir el juicio de la gente ni el mío propio, o de proponerlo...–), no exhibicionista –ni impúdico–, sino lógico e ilógico, libre de Sentido ante la visión de los demás y su prueba o interpretación cultural (o la mía): habría consistido (un año antes de abordar esta investigación) en hacer el amor en un descampado abierto –invadido por el *plumero de la pampa* (que coloniza la vegetación autóctona)–, en un ladera sobre las vías del metro de Bilbao. Acto sexual y amor directa e

---

<sup>992</sup> Martínez, Chus. ‘*The Next Society*’ *The Next Society*. *TREE Abies Alba und Innocence*. Ausstellung von Johannes Willi mit Vera Bruggmann und Symposium mit Chus Martínez, Filipa Ramos, Diego Blas, Kenneth Goldsmith, Natascha Sadr, Adam Thirlwell, Boris Groys. Der TANK Campus der Künste Basel. Institut Kunst Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW, Aula 27.10. 2015. Extracto de la invitación recibida por correo electrónico.

<sup>993</sup> Ver Cap. 9.1.D –UNIVERSO DATA | La discontinuidad entre Poder / decisión. | Identidad / Intensidad. REACTIVACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN –DEL SENTIDO Y SINSENTIDO– MEDIANTE LA DISCONTINUIDAD DEL OBJETO ARTÍSTICO CON LA PRESENCIA DEL CORTE CORPORAL. (Txomin Badiola. Exposición *CAPITALISMO ANAL CAPITALISM*).

<sup>994</sup> Ver Cap. 9.3.B – Lo universal y lo particular. Co-realidad y co-agencia: Welt – Umwelt. Human / Post-human. Tercer impulso, tercera realidad.

indiferentemente ante el paso del tren con pasajeros, ajeno a lo público, lo privado y lo transitorio (lo descarté, debido a la evidencia de que no todo acto estético tiene porqué ser realizado para mostrarse o compartirse, puedo realizarlo como ‘ejercicio’ para mi mismo; pero me interesa su reflexión).

Cito esto aquí debido a que el amor, la afectividad y el cariño que constan de diversas formas (entre colegas, amigos y parejas y hacia los animales) en los proyectos *Artists Working*, fue uno de los elementos primordiales que no tuve completamente en cuenta cuando valoré el ante-proyecto y cuando realicé *Artists Working: Discontinuity Barinatxe* (ya en una segunda fase tras la experiencia afectiva y emocional observada en la primera en *Artists Working: Crossover Atxabiribil* –co-agencia analizada en el Cap. 9.3.B y que concluiremos en el siguiente apartado–). Ese detalle del deseo personal, de amor o de contacto sexual, me faltó pre-valorarlo desde mí mismo, personalmente, para que estuviera presente junto al resto de elementos que atiende este proyecto y que me importaban [teniendo en cuenta la intención de desacomplejar toda información pública o de índole privada, la vergüenza a un acto o impulso. Mi Yo, mi *Self* social (el reflejo ante los otros que aprueban estas demostraciones efusivas idealmente, pero que se suelen rechazar culturalmente) y mi ser y fuerza presubjetiva. No sólo liberarme, ponerme en riesgo y superarme o poder ignorarme objetivamente a mí mismo. Ser libre también de lo que queremos].

Hoy, habiendo podido entonces... (sólo si hubiera sido amor pasional, y un acto espontáneo, por sí mismo), habría sido interesante que constara aquello olvidado { [un beso real con una participante en AW, con quién había iniciado, previamente a la ejecución práctica de los proyectos, la pre-reflexión sobre éste proceso artístico, exponiendo los contenidos que posteriormente se iban a desarrollar y desplegar con otros colaboradores invitados a *Artists Working: Crossover Atxabiribil*, en relación a la autonomía simbólica, la post-soberanía, y la libertad no condicionada: productiva, afectiva u ontológicamente, ni por límites de espacio, tiempo o Sentido; correspondiéndole a ella –como dato–, más específica en aquél pre-análisis o no tan implicada como yo, los términos objetivos y definitorios de ‘*artistas trabajando*’, que posteriormente se integrarían de modo más incisivo como antetítulo (–sustantivo y verbo–) a este proceso proyectual – *Artists Working*: – completado con los subtítulos correspondientes a cada fase de los sucesivos proyectos, tras el signo de los dos puntos que señalan al argumento desde AW: –concepto o hecho tratado– “*Crossover*” o “*Discontinuity*” (en cursivas) y –localización– cala de ‘Atxabiribil’ o playa de ‘Barinatxe’].

–[ Ex-compañera a quién seguía deseando, pero con quién ya no mantenía una relación íntima, –y quizás por ello no caí entonces en cuenta, en la última fase realizada de éste proyecto, de que olvidaba (involuntariamente) ese deseo tácito– (se lo he comentado posteriormente en una reflexión artística sobre éste proyecto, y personalmente) El trabajo artístico tiene influencia en todo nuestro proceso de vida, que quizá, lógicamente, interesa no obviar.]. –[ Aquél beso espontáneo, celebrativo, o impulso emocional o sexual, algo sin demostración, ni intencional ni pre-planteado; deseo anárquico y compulsivo, no negado ni afirmado. No existió (en el siguiente apartado analizaremos otras formas de afecto expresadas en besos no programados), y no podía haber sido forzado pues se trataba en los proyectos de AW de que –aparte de las invitaciones y de la instalación y cámaras que yo

introdujera ante lo Natural– no hubiera nada presubjetivo ni subjetivo programado (que lo afectivo y aquello que reconocemos como lo ‘bueno’ o positivo, sucediera por sí mismo, o no ocurriera y se pudiera echar de menos en todo lo que afronta el proyecto AW ) –que es conveniente reconocerlo en este proceso de auto-apertura, de expiación y su disposición al corte del objeto-proceso ontológico-simbólico– ] }.

Detalles importantes que pueden echarse en falta (su ausencia cumple ahora esa función) –no por ser ya entendidos desde lo retratado o evocado, sino por su presencia explícita más allá de las actuales consideraciones estéticas o éticas sobre la afectividad y su alienación tecnológica, ontológica, sociológica o psicoanalítica– en un proceso, en laboratorio proyectual con co-agentes, que buscaba contemplar todas aquellas factuales que corresponden al individuo personal y al sujeto estético y sensible, activo o contemplativo, y que por mi parte quería dejar libres y sueltas (sin exacerbarlas y sin indicarlas). Exponer todo lo particular y lo íntimo (no circunstancial) que produce pensamiento y Sentido (atendiendo aquí al amor y al deseo como dos de las esencias y ausencias, empresas principales que afectan a la producción de Sentido), ante algo indecible; no sólo al amor y al deseo (subjetivo), sino al impulso suprasubjetivo y a cualquier instinto o fuerza presubjetiva en un encuentro neutro (fuera de inocencia o culpa) de los emisores y los objetos de Sentido ante lo Sin-sentido. Se trata aquí –con este inciso particular abierto–, de afrontar directamente y tratar en los ante-proyectos y en ésta investigación toda su extensión posible y los caminos por los que recibimos aquellos elementos previos a considerar, con intención artística o sin ella –qué descubrimos y qué ocultamos o disimulamos (para verlos en lo que son en su naturaleza, por sí mismos)–, que posteriormente vayan a configurar el contexto de actos y reflejos (conscientes, inconscientes y subconscientes) a desbordar en nuestro objeto proyectual dispuesto (no programático, realizado o no realizado, presente o im-presente) al corte fenoménico indecible (puesto que, como sabemos, el corte en la representación afecta también a todo lo íntimo y sus grados de proyección, protección, manifiesto o censura –a mí y a mi reflexión y conexión con el otro / y lo otro– y al instinto extensivo de supervivencia vinculado a la reflexividad). Ver cómo se re-activa el Sentido particular, en toda su extensión, en su co-presencia y discontinuidad con lo Sin-sentido.

Por ultimo, en relación a lo anterior, es de interés el tratamiento de lo afectivo y los impulsos presubjetivos desde la dinámica de transproyectualidad, que sitúe a aquellos objetos o esencias sensibles en lo que son a priori (entidad /representación /significado literal –al pie de la letra–), sin incorporarles más información o intencionalidad, complementaria o derivada (o discontinuidades configurativas: tanto de composición como de estrategia o de interpretación).

En el reciente proyecto de imágenes fotográficas *\_überprojekt*, activo actualmente online [ <http://inigocabo.com/works/ueberprojekt.html> ] (2014-en curso <sup>995</sup>. –Ver Cap. 9.4.B.iv

---

<sup>995</sup> Actualmente no he decidido (o no quiero tomar una decisión unilateral) si *\_überprojekt* se dispondrá finalmente como objeto artístico –[aparte del ensayo expositivo de las primeras 4 fotografías de esta serie, realizado junto a

TRA(n)S-PROYECTUALIDAD / Resumiremos el análisis de esta serie de imágenes completa en el Cap. 10.2 Proyectos realizados en paralelo a la investigación.–), la afectividad consta de manera implícita en la selección y solicitud gradual a artistas colegas, a antiguos ex-alumnos o participantes en talleres que impartí y en mis proyectos artísticos (algunos participantes en *Artists Working*), a amigas y amigos con quienes mantengo diferentes grados de relación, a quienes (considerando esa amistad o confianza) solicité la cesión de sus fotografías para referirlas aquí desde mi distancia (efectiva, objetiva y subjetiva) a sus respectivos proyectos, no-proyectos o significados particulares e íntimos.

Imágenes ajenas, instantáneas comunes y episódicas o simplemente anecdóticas, otras elaboradas con intencionalidad artística o de información-comunicación postproductiva, publicadas en Facebook para su tráfico relacional superficial, o publicación artística con afán de convocatoria (o solamente publicadas en mi proyecto). Fotografías de amigos a quienes aprecio o quiero –o de alguna mujer a quien he deseado o con quien tengo un deseo latente– [evidenciando que el proyecto artístico supone también, en su agenciamiento y coagencias, un recurso con distintos grados intencionales de intersubjetividad, no sólo de convocatoria, invitación, solicitud y contacto, sino de seducción e interés ambiguo].

En las nuevas imágenes que se van incorporando a esta serie de *überprojekt*, se enfatiza (o se contrasta una posible lectura emocional de la imagen a través de ese vínculo afectivo, entre el autor y su desplazamiento / y entre mi solicitud y afectividad a su trabajo). La documentalidad del archivo proyectual, como en el caso de Eriz Moreno <sup>996</sup>: mediante una *stright photography* o imagen concreta de sobre un jardín (semi-salvaje) ubicado en una de las múltiples localizaciones internacionales llamadas –Berlín– (en Europa, U.S, Asia, etc.), a las que este artista se desplazó abriendo su –proyecto

---

otra imagen obtenida en directo en Bryan Arts Center (Oh, U.S., Feb. 2015) ]–, en una instalación expositiva definitiva o en otro formato. O bien si permanecerá como ejercicio reflexivo, sin tener que ser transferido al público más allá de esta comunidad concentrada vía online, mediante su reflejo en el canal-flujo de la Web (donde son afines a la realidad posproductiva de su formato, la mayoría de ellas obtenidas con cámaras de teléfonos móviles), o a través de las conferencias impartidas, como en la referida anteriormente: *–When Art Project –Maybe– no Lies. Extinction and Discontinuity in the Art Object. Sense + Nonsense–*. en el programa de conferencias: "What Do We Talk About When We Talk Photography?" de la Faculty of Philosophy, National Research University. Higher School of Economics HSE, Moscow (Diciembre 2014), cuyo libro está pendiente de su próxima publicación y que puede seguirse en los enlaces de mi página Web: <http://inigocabo.com/texts/books.html> / <http://issuu.com/inigocabo/docs/whatdowetalkaboutwhentetalkphotogra?e=15758220/11619420>

– O en los distintos talleres a impartir, o en ensayos teóricos y publicaciones como la que se pretende realizar posteriormente a la actual investigación, o bien en la desarrollada en un futuro tras la posible investigación postdoctoral mediante otras imágenes potenciales para estos *überprojekt* (obtenidas por el HST, Hubble / durante el workshop *Discontinuity*, University of South Florida USF, 2016) para el contraste del transproyecto y su posible re-activación en su co-presencia y co-agencia /–con y –de / lo Sin-sentido.

<sup>996</sup> Ex- alumno en BB.AA (UPV-EHU), participante en mi taller Closing Time y en AW: Discontinuity Barinatxe. En cuyas publicaciones o catálogos he aportado textos sobre su trabajo –alguno reciente con elementos desarrollados en la presente investigación: <http://inigocabo.com/texts/catalogues/texts-catalogues/ErizMorenoBilbaoArte.pdf>– abordando la diferencia entre la discontinuidad configurativa de lo ‘textual’ (Sentido y no-sentido, fácticos u ontológicos) y la discontinuidad natural Sin-sentido.



artístico de viaje–, entre lo histórico, el *reenactment*, lo simbólico, el lugar, la identificación y el tránsito; para una colección de imágenes con la experiencia sumergida.



Eriz Moreno, **Berlin** (Georgia) 417. (2012-ongoing). [ *\_überprojekt* (#10), 2015. Section 2 (Transprojectual sequences) ]



Still (Eriz Moreno). Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe. IC (2013-en curso). Bryan Arts Center, Ohio (U.S), 2015.

Donde la imagen concreta (de la tradición fotográfica germana, aquí desplazada a través de la discontinuidad del viaje y la discontinuidad configurativa de la imagen fija), facilita, desde su distanciamiento registral a la subjetividad (lo que importa proyectualmente es el viaje, cuya discontinuidad es enajenada en el proceso documental de la colección de momentos objetivos), una transproyectualidad paralela hacia esa imagen y hacia el propio proyecto de fuga de EM; despejándose definitivamente en su inclusión en *\_überprojekt* la trayectoria particular de esa imagen fijada en concreto, que queda superficializada, trivializada junto a otras imágenes diferentes que pierden su conciencia singular. Una fotografía digital, un autor, una relación con mi proyecto reflexivo (de suspensión ontológica). Cada elemento en su entidad directa y lo relacional sin interpretación subjetiva.

Las secuencias registradas por EM en sus momentos de filmación cuando participó en AW: *Discontinuity* Barinatxe, exponen su atención al detalle de lo biosemiotico (Ver en pág. anterior el fotograma de la filmación de EM expuesto en Bryan Arts Center: insectos y estructuras vegetales ancladas a la roca marina) manifestando, desde su intencionalidad documental, el contraste entre la imagen registral y la ‘objetividad’ *ontológica* del no-sentido, con lo Sin-sentido. Una salida del ‘jardín’ de la imagen recreativa y de lo edénico del simbolismo y su *Belief*, admirando la constatación, en la Naturaleza –de la imagen y de la representación–, de su no significado, independiente al afecto de ambos (él y yo) por las imágenes –una relación de confianza a través de la entrega de una imagen fría, en una secuencia (activa) viva–.

Se enfatiza también (de manera literal), en el caso del clip de vídeo de Néstor Caparrós agregado a *\_überprojekt* (tras mi visita en 2015 a la University of South Florida USF para el contacto preliminar con los responsables académicos de la universidad y con los gestores del museo CAM USF, con

vistas a la preparación del workshop *Discontinuity* y de la exposición del proyecto *Alligators Situation* en 2016), la afectividad directa en el 're-portaje' cotidiano de estas imágenes grabadas durante el tiempo libre no productivo, con su pareja (Management y colaboradora artística en mi Workshop en USF), amigos y familiares. Un acto reflejo de pedagogía a un niño que trepa a un árbol y la explosión de un salto, un instante de ascenso contra la gravedad y caída inmediata en otro elemento líquido (como las imágenes en el espacio 'líquido' que fluctúan en la mensajería por las redes inalámbricas simultáneas donde nunca llueve: *-upload /-download* y su instantaneidad). La pre-disposición al momento lúdico en el que se vence a la lógica fuera del complejo cultural en un bosque salvaje del humedal subtropical (*Everglades*, Florida), pero sobre todo la estética hipermedia de un microclip de teléfono móvil (cortado / adaptado desde el instante para la capacidad de archivo y descarga), en contraposición a lo selvático (Rainforest) y a su difusión.

Comentando con NC [cuya praxis parte del dibujo manual como indicador directamente representacional hacia la pulsión (ficcional, desiderativa y física-objetual) en el proyecto artístico] la opcionalidad que abre éste clip no por la narratividad de un tiempo 'liberado', sino por la suprasubjetividad conectada directamente con la afectividad, el impulso y la enseñanza consciente para lo inconsciente; el factor más interesante consistía en no poder alejar estas imágenes de lo vacacional y lo experimental en un medio natural que por su libertad salvaje pone en circulación esta secuencia como amigable, afín a una memoria infantil, a un sueño o a un deseo, pero en cuyo reconocimiento entra, además de nuestra cultura mediática (filmografía de la cualidad de aquello que no puede ser vehiculado ni instrumentalizado, la correspondencia *Tarzán de la selva* en blanco y negro, documentales de exploradores, National Geographic y sus documentos de fauna, cataclismos naturales etc.); intrínseca entre lo presubjetivo y su emoción de juego (o la catástrofe medioambiental y la conservación ecológica/ respeto a la Naturaleza) con la inocencia que señalaba Chus Martínez, previa o ajena a su inter-subjetivación (no meramente autónoma/ global sin significado accesorio – pero no trivial ¡, pues por eso mismo es constatable; ni soberana /post-crítica: «*Innocence here is introduced as an “after-critically thinking form”*». Dispuesta también la soberanía estética a su propio juicio –o a su obviación (corte) de localización, identificación, agenciamiento o coagencias postproductoras–), en la que transferir desde una instantánea otras posibilidades, no de codificación ni de afectividad para la producción simbólica desde un medio-dispositivo (ontológicamente 'liberada' o estéticamente 'abierta': «*Oh! Some decades ago we often talked about “openness.” But the metaphor is not strong enough for the effort we need to make in order to turn around our ideas of experience, consciousness, and the way art is a thinking that absolves and transforms perception*»), sino cualidad de corte [de su Sentido –que se muestra en su esencia (simbólicamente inasible y prolífico –desde una particular humanidad– ante la posibilidad del todo–) y de su no-sentido; mediante una potencial co-presencia de esa imagen y su suprasubjetividad referida o tra(n)s -inmanente, con lo Sin-sentido, su contraste con lo Real].



Nestor Caparrós. **Everglades** (Tampa) ] Mobile phone video. (1' 01''), 2014-ongoing. [ *\_überprojekt* (#11), 2015. Sección 2 (secuencias transproyectuales) ] <https://vimeo.com/138498306>

Imagen dispuesta tal cual es (sin acontecimiento o suceso espectacular, en paralaje) en *\_überprojekt* «*new thinking forms, which are emerging from nature or animal studies or science and art.*» –post-instrucción biosemiótica, multiversalidad discontinua no programable (con todo aquello que en sí ya contiene y transporta para la mayoría de usuarios de la Red: «*the radical expansion of perception: it is not only us who feel; we are felt by beings and machines who are inviting us to introduce the term innocence.*») independientemente a su proyectualidad–. Secuencia insertada tra(n)sproyectualmente, observando desde una distancia estética objetiva la implicación que emerge desde ese *streaming*<sup>997</sup> de otro autor –cuyo *play* en directo es un dispositivo de respuesta automática incitada, que dispone lo privado y su *diferancia* en lo público–, atendiendo fríamente a la empatía que una imagen positiva genera (su negatividad estética queda imbuida en una afectividad extensiva) y a su vez al

---

<sup>997</sup> El *streaming* (también denominado transmisión, lectura en continuo, difusión en flujo, lectura en tránsito, difusión en continuo, descarga continua o mediaflujo) es la distribución digital de multimedia a través de una red de computadoras, de manera que el usuario consume el producto (generalmente archivo de video o audio) en paralelo mientras se descarga. La palabra *streaming* se refiere a una corriente continuada, que fluye sin interrupción. <http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/107/cd/video/video0103.html> / Madrid, 2008. Ministerio de Educación, Política Social y Deporte. Instituto Superior de Formación y Recursos en Red para el Profesorado. Formación en Red.

distanciamiento hacia ese reconocimiento cómplice con lo que la secuencia transmite, con lo vivo referido y su carisma, con la nostalgia y el deseo romántico, con una inocencia pretendida. La cadena de imágenes y su emoción o su di(s)versión dispuestas en el tráfico de la red (enlace a *\_überprojekt*) a su evidencia, no para buscar (o bucear) en ellas lo que representan, sino desde lo que en sí son (cuasi-*naïf*, imágenes en bruto, implicadas sin embargo en una potencial inocencia ontológica, mostrando todo lo artificial de sí y manifestando toda interpretación artificial o afectiva sobre ella) dirigirnos precisamente hacia aquello otro que no está ahí, lo Real al margen del ‘jardín’ y del edén o de la ‘nube’, y también al margen de la afectividad de esa propia selección entre amigos, colegas o deseos que siempre nos señala como autores, productores (de afectividad, obra o extrusión) o coagentes. Lo Otro que está al margen del contacto simbólico para presentarnos una posible co-presencia abierta [con-tacto de la realidad –suspendida en la inocencia evidente de su construcción delatada, por muy sofisticada o maquínica (del agenciamiento) que sea–, expresión del afecto subjetivo también para su suspensión, e incluso corte-intervalar de la empatía implicativa, impase del impulso precognitivo de reconocimiento (reflexivo o biográfico) o de ser afectado por señales ontológicas o emocionales, para ese con-tacto neutro –‘inocente’– en la co-presencia con lo Real].

La última fotografía incorporada en *\_überprojekt* (en una tercera sección de imágenes que se van sumando, ya sin declaración, sin texto explicativo debajo de ellas en la página Web, dispuestas como imágenes directas planas) corresponde a un «regalo», como respuesta de la artista Irantzu Sanzo<sup>998</sup> a mi petición de una forma escultórica, pre-objeto (no proforma con intención de formularse artística o pedagógicamente, sino mero ensayo o boceto experimental de la investigación artística sin vocación mayor de obra); un instrumento ejercitativo que pudiera ser instrumentalizado por su misma pre-condición, que poder situar en la Red con las anteriores

---

<sup>998</sup> Artista (también ex-alumna y participante en Artists Working) con quién he colaborado contribuyendo con texto – *Sentido crudo/ la cosa Real*– para su catálogo expositivo –*Una cosa*–, en la Fundación Huarte de Pamplona (2013), en el que su apuntaban, en relación a esto, algunas reflexiones de Jean-Luc Nancy en –*El Sentido del mundo*– revisadas en la presente investigación (poder atender a cada cosa, objeto o afectividad, sensible o insensible, en lo que son, con una distancia co-presencial al propio proyecto que los trate):

[http://inigocabo.com/texts/catalogues/texts-catalogues/IrantzuSanzoUnacosa\\_FundHuarte.pdf](http://inigocabo.com/texts/catalogues/texts-catalogues/IrantzuSanzoUnacosa_FundHuarte.pdf)

[como apuntábamos en el Cap. 9.3. B.–Lo universal y lo particular / Co-realidad y co-agencia, en el análisis de la obra performática de P. Huyghe *Colony Collapse* (2012): *P. Huyghe escenifica un contacto co-agencial entre el drama ficcional de público y performance –de actuación e interpretación de un objeto-cuerpo deseado como relato y de un lugar como escenario–, con el enjambre de lo natural no-sentido que colapsa la maquínica cerebral, el cógito humano – productor de agencia y de información postproductiva–, un colapso rizomático que enmascara la identidad del sujeto, su voz y su visión, siendo sólo un cuerpo en movimiento dentro de un ritual. La playa (lugar simbólico de libertad –y límites–), la luna (mito de la tragedia, posibilidad y objetivo de la ciencia) y el teatro (contacto en vivo de la narratividad con el público y co-agencia de los agentes-artistas en su confronto en la arena del circo), así como la Representación y la Tecnología; aparecen situados desde sus respectivas discontinuidades configurativas en una temporalidad de contacto real con la Naturaleza.]:*

En el citado catálogo de I. Sanzo concluí: “*todo texto es ventrílocuo*”, asignando a la palabra la diferencia entre signo y significado y el difiriendo entre el sujeto y la imagen de sí en toda transcripción. El signo y la voz como máscaras, el término –*Una cosa*– como écfrasis nominalista y discontinuidad configurativa de la cosicidad, imagen de lo Real e (in)-experiencia lectiva.



**Untitled.** [ \_überprojekt (#12). **Irantzu Sanzo.** (Banff) ] 2015-ongoing.

Section 3 (Readynatural / a present instead of a sculpture)

**S/T.** [ \_überprojekt (#12). **Irantzu Sanzo.** (Banff) ] 2015-en curso.

Sección 3 (Ya-natural / un regalo en vez de escultura).

imágenes introduciendo una cosicidad elemental, una forma física que pudiera tratar como materialidad pre-virtual o entidad óptica, inmanente o suprasubjetiva, que se estableciera cual pre-signo (sensible –sin negatividad estética– y pre-científico) al tiempo que es transportada o vehiculada como imagen de sí (trans-inmanente) o prototipo, algo que contrastara con la (hiper)superficie de los otros formatos de imágenes y secuencias bidimensionales, que se insertara como un útil para-tridimensional (representado, diseñático) sin función asignada, una cuestión meramente compositiva que anulara la anterior posible lectura estratégica (mediática o post-media).

Irantzu Sanzo realizó recientemente una residencia artística de medio año (2014-2015) en The Banff Centre { <https://www.banffcentre.ca/> una de las anteriores sedes de dOCUMENTA (13) en Canadá, 2012, coincidiendo con su programa anual de residencias de investigación

<http://d13.documenta.de/#/programs/banffthe-retreat/>, para la programación de *The Retreat* (el retiro)<sup>999</sup> –,

---

<sup>999</sup> *The Retreat* took place at The Banff Centre in conjunction with the annual research residency program, Banff Research in Culture. Graduate students, postdoctoral fellows, academics, activists, writers, and artists from around the world—including artists involved in dOCUMENTA (13)— got together to engage in research and exchange opinions and ideas. Guest faculty presented lectures that were open to the public during the event. *The Retreat* offered those

en cuyas jornadas reflexivas intervino Pierre Huyghe, presentado por Chus Martínez,

<https://www.youtube.com/watch?v=aRC5iFlxfnU&list=PLCiXsh--cTyzEfSHBCCNRxgVC-37GcemH&index=2>

introduciendo su reflexión con los participantes e investigadores acerca de la *Asociación de Tiempos Liberados*, que hemos analizado aquí (y de distintas obras del artista tratadas en esta investigación), con especial atención a su situación construida *Untilled* (sin cultivar, 2011-2012) para Documenta, pieza central para el desarrollo de nuestro análisis post-conceptual y post-cultural.

[en el enlace anterior al vídeo de la conferencia impartida por Huyghe se puede apreciar en detalle la satisfacción del artista ante la imagen del árbol muerto de J. Beuys –portada de la presente investigación– instalado en la zona de compost del Karlsaue Park en Kassel; el reconocimiento afectivo del autor ante una imagen rotunda y su mitología, que plantea al tiempo la visión distópica (o llamémoslo –otra forma-situación de co-presencia de lo utópico–) sobre el proyecto antrópico arte = vida, sobre el ecologismo, la energía, la *universidad libre* (de enseñanza) <sup>1000</sup> y el trabajo de todo actor social como artista; mientras Huyghe se identifica empáticamente con la iconicidad que desplaza esa fotografía, imagen trascendente o registro transinmanente de una realidad desaparectiva, que Huyghe pretende desbordar en su proyecto arte y post-concepto.

Un tra(n)sproyecto –sobre Beuys y otros contenidos del historicismo y la historicidad del arte, conectados en la vinculación implícita y ex-plícita de una situación construida con una situación viva que germina y poliniza indistintamente a lo simbólico, a lo ontológico o a lo biosemiótico, a lo relacional y a la producción humana–. Al tiempo que Huyghe nos dispone para un posible distanciamiento con esa profusión cultural –(post-¿)reflexiva (sólo lo sería realmente sin la imagen trascendental del Ser) y existencialista (no inmanente en verdad sino observadora de lo existente), proyectándonos hacia “*algo que no pueda ser agotado por los discursos*”; su implicación con su proyecto queda latente y se acentúa. No se niega la representación, ni la trascendencia (se asume), se reconoce y celebra la (‘post’)-simbolicidad (recursiva) de una imagen potente y universal (y extintiva) para el Arte y la Estética.]

---

involved an opportunity to step away from the speed and confusion of contemporary life—not in order to abandon its social challenges, political antinomies, or cultural dead ends, but to enter a period of temporary study, reflection, and cooperative exchange whose intent is to generate permanent change. The event was a retreat during which participants explored the character of our society and undertook artistic and cultural investigation with the aim of creating new modes of becoming and belonging.

10 AUG 2012 / 19:30 / The Association of Freed Time / lecture / **Program** / banff: the retreat Venue / Banff / participants / Pierre Huyghe. <http://d13.documenta.de/#/programs/banffthe-retreat/>

<sup>1000</sup> –Frei Universität (Ver en Cap. 4.3 el análisis de la Freie Klasse.) / [–Lothar Baumgarten, con quién realizamos el objeto artístico que ‘movemos’ en Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe (siguiente apartado 10.2) fue alumno de Beuys cuando éste replanteaba abrir los protocolos de la enseñanza y la investigación artística no productora (Ver Cap. 8.2. L. Baumgarten. De la Representación a la copresencia) ].

La cuestión que se abre es la articulación de esos tra(n)sproyectos al Sentido transinmanente en una potencial co-presencia con la inmanencia Sin-sentido, al margen de nuestro reconocimiento pulsional y afectivo, para celebrar en esta fiesta intervalar y discontinua de la vida, mediante un despliegue cierto a todo lo Otro que la integra, la posible re-activación de lo presubjetivo y lo subjetivo en contacto (no trascendental o sensible, sino fenoménico) a lo objetivo.

El reconocimiento implicativo de esa imagen es lo que nos sitúa aquí, con la experiencia de Irantzu Sanzo en Banff (no sólo en el reconocido centro de arte, sino en la geografía de dicha localidad canadiense), ante la implicación de una forma tra(n)sproyectual en *\_überprojekt* que abordara mi solicitud, el proyecto arte (con el objeto arte y su desplazamiento) de la artista, el distanciamiento –no estético– de un tra(n)sproyecto a su imaginería, y la cuestión afectiva, así como una respuesta no concluyente o finalizadora, ni formal ni proyectualmente, tra(n)s–inmanente –imagen perspectiva y concreta de la trascendentalidad del Sentido a lo presubjetivo, afectividad y pulsión a lo inmanente, pero que sin embargo señale también a la naturaleza inmanente de cada imagen respectiva, percibida o proyectada por Ser vivo, y a la apertura posible de esa reflexividad, no a la transinmanencia inherente, sino a la neutralidad y al corte, discontinuidad natural e ineludible en la caducidad de cada imagen trascendental particular}.

Como artista y amiga, –entendiendo que yo solicitaba para una post-función [tra(n)sproyectual –una deriva de la representación a la inmanencia en sí de la imagen-entidad fotográfica–] una imagen de las piezas del proceso ante-proyectual de investigación que ella había estado ensayando durante su estancia en Banff, fundamentalmente entidades obtenidas mediante su experiencia en los bosques nevados, revisando ciertas pre-condiciones de arti-lugios y su desplazamiento natural de la imagen que constituyen y transportan acerca de un proyecto artístico de con-tacto que I. Sanzo trataba de cuestionar en su relación no meramente representacional con lo Real: unas cintas cortadas de material adhesivo transparente que había estado empleando como contacto o *im-printing* fotográfico, transportadores de aquello residual que queda fijado en un film adhesivo que se pega a un árbol y permanece en él durante el tiempo de unas jornadas de reflexión estética y personal, impregnándose de materia y organismos vivos–; Irantzu me contestó por correo electrónico con el envío del ‘regalo-presente’ (*present* en inglés) de la imagen fotográfica del hielo (págs. anteriores) que hiberna o fosiliza de manera natural –sin nuestra intervención–, fragmentos de vida y materialidad, un tiempo suspendido por el proceso climático que queda reposado en una instantánea.

Su respuesta, quería ante todo conservar esos instantes fugaces de afectividad y reconocimiento artístico que mantuvimos durante un encuentro de fin de semana (con otros amigos participantes en Artists Working) para hablar de nuestras cosas (que siempre toca a la cosa Arte), de su vivencia en Banff y de nuestro proceso investigador. La foto atestigua (a la manera de *testigo* de Huyghe, como testimonio –o testigo que se pasa o transmite–) la presencia de un momento de afectividad que se traduce por la comunicación instintiva y solícita, e inmediática en la Red (por WhatsApp o por email), así como la negación a una identificación sensible del signo visual (voluntad de no transferir categorías, de que lo inmanente mediante su transinmanencia sea interpretable como cuestión retórica del arte, de que una de ‘sus’ imágenes sea utilizada como referencialmente artística –

instrumental–), sino, en cambio, simple ante-proyecto que se plantea la duda de sí mismo (y de su post-criticidad soberana) para indagar... Una imagen como recuerdo a un colega [que nos recuerda siempre también lo tratado por ella acerca de un posible *Retiro* emocional del proyecto arte, una tra(n)sproyectualidad o perspectiva personal a la investigación artística].

Lo que es '*ya natural*', (siguiendo la descripción de la ficha técnica que le propuse y acordamos para esta foto:

–**Untitled.** [ \_überprojekt (#12). **Irantzu Sanzo.** (Banff) ] 2015-ongoing.

Section 3 (Readynatural / a present instead of a sculpture)

**S/T.** [ \_überprojekt (#12). **Irantzu Sanzo.** (Banff) ] 2015-en curso.

Sección 3 (Ya-natural / un regalo en vez de escultura)–,

es el –regalo– (la fuerza de esa idea subjetiva y reflexiva de desprenderse de algo por otro, también impulso inconsciente, voluntad libre de dar, y subconsciente, de afectividad y reflejo) y su presencia (inmanencia del objeto en sí, del impulso y subjetividad de la decisión y del acto de respuesta abierta y reconocimiento –a mi solicitud y hacia sí misma–), no la impresencia, ilusión o evocación desde la imagen (con)figurativa, ni la forma física o virtual –artificiales– y su proyecto de estudio (readymade). Un regalo –lo inmanente de esa esencia ideal y abstracta (de lo dado), que quiere preservarse en su inocencia–, en vez de la representación visual de un objeto escultórico [que negaría, desde aquella imagen que lo habría ilustrado o documentado –con la pretensión contradictoria de distanciamiento estético a la representación fijada–, no aquello que como objeto representara o simbolizase (con Sentido o no-sentido), sino a la inmanencia real del objeto escultórico, intercambiada por imagen inmanente de transinmanencia, sin poder mostrar ni exhibir su porte material o su forma, –sidos–]; o regalo que reemplaza a una eventual preforma –solicitud u objeto-deseo sobre aquello real– (lo que sería una imagen de lo procesual y/o proyectual, una meta-forma que por su reflexión trascendería ya a lo informalista o bruto de lo natural inmanente), Sentido en sí (y su no-sentido inherente) transinmanentes a la inmanencia Sin-sentido del objeto (material o inmaterial –supra/subjetivo–), inmanencia por lo tanto de la naturaleza transinmanente del Sentido, no inversión simbólica sino realidad dialéctica-discontinua de lo sensible; y la amistad e identificación de Irantzu conmigo (y de mi con ella) desde la alteridad, pero no desde su identificación artística –su señalación o indexación– secundaria ante la prevalencia de su Ser, de su persona y su imagen de sí –desde donde se interroga sobre la cuestión condicional de lo artístico y lo incondicionable–, ni coagencia suya para la inversión forzada de un objeto inmanentemente sensible (con el que se puede tratar o co-presentar a otras entidades inmanentes observables o inobservables).

Retomando una de las citas de Nancy (que empleé en la redacción para su catálogo):

*“Aquí estriba la mayor dificultad: aquella de la ‘transinmanencia’ del sentido. Dicho con la mayor simpleza, que el sentido del mundo sea este mundo-aquí [u otros mundos multiversales y discontinuos, donde podría ser/haber otro Sentido o no serlo –actualizando a Nancy–] en tanto lugar del existir. Este ‘con la mayor simpleza’ detenta la apuesta más temible, la que exige de nosotros, para lograr decir esta cosa absolutamente*



*simple, un estilo totalmente otro o, sobretudo, una alteración interminable del estilo.*”<sup>1001</sup>

La inmanencia del Sentido, cuya naturaleza es transinmanente<sup>1002</sup> (discontinua –intervalos entre la continuidad efímera de su inmanencia y la continuidad virtual de su imagen trascendental discontinua), establece en *„überprojekt“*<sup>1003</sup> tanto la clausura ontológica del Sentido (no-sentido lógico, cognitividad

---

<sup>1001</sup> Ver Cap. 3 El Sentido. Positividad, negatividad y Sentido neutro.

<sup>1002</sup> “Resultaría sencillo establecer un juego de vacía dialéctica para componer los rasgos del concepto de transinmanencia. En este juego quedaría anulada la oposición, siempre necesaria, entre inmanencia y trascendencia, y se llegaría a formar un terreno neutro de contenido informe. Mi concepto de ser exige partir de lo inmanente, pero rescata un sentido de la trascendencia, que ya no es considerada enemiga de la inmanencia, sino su producto necesario. Cuanto es transinmanente es creado por lo inmanente [aquí precisaríamos que, en todo caso, creado ‘a partir de lo inmanente’, desde nuestra inmanencia sí, pero no cualquier entidad inmanente es creadora de transinmanencia hacia sí misma o hacia otras entidades, la materia muerta, por ejemplo, no genera imagen trascendental ni reflexividad, sino límite molecular inmanente –de reactividad energética a otros límites extraños, pero no podríamos llamar a esa reactividad como transinmanencia o trascendencia, ni quizá tampoco percepción –al menos sensible–, entidad limitada y Sin-sentido al que un Ser consciente –productor de Sentido– le puede observar en transinmanencia. / El mundo, lo universal o lo multiversal (como ha reconocido Nancy finalmente) no responde u obedece en su totalidad al Sentido particular de la consciencia, ni esta conforma al mundo sino imágenes fragmentarias del mismo –que en su inmanencia, mayormente Sin-sentido– elude a la continuidad del Sentido (incluyendo a su inmanencia existencial de ciclos discontinuos y a la discontinuidad configurativa de su transinmanencia) ] y remite siempre a él. Es decir, elimina los rasgos negativos de la trascendencia, que ha permitido que ésta se constituya como un «negativo» de la inmanencia y como una puerta abierta de huida de la misma. Así pues, el punto de partida para considerar lo que sea la transinmanencia es siempre la inmanencia. En mi propuesta la transinmanencia es la superación de sí misma que crea la inmanencia. Nada de cuanto es realmente se contenta con ser lo que es: se supera constantemente, se somete a un entorno de elasticidad, vibración y tensiones que le hacen salir de sí mismo precisamente por el mero hecho de ser. La transinmanencia es el cumplimiento de la esencial intranquilidad que caracteriza al concepto de ser aquí presentado. [...] *Distancia y mediación*. Cuanto es, es siempre inmanente. Pero por serlo, crea las condiciones de una distancia respecto a sí mismo. Es decir, crea una posibilidad de perspectiva. Se encuentra construido según una ley interna que le obliga a ser considerado únicamente desde la distancia y desde la creación de perspectivas. No se trata sólo de que la distancia y la perspectiva sean elementos necesarios para considerar lo que es. [...] Una teoría del ser deberá, por ello, ser, necesariamente, una teoría de la distancia y del olvido asociado a toda forma de distancia [...] Cuanto es transinmanente muestra siempre una profunda herida que no puede restañarse y que es condición de su propia vida. Tal herida no es otra que la mediación. Lo transinmanente se muestra atravesado por la fuerza, tantas veces destructora, de la mediación. La densidad de los transinmanente es acorde con la levedad del ser [...] Por eso lo real, en tanto transinmanente posee siempre una densidad de mediaciones. [...] *Límites nuevos*. El concepto de transinmanencia urge a un nuevo entendimiento de la relación entre clausura y apertura. En efecto, cuanto es transinmanente podrá estar abierto en proporción directa a su nivel de clausura. Nada hay de esteril paradoja en esta afirmación. Tal es lo que ocurre en el campo de la vibración, la elasticidad y el campo de tensiones. Todas esas propiedades suponen no sólo una «extensión», sino una verdadera apertura del cuerpo o entidad que las posee. Y muestran algo muy importante: sólo en tanto esa entidad se encuentra reposando en sí misma de forma inmanente, podrá abrirse de un modo pleno. La clausura en sí misma es una condición de la posible apertura y de cuanto esa apertura. [...] Pero son sorpresa y novedad que anidan dentro de lo transinmanente, como una de sus posibilidades. [...] Por eso, asumir lo real –siempre que se considere transinmanente ...  
Izuzquiza, Ignacio. *Filosofía de la tensión: realidad, silencio y clarooscuro*. Ed. Anthropos, Barcelona, 2004. (Pensamiento crítico / Pensamiento utópico; 141), pp. 227-230.

En la presente investigación no consideramos todo lo Real, ni menos lo universal o lo multiversal –en su infinita dimensionalidad y entidades inobservables–, como transinmanentes. Análisis de lo intransinmanente en el Cap. 10.1.c. DE LO OBSERVABLE (transinmanencia del Sentido a lo inmanente, físico o metafísico) AL ESTATUTO DE LAS ENTIDADES O INMANENCIAS INOBSERVABLES (intransinmanencia).

<sup>1003</sup> –überprojekt: Proceso tra(n)sproyectual a un proyecto, o proyecto del proceso de tra(n)sproyectualidad, que se debe por una parte a la reflexividad de sus imágenes, así como porque su tras-inmanencia es producida por la

no deliberativa, inmanencia del Sentido que lo concierne en su existencia y lo limita a su condición sensible), cuanto su apertura simbólica inherente (aplazamiento infinito, interpretabilidad discontinua, etc.,/ y también por cuanto su apertura hacia aquello que reside o sucede fuera del Sentido). Clausura de la trascendentalidad de la imagen de I. Sanzo (impresión digital antes que ilusión de hielo) y de su objeto in-formatico (de su información inmersa en formatos visuales y de su transmisión por redes vehiculativas e instrumentales de distribución), así como del cierre o corte de su proyectualidad, su distancia y perspectiva hacia su proyectividad, para religar la entidad inmanente de la imagen, en su condición de realidad construida, a la apertura inherente de lo inmanente a través del posicionamiento transinmanente hacia ello, a la apertura del Sentido desde su transinmanencia – corte–, a la inmanencia de sí en la co-presencia con lo Otro Sin-sentido. Esto señala a su vez al corte subyacente (no negativo ni positivo, neutro, **-tras** a lo inmanente) en la mediación, no referida como coagencia o afectividad intersubjetiva, sino en cuanto al con-tacto con lo inmanente exterior que requiere asumir la discontinuidad de lo Otro mediante el distanciamiento aplicado también a la propia mediación.

Lo transproyectual del regalo que consta como imagen congelada, suspendida en sí misma [más allá de lo que suspende en su transparencia, reflexividad y trans-porte de contacto (fotográfico o presencional) a lo vivo o a lo fósil], que ‘sale de sí’ en *\_überprojekt*, presentando la inmanencia del ‘regalo’, de lo que se da libre desde el con-tacto con aquello otro que por su inmanencia sólo puede ser atendido transinmanentemente (libre de la noción de ‘liberado’, que se cierra ontológicamente para abrirse realmente a lo otro libre, ya-natural), de la misma forma en que aquello Otro se nos ofrece (o se nos esconde, *in-de-mostrable*) a sí mismo desde su distancia y discontinuidad.

Un cambio de estilo, totalmente otro (Nancy) –aquí diríamos total a y con lo Otro–, que vacíe la dialéctica (Izuzquiza), y que presente el campo de tensiones de las fuerzas presubjetivas con la puesta en riesgo de la criticidad soberana del Sentido. Una salida intervalar del proyecto Arte en el tra(n)sproyecto al mismo, que quede como un «regalo» extenso y su afectividad desvelada (afectividad transinmanentemente discontinua, en la distancia de uno al otro y en la discontinuidad de su vida <sup>1004</sup>), y no a la imagen construida de proyecto (ni siquiera de proceso, de proforma o

---

observación distante –perspectiva empírica– o análisis ‘objetivo particular’, de un no-sentido ontológico y factual (‘sobre’ proyectos de otros), fuera del proyecto ‘lógica’ e intencionadamente.

<sup>1004</sup> Este recordatorio del hielo (además de las imágenes y discontinuidades tratadas con la nieve y extensiones discontinuas de hielo en las salidas de trabajo de campo abierto para el Workshop / seminar ARTISTS WORKING: DENISON University. Ohio, U.S. / Bryan Arts Center. January – February 2015. Fieldwork #2: –Seismometer - earthquakes detector. ODNR Division of Geological Survey, Alum Creek State Park, Delaware County –Ohio Seismograph Station–./ o el Fieldwork #3: con la salida a la presa Delaware Lake (Delaware dam), Ohio, U.S. / Discontinuity: two levels of frozen water flow. [Ver Cap. 9.4.B.iv TRA(N)SPROYECTUALIDAD.]; nos recuerda a nuestro otro artista amigo en común, Eriz Moreno (participante en Artists Working, sobre cuyas imágenes post-concretas en su proyecto de viaje hemos referido aquí anteriormente, presente durante ese encuentro de fin de semana entre amigos), por su ejercicio para una de mis clases de Forma II en la Facultad de BB.AA (UPV-EHU), en 2005. (donde fue

ante-forma) que se le solicitaba. Un regalo que implica su afectividad discontinua (y la distancia congelada hacia ella también) para llamarlo a su co-presencia con todo aquello otro posible (y asumiendo su juego de contraste con lo imposible para nuestra ley particular e inmanente de existencia).

El instante y la instantánea de un regalo que siempre (en la discontinuidad existencial) queda ahí – *present-* (desde su real co-presencia desde el recuerdo hacia lo Otro), no lo que la representación de la imagen difiere. Su tra(n)s–inmanente discontinuidad hacia la apropiación o territorialización de lo *mío* (“*un instante, y con eso es suficiente*”, tras ello lo Otro), y a la discontinuidad temporal de lo diacrónico o lo sincrónico, pues esa investigación del proyecto arte libre (también de sí mismo y de su ‘liberación’) y abierto (a lo Otro) es la que en su tra(n)s–proyectualidad la hace constar como – *presente-*, tal y como señalábamos al inicio de este capítulo de ante-proyecto de la investigación en su título: LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA DE LO SIN-SENTIDO EN EL (TRANS)PROYECTO ARTE – LIBRE Y ABIERTO– DE LA INVESTIGACIÓN –*PRESENTE-*; no meramente *Open present*, sino presente en su clausura (atemporal cronomórficamente, o heterocrónica. Ni locativa, ni de-locativa, ni alterotópica) a tal concepción, para co-presentarse abierto desde su inmanencia de investigación tra(n)sproyectual a lo Sin-sentido ya abierto en sí –*exterior-* y al mismo tiempo clausurado u opaco – inmanente–, ex–ento (no im–presente evocativo) a los condicionantes ontológicos o simbólicos.

Aquí, como ante-proyecto, se han presentado (referido) a algunos participantes co-agentes (en el proceso transproyectual de Artists Working con lo Natural Sin-sentido), atendiendo al principio de afectividad y al de deseo que han de ser también dispuestos para su corte y neutralización para una co-presencia no interpretativa. En la descripción y análisis siguiente de las dos fases del proyecto se introducirán aspectos profesionales y factores personales con otros participantes cuyos factores supongan un criterio ontológico o de Sentido transinmanente que fuera considerado para su corte. De esta imagen congelada, *post-stright* (photo), y desde todas la re-proyectadas a través de la obra de otros artistas a lo largo de la presente investigación: desde sus formatos o situaciones, desde sus dispositivos, maquínicos, programáticos o proyectuales; pasamos a presentar ahora nuestra imagen y situaciones de (re)presentación –en las dos fases consecutivas del proceso del proyecto Artists Working–, para, a través de su corte general, tratar –desde su discontinuidad– su posible re-activación en la vida con lo Real.

---

compañero de Irantzu Sanzo). EM presentó un cubo de hielo que al derretirse, a lo largo de una mañana entera durante el horario de clases, descubría unas llaves que contenía (encontradas, de la máquina de tabaco de la facultad). Como constaba en el subtítulo inserto en el fotograma, que presentó junto a esas llaves congeladas, de la película de Stanley Donen –*Charada-*, correspondiente a la secuencia del film en que un filatélico le devuelve a Audrey Hepburn un sello que contiene un microfilm: “*fue mío durante un instante, y con eso es suficiente*”.

(posts vía Messenger a otra colega participante en AW):

El corte-intervalo de la discontinuidad artística generado por los fenómenos indecibles Sin-sentido de la Naturaleza, sencillamente nos sitúa ante cada cosa y objeto en lo que son: Sentido, sensibilidad, reflexividad y representación, impulso y deseo, vida y muerte, amor, violencia, investigación y proceso / Sin-sentido. Y nos dispone de nuevo a una vida (Sentir y celebrar esta fiesta; proyectar ser felices) de reactivación del Sentido tras su rebrote (Sentido nuestro o Sentido otros), abierto –sin distinción a lo ‘cerrado’ inmanente o al colapso– (no ontológicamente sino sin límites antrópicos, sin discontinuidad configurativa) a lo Real Sin-sentido. Ser su naturaleza (también con sus otros no ser) y no su artificio. Sentido que se muestra en su esencia (simbólicamente inasible y prolífico –desde una particular humanidad–) ante la posibilidad del todo. Sentido ya abierto a aquello Real –que comprende a aquél en su infinita in-demostrabilidad –de estas leyes cognoscibles u otras leyes no imaginables–, en su propia Naturaleza. No atado a tiempo ni espacio (–aquí–, –siempre–, plegado, en flujo o combinado), ni a cuerpo o territorio, a invocación o suspiro, a negatividad estética o voluntad positiva –ilusión– de supervivencia y su razón de lo uni-verso, dimensión finita o inalcanzable.

Lo que del Sentido se reactive, sería una actual pregunta del arte –no sólo del Yo, sino del Ser real con sus realizaciones–, no ya como objeto arte o proyecto (y también); siendo en sí ante lo que es fuera. No se reactiva nuestra mirada ya perpetua, sino su suspensión –otra forma de mirar sin espejos–, la desinhibición de la misma y de su trauma dual, reflexivo (drama) o dialéctico. No nos representamos por completo en el otro ni en lo otro –lo sabemos–, no nos emancipa, redime o expía la proyección, sino nos consuela la ficción y la emoción que vivimos y sopesamos. Respetamos la Naturaleza del Sentido y de lo Sin-sentido para emerger desde la co-presencia sin el ex-clusivo agenciamiento aprehensivo ni la intrusión performativa –singularmente–. Todo tiene un valor, en aquello que es evaluable (por cognitivo o sensible). Nada atiende a valor, para aquello indecible que nos presenta nuestras valoraciones.

Libres por saber y ser, lo que somos, lo que queremos, lo que no es, lo que no comprenderemos. Libres en amplitud (incluyendo la imagen-efecto de la nada) y no desde el despliegue activo inherente a la conducta de *Self* (auto), a la retórica construida, a lo posible e improbable, a lo existente, a lo extinguido, a lo aplazado y a lo desconocido. Libres porque lo libre nos los presenta, inaccesible (para irnos), para conducirnos en el acto de ser ante lo indistinguible. Libres porque el multiverso nos (re)presenta y nos difiere. Libres para representarlo ‘naturalmente’ en nuestra inmanencia de Sentido transinmanente, libres por no mentirnos –por no confundirnos sobre eso–. Ser en lo Real amando realmente (Sin-disimulo) la convicción de nuestro engaño. Libres en Sentido y consciencia. Libres de amar u odiar (no negar) el final (nuestro), y la razón o Sentido de su gobierno (o autonomías y soberanías). Sentir libres lo Sin-sentido. Libres por el caos inabarcable en su Naturaleza. Discontinuidad natural libre, la que libra a todo(s) por indecible. La que se reabre, en su inmanencia, libre en Sin-sentido, librando también las naturalezas transinmanentes del Sentido.



**Artists Working: Crossover Atxabiribil**, (Still). HD Video (Cameras Footage. Color – Black & White, Sound), 95'. 2011 – Ongoing project, [projection scale  $\pm 1:1$  / variable]. Constructed situation [Crossover. Ultrasonic high directional Live Sound Installation. Live free collective filming. Barbeque lunch] – Live situation [Bystanders, Nature documentary makers, sport fishermen, surfers, dogs, sea-coast species, vegetation, weather, tides] Open Work, Collaborations: Cristian Villvicencio, Irantzu Sanzo, Jessica Llorente, Leire Muñoz, Jon Stone, Rolando Cominelli, Ceci Contreras, German A. Navarro B.

*La vida de un hombre es un cúmulo de situaciones fortuitas, y si ninguna de ellas es similar a otra, al menos estas situaciones son, en la inmensa mayoría, tan indiferenciadas y sin brillo que dan perfectamente la impresión de similitud. El corolario de este estado de cosas es que las escasas situaciones destacables conocidas en una vida, retienen y limitan rigurosamente esta vida. Tenemos que intentar construir situaciones, es decir, ambientes colectivos, un conjunto de impresiones que determinan la calidad de un momento. Si tomamos el ejemplo simple de una reunión de un grupo de individuos durante un tiempo dado, habrá que estudiar, teniendo en cuenta los conocimientos y los medios materiales de que disponemos, la organización del lugar, la elección de los participantes y la provocación de los acontecimientos que conviene al ambiente deseado.*

Guy Debord

[ Ver proyecto Artistas trabajando en el enlace: <http://inigocabo.com/works/artists-working.html> ]

- Artistas trabajando –Open project– (proceso abierto de trabajo –coparticipativo y co-agencial–, de espacio heterotópico y tiempo heterocrónico –no-lineal / no alineado–, y de situación expositiva variable –incluyendo la exposición a lo fenoménico–). Proyecto Artístico en dos partes. 2 Vídeos HD filmados en las dos situaciones construidas y vividas en cada fase, desde su adaptación a la co-realidad del espacio natural a ser adaptados a las medidas específicas del espacio arquitectónico [escala de proyección en sala  $\pm 1:1$ / variable]:

- Artists Working: **Crossover** Atxabiribil (2011) : Instalación sonora en directo, situación construida + situación viva. Colaboración de 8 artistas. (vídeo HD 95') –montaje en espacio expositivo con o sin la instalación sonora Crossover (2008) –un programa de software, Symmetric deconstructor 1.0 ideado para esta pieza, deconstruye el sonido natural, registrado en directo, en unidades fonemáticas irreconocibles –no-sentido–, enviándolas separadamente por 4 canales



**Artists Working: *Discontinuity Barinatxe*** Open Work, collaborations. Constructed situation – Live situation. HD Video 127'. 2012 – 2013 / Ongoing project. (LB) *Discontinuity Barinatxe*, Film S16 mm. 12' / Lothar Baumgarten: *Discontinuity*. Video HD 12' Art object movement (mark / øpsign) on Barinatxe Beach (Bizkaia) –HD Video projection. Lothar Baumgarten: *Discontinuity*. IC 2012 Interview with Lothar Baumgarten / Questions: Nature, Representation, Technology, Art Project, *Discontinuity* / + LB improvised actions. Video Screen projection (3 x 4 m.), RGB lighting system. Collaborations, 14 artists and friends: Elena Aitzkoa, Irantzu Sanzo, Karla Tobar, Cristian Villavicencio, Leire Muñoz, Eriz Moreno, Jessica Llorente, Manu Uranga, Josu Euba, Roke Ramos, Joseba Kortazar, Ceci Contreras, Cesar Rivera, German A. Navarro. Audiovisual installation company (2 technicians).

independientes a 4 altavoces ultrasónicos –situados en las 4 esquinas del perímetro del espacio de instalación–. El haz sonoro ultradireccional que proyectan los altavoces logra que todo el espacio escénico permanezca en silencio – incluso acercándose a la posición de cada altavoz sólo se percibe un ligero fragmento sonoro ininteligible–. En el centro exacto del espacio, en el punto de cruce donde convergen las 4 líneas diagonales de frecuencia sonora ultrasónica, suspendidos en el aire los 4 haces acústicos atraviesan físicamente el cerebro humano reagrupándose y reordenando el discurso, la voz o los sonidos originales, que además de su fisicidad reconfiguran el Sentido suspendido en el espacio físico. Lo cognitivo y lo ontológico reproducidos por las leyes de la naturaleza, la discontinuidad configurativa del lenguaje y el significado reestructurada empírica-mente por fenómenos ónticos, la discontinuidad natural modula y dinamiza la perceptividad, actualiza en el presente el diferido de la diferencia y es anterior a toda configuración y a la discontinuidad de la deconstrucción y de la no-representación y su entelequia ontológica.

Artists Working: ***Discontinuity Barinatxe*** (2012 – 2013): Situación construida + situación viva. Colaboración de 14 artistas + 2 técnicos. Vídeo HD (127' –incluye telecineado del film en celuloide) / Film S16 mm. (LB) *Discontinuity Barinatxe*, 12' (2013) + / Lothar Baumgarten: *Discontinuity* (2012) documental 12' [Entrevista, cuestiones: Naturaleza, Representación, Tecnología, Discontinuidad, Proyecto Artístico] + Acciones improvisadas de L. Baumgarten.

De la producción simbólica del Sentido al movimiento del objeto arte en un proyecto de contacto –, subjetivo, intersubjetivo, presubjetivo (fuerza) y objetivo (ser-entidad)– al Sin-sentido exterior. Se intenta ir más allá de la soberanía crítica del proyecto artístico contemporáneo y su tiempo –de presente diferido–, desplegándolo interiormente –a nivel del proceso técnico y de escisión del *yo* –del *sujeto*-objeto– y disociación del self –del sujeto-social–, abstrayendo su proyectualidad de la capacidad empirialista y de los paradigmas de la intersubjetividad y la performatividad–, y liberándolo externamente: de la condición ontológica del pensamiento, cognitivo o antropológico, de la información y la i-Cloud (de la producción –capitalismo simbólico– y la postproducción del *Big-data* en la hipermodernidad inmaterial), y de la autonomía del arte a lo Real y a lo biosemiótico (*Umwelt*). Los artistas –en su *co-participación*– se reconocen en el sentido final e indiferente de su medio de trabajo mediante la situación explícitamente vivida de la intuitividad, la pulsión y el deseo liberado del hacer artístico, expresando la naturaleza de su comportamiento subjetivo y suprasubjetivo –sin causalidad, función o significados contextuales, ni sedimentación de

narrativas o puesta en crisis estética (negatividad) o ideológica de los discursos-. Una agencia de lo imaginal en (con)tacto con lo óptico, la naturaleza no-formalista ni normativa del proyecto artístico, discontinua, post-historicista, postdisciplinar, postconceptual e incluso post-performativa e ireferencial, sin función taxativa, y -(a)significativa- [proyecto significativo -en su propia inmanencia y salida a lo externo y extraño-, en cuanto al Sentido infinitamente aplazado y en cuanto a los no-sentidos o cortes inherentes y naturales en el propio Sentido; y a-significante en su disposición neutra a la co-presencia y co-realidad (no correlativa) con lo Otro -el Sin-sentido exterior-], naturaleza y realidades libradas.

Se invita a un grupo de artistas -de diferentes lugares, culturas y disciplinas- y a amigos no artistas, a una jornada de trabajo y tiempo libre en la playa [costa, límites, vida, lo animado e inanimado, espectadores espontáneos, *flysch* y estratos geológicos *arche-fossil* -extra-temporal y heterocrónico (Open present)- precedente exótico al tiempo antropomórfico, presente en la actualidad y abierto al futuro de su discontinuidad natural -sin el acto o el influjo del hombre-]. Se instala en el espacio abierto una obra -de discontinuidad configurativa-, evidenciada como *marca* u objeto arte de movimiento en un proyecto (motivo formal o argumento estratégico -pre-texto nominalista-), con y sin significado -øpsign-; se filma el montaje, con diferentes cámaras y visiones de autor, y se comparten comida y situación construida, comunidad y singularidad en un medio-ambiente vivo. Las pautas son el transporte del equipo de grabación y la instalación en grupo (con técnicos de montaje): 10 - 15 minutos aproximados de filmación libre por artista, intercambiándose las cámaras de vídeo y de fotografía disponibles por turnos; de modo que la instalación, la práctica individual y la filmación (sincrónica y diacrónica), la comida y la experiencia compartida y singular, puedan ser vividas y filmadas al tiempo. En *Artists Working: Crossover Atxabiribil* la duración de las distintas secuencias equivale al tiempo vivido (una u otra cámara filman), y su montaje directo en cámara iguala el tiempo de la acción (y la no-acción) a la duración de la jornada. *Artists Working: Discontinuity Barintaxe* fue en cambio montado con ligeros cortes de edición por ordenador -forzando aún más su intrínseca discontinuidad configurativa para intensificar su encuentro previo (en la producción) y posterior (en la exposición) con la discontinuidad natural-, conservando la mayor parte del material grabado y exponiendo la secuencia filmada en S-16 mm. a la discontinuidad lumínica con que la Naturaleza determinó la imposibilidad de registro y representación del celuloide -cuya sensibilidad fija no percibe completamente la fenoménica realidad exterior del amanecer al ocaso-. Al proyectarse en sala, y tras contemplar las sucesivas escenas realizadas por los artistas -con sus respectivas discontinuidades configurativas-, la secuencia fílmica registrada en negro (negatividad estética de la representación), grabada al final de la jornada de artistas trabajando y editada al final del vídeo, queda anulada en la pantalla por la misma intensidad de la luz natural que negó en el anochecer de la playa el record(ing) -registro-recuerdo-marca- de una imagen positiva, el muro-pantalla de proyección queda totalmente en blanco, corte indecible de lo fenoménico en el dispositivo de representación, mientras el sistema reproductor tecnológico continúa emitiendo y proyectando señal.

Sin guión marcado, la intención de los artistas se manifiesta en la dinámica de su trabajo y su relación. Su realización, diferenciada en el espacio natural y particularizada en cada caso por su uso del medio (natural, artístico y tecnológico), define -*reflexiva-mente*-, además de a cada sujeto-artístico (atado a la representación de la imagen trascendental), al propio modo de expresión -simbólica o presubjetiva- y la acción y procesos del proyecto artístico contemporáneo de trabajo liberado, el Sentido y el no-sentido del artista con el Sin-sentido del ser y lo existente. Más allá de la obra vivida y comportada está la forma (y no forma) de su realización o función, su espacio cobrado de Sentido y la co-presencia del agenciamiento ontológico con la otra agencia no-humana de lo Sin-sentido natural (biosemiótica, entitaria, fenoménica, heterotópica -particular en el mundo y universal, terrenal y cosmológica- y heterocrónica). Sinsentido que, en su indecidibilidad, se presenta -es- (más allá del logos, del verbo y del *Dasein* -ser ahí-) en su radical realidad sin significado-, ante los sistemas de performatividad y los dispositivos de representación (y de no-representación), un intervalo de discontinuidad en el que el Sentido deseado -en toda su intensidad (consciente e inconsciente)-, se despliegue en la vida que nos corresponda y se abra a lo desconocido -emancipándose del trauma filosófico, psico-analítico y existencial al vacío, la nada  $\emptyset$ , la extinción o la muerte-, siendo también potencia y fuerza en la realidad, no sólo símbolo y aplazamiento, sino liberado totalmente en ella. La discontinuidad artística -el corte-intervalo no antropocéntrico del Sin-sentido-, posibilidad con lo Real (no realidad-especulativa) para el cambio de los paradigmas, el deseo abierto y la reactivación libre del Sentido.



**Artists Working: Crossover Atxabiribil** HD Video (Cameras Footage. Color – Black & White, Sound), 90'. 2011  
Ongoing project, [projection scale  $\pm 1:1$  / variable]. Constructed situation [Coast limits, Flysch , Notch, Crossover.  
Ultrasonic high directional speakers / Live Sound Installation. Live free collective filming. Barbeque lunch] – Live situation  
[Bystanders, Nature documentary makers, sport fishermen, surfers, dogs, sea-coast species, vegetation, weather, tides] .  
Open Project.





Collaborations: Cristian Villvicencio, Irantzu Sanzo, Jessica Llorente, Leire Muñoz, Jon Stone, Rolando Cominelli, Ceci Contreras, German A. Navarro B.

## 10.1 Artists Working: *Crossover* Atxabiribil.

[ Proyecto realizado en Octubre, 2011 (en curso) / ante-proyecto: Febrero 2011.

Contiene la instalación sonora *Crossover*, 2007 – 2008. ]

De la **autonomía** simbólica del **Open Work** [coparticipación, agenciamiento y la discontinuidad configurativa del trabajo interpretado o completado (infinitamente aplazado) por el sujeto estético o por el público], del **non-work** [*non-representation, non-idiomátic, freed time, freely improvised, open scenarios, open present...*] y la **soberanía** crítica del **Objeto Arte** [post-deconstrucción, post-logos, post-dispositivo]; al **proyecto arte** y su **corte** no mediado en la co-presencia y co-agencia (post-biosemiótica: Fuerza y suprasubjetividad) con la Naturaleza Sin-sentido.

*« Freed time exemplifies this paradox: it is an alternative time that exists only in relation to its inability to be, and is actualized as potential by being named so that it can be analyzed. By deliberately cultivating ambiguity through vague images, texts, and open scenarios with indeterminate outcomes, the Association exerts its force as an art intervention that cannot easily be pinned down as the success, failure, and meaning of the group remains open to different interpretations. It also reflects on the possibilities for utopian practices to imagine alternatives and generate new potentialities that are constructive, rather than reactive or escapist proposals.»*<sup>1005</sup>

El antetítulo general del proyecto experimental realizado para esta investigación de: '**Artistas trabajando**', denomina a los sujetos artísticos y estéticos [sean estos autoreconocidos como artistas, productores o agentes simbólicos, o bien sean sujetos sociales –no artistas– pero productores de reflexividad y de agenciamiento hacia lo Real óntico]; realizando una producción –que, por el hecho de ser indicados cual '**artistas**', queda determinada como producción autónoma–, una acción que se está produciendo, '**trabajando**' (o realizando un no-trabajo), en presente continuo indefinido –abierto y universal–, pero que sin embargo queda suspendido ahí en esos dos términos: en el sustantivo de 'artistas' (sujetos) y en el verbo que señala a un acto indefinido que produce algo –todavía no definido ni como *Open Work* ni como *Open present*–. AW Tiene la propiedad de un nombre común (genérico), que tras su signo de puntuación « : » abre el concepto o noción con que se trabaja – **Crossover** –cruce– (o en la fase 2 de AW: **Discontinuity**) y señala la localización (escenario abierto) donde se realiza – cala de **Atxabiribil** ( o en la fase 2: playa de **Barinatxe**) el desarrollo de esa acción (supuestamente) continua, con el referido concepto [de *crossover*: (Ing. – Esp.) –tránsito, paso, encrucijada, multifacético (*fusión / fisión*)– desde tal continuidad nombrada, o hacia la discontinuidad natural], por aquellos sujetos (estéticos).

---

<sup>1005</sup> Rotenberg, Lauren (2013) *The Prospects of "Freed" Time: Pierre Huyghe and L'association Des Temps Libérés*, Public Art Dialogue, 3:2, Taylor & Francis, London 2013. pp. 186-216, / s/p.  
<http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>

## Objetivos / procesos:

*Artistas trabajando* [AW] quiere celebrar, por lo tanto, en primera instancia [sin interés por reivindicación o discurso efectivo ninguno, sin incorporar ninguna dialéctica en su actuaciones afectivas (presubjetivas y subjetivas) en directo, y asumiendo previamente la dramaticalidad de su puesta en escena posterior en vídeo (editado en cámara –bruto– / proyectado en sala)], la libertad del trabajo de los artistas de cualquier valoración añadida (sin tener que defenderla, cultural o socialmente), libre –en su literalidad– de significados *ad-jetivos*, y libre por tanto, incluso, de cualquier condición de autonomía simbólica o de soberanía (y sobrecarga) ontológica, así como de la necesidad de justificar su producción material o su no-producción inmaterial o simbólica.

Artistas trabajando libres de la nomenclatura (ente/valor) de su capacitación para la producción de Sentido o de no-sentido. Artistas trabajando libre –como término– de la diferenciación (y de la *diferencia* maquínica y su difiriendo: deseo–productor–objeto–temporalidad) señalativa, identificativa (*anartista*) o territorializante (propiedad/ otredad o alteridad) de un grupo social respecto a otra comunidad productora (también observadora, o identificada como público, usuarios, agentes o consumidores).

*Artistas trabajando* celebra la discontinuidad configurativa inherente (transinmanente en su acto, hacia *lo otro* inmanente) a todo ser reflexivo (sin categorías –libre el término ‘artistas’ de su cualificación–), para establecer, desde la independencia natural y discontinua de nuestra condición natural de Ser y universal de representar, nuestra posibilidad intrínseca de superar al logos y la advocación a un Sentido arrogado a la liberación o expiación de un trauma existencial; para ser libres –realmente emancipados– como artistas trabajando en la realidad co-presencial con todo aquello (*Otro*, Sin-sentido) que de por sí ya es libre de la invocación de cualquier sujeto o intencionalidad y que comprende nuestra libertad y destino natural. Artistas trabajando en opciones alternativas de *cruce* y de *discontinuidad* en lugares y tiempos abiertos más allá de los límites antropológicos.

*Artistas trabajando* alude precisa y directamente al proyecto artístico –metaproyecto, autoreferencial y autoconsciente [sintético y crudo / –abierto desde lo subjetivo (observado en su transinmanencia), desde lo técnico y lo tecnológico–; a lo Natural y su discontinuidad]–, se refiere y produce en base a la misma propiedad de los proyectos, a su recursividad ontológica de procesos de Sentido, a su retórica y al ensimismamiento de los artistas en su praxis artística – estética o investigación del corte de las mismas, en la discursiva técnica o metodológica de lo procesual –*en curso* o *abierto*– [cuyo referente fuera de sí como objeto arte y cuestionado –capacidad de cuestionamiento o crítica soberana del

arte-, serían las ocupaciones (y obligaciones, jerarquizaciones o códigos) laborales, sociales, lúdicas o culturales y su productividad, capacidad u ocio normativizado o situado, –ubicación–].

Además de por su movimiento del objeto arte: desplazamiento a un escenario abierto del objeto artístico *Crossover*<sup>1006</sup> [con sus dispositivos, instalación, el fenómeno de la física sonora en la

---

<sup>1006</sup> Ver descripción del des-plazamiento de la instalación sonora en vivo *Crossover*, en el Cap. 9.3.B.

Co-realidad: Welt – Umwelt. (mundo – im-mundo) Human / Post-human. Lo universal y lo particular (co-agencia): Tercer impulso. Tercera (co)realidad.]:

El audio generado con la obra *Crossover* no afectó perceptiblemente a ninguna especie, (entre otros motivos porque el programa de software –*Symmetric Deconstructor 1.0*– que divide el audio en fragmentos de unidades sonoras y los envía separadamente por 4 canales a cada altavoz ultrasónico, para que estos emitan sus haces sonoros lineales e impreceptibles de forma simultánea, hacia un punto central –de cruce único– en el espacio donde se reconfigura el audio original [–ver clip de vídeo en el enlace:– [http://youtu.be/d\\_3VuawU73I](http://youtu.be/d_3VuawU73I)] que reproduce el funcionamiento de *Crossover* en espacio de galería y en la playa de Atxabiribil – [Vídeo resumen de –Artists Working: *Crossover* Atxabiribil– en el enlace a mi página Web:<http://inigocabo.com/works/artists-working/artists-working-crossover-atxabiribil.html> /versión completa en DVD anexo # 2–], sólo funcionó correctamente durante unos instantes), centrándose este proyecto no en la función del objeto artístico y la evidencia de su discontinuidad configurativa sino en la copresencia de los elementos descritos y en la co-agencia natural de estos con el tiempo de trabajo libre de los artistas invitados.

El audio del *Crossover* funcionó sólo unos instantes durante el proceso de situación construida + situación viva en este proyecto. Instalándose juntos, Artists Working: *Crossover* Atxabiribil con *Crossover* activo en sala, se mezclan el audio del público procesado en directo por el sistema *Crossover* y proyectado a un único punto central, con el audio en diferido de Artists Working, siendo este audio a su vez procesado por el sistema *Crossover* de modo que la percepción del directo y el diferido sean tratadas al tiempo en el espacio como sonido producido en esa temporalidad viva y no en base a sus narrativas (audio general de Artists Working y audio puntual por *Crossover*, simultáneos: siendo AW audio de representación y *Crossover* audio procesado a su corte y discontinuidad en el medio natural). La relación entre representación visual-diferido y reproducción de audio-directo pone el énfasis en la *diferencia* entre signo y significado, entre origen y emisión, o la propia *diferencia* entre representación y tiempo liberado en la que el objeto artístico se co-presenta a los fenómenos vivos de la realidad produciendo ésta el significado mutable del objeto, que abandona así su condición estática y supera su representación fija (de discontinuidad configurativa) para instruirse como entidad activa en la interacción con el medio vivo (de discontinuidad artística o simbólica).

Artists Working: *Crossover* Atxabiribil (en adelante AW #1) puede funcionar sin la instalación de *Crossover*, [manifestando la indiferencia a la no-función del proceso técnico, siendo el retrato de los artistas trabajando y disfrutando de igual forma con el logro o sin el (como escribe Vila-Matas: “*amábamos a los que juraban que el arte estaba sólo en el intento. (...) por encontrar eso nuevo que siempre estuvo ahí. El afán –el deseo– es la voz que habla por mí cuando me preguntan por el mundo. –¿El mundo? No, sólo el arte. –¿Por qué? – Porque intensifica el sentimiento de estar vivo.*” –intensificar aquello que ya está ahí, retomando a Pierre Huyghe–), mostrando el fallo documental y el fallo tecnológico], evidenciando AW #1 su representación visual y diferida en vídeo, en proyecciones de distinta escala, emitiéndose su audio a la sala por altavoces o bien por cascos auriculares –de modo que el espectador sea consciente de su condición separada de oyente–, un retrato y plasmación del yo artístico y su proyección al *self* social –del sujeto artista y del espectador-audiencia–, un paisaje de las diferentes capas de la representación que no trata de ser soberana, en la imagen de la soberanía y proyección de su discurso de liberación al resto de sistemas de representación del yo, no quiere poner en crisis al resto de discursos mediante otra enunciación perlocutiva, sólomente reproducir un tiempo liberado que en su escenificación aislada queda comprometido de nuevo por la representación, reclamando otros pasos y movimientos para su liberación real de su condición de objeto autónomo-simbólico, de la soberanía y diferencia hacia otras emisiones discursivas o interpretaciones y de su cualidad de objeto exhibido, de tiempo separado de lo Real. El Open present de este objeto, equivalente a la naturaleza de los artistas trabajando liberadamente, ha de introducir al espectador-audiencia en una situación de construcción conjunta, donde el sujeto receptor pase a articular su propia realidad con ese objeto a partir del corte que los fenómenos naturales produzcan en la configuración discontinua de la representación y su narrativa. Por lo tanto AW #1 se expondrá en todo caso junto a las siguientes fases de su proyecto, con AW #2 (Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe), cuyo corte universal y discontinuidad artística sitúa al receptor como sujeto agente, no interpretativo sino iniciador de un nuevo proceso en el que una vez cortada la representación y dispuesta la realidad fenoménica en su tiempo real, ante el vacío de signos y significados expondrá al sujeto a un tiempo y espacio liberados en el que su co-

manipulación de lo no-idiomático <sup>1007</sup> y los fallos técnicos (como introducíamos en la cita al comienzo de este capítulo en la que Lauren Rotemberg contraviene la paradoja del uso intencional del fallo en el significado empleado ambiguamente por la ATL: « *Freed time exemplifies this paradox: it is an alternative time that exists only in relation to its inability to be [...] By deliberately cultivating ambiguity through vague images, texts, and open scenarios with indeterminate outcomes, [...] exerts its force [aquí por contra la *Fuerza* como impulso presubjetivo no deliberativo, precognitivo] *as an art intervention that cannot easily be pinned down as the success, failure, and meaning of the group remains open to different interpretations* [discontinuidades configurativas]. *It also reflects on the possibilities for utopian practices to imagine alternatives and generate new potentialities that are constructive* [o post-deconstructivas –en el sentido de *struction* al *One* constructivo que indicaba Nancy– y simplemente no utilitaristas (ni siquiera simbólicamente) en este caso], *rather than reactive or escapist proposals.*») o contingentes –imprevistos–, no escapistas sino indecibles], el giro e inversión natural de su objeto estético –de (post)deconstrucción del no-sentido y la *diferencia*– y su proceso colectivo en un proyecto artístico coparticipativo y autónomo (particulares) ; *AW* es tra(n)sproyectual (hacia ese metaproyecto) por su*

---

agencia con los fenómenos universales construirá una realidad particular y liberada, equivalente a la de los artistas trabajando fuera de su representación o proyección.

En *Artists Working: Crossover* Atxabiribil se citan en co-presencia los tres estados de la esencia descartiana: lo universal del mundo y el tiempo de la naturaleza –*semiosphera (Umwelt)* en la relación co-agencial entre sujetos, seres y entidades–, con la *res cogitans* pensamiento de los sujetos y seres –particular-esencial–, la '*res extensa*' que reproduce la instalación de *Crossover* –extensión del discurso, la comunicación y sus cortes (discontinuidades configurativas que articulan la cualidad de cortes inherentes del no-sentido en el Sentido) a un espacio de cruce producido en la naturaleza (y la propia extensión documental del objeto temporal en formato video en esta fase del proyecto, moviendo tal documento a su liberación en el proyecto de sucesiva co-agencia con el no-sentido). Siendo aquí lo universal absoluto (= Dios o esencia ideal de lo universal) igual a la naturaleza y la *semiosphera*, igual a la *res cogitans* de los sujetos y seres naturales unidades de lo universal. El Sinsentido (universal) = Sentido (particular), siendo la *res cogitans* en el mundo y su visión de este como *res extensa* –toda vez neutralizadas como igual a la *res extensa* – que ha sido neutralizada en la misma naturaleza y será neutralizada como objeto artístico en su movimiento en el proyecto–. El tiempo liberado en el que lo universal es = a lo particular, siendo las particularidades y sus extensiones proyección del yo y del objeto de deseo– iguales, en cuanto a esencias (físicas y co-presenciales, no simbólicas), a lo universal absoluto de la Naturaleza.

<sup>1007</sup> Ver en el Cap. 9.1 DISCONTINUIDADES CONFIGURATIVAS Y DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA EN LA EXTENSIÓN Y REALIZACIÓN –*EN* y –*CON* FORMATOS DE REPRESENTACIÓN. Cap. 9.1.A –EL DOCUMENTO, EL LIBRO, EL OBJETO, EL DISPOSITIVO, EL ARCHIVO: el análisis de las pistas de audio registradas en la exposición *La Forme Theorie* (Laboratoire Artistique Internationale du Tarn, Le LAIT, Albi, France, 2008) –deconstruyendo el discurso teórico del comisario y de los artistas (entre quienes me encontraba) producido en la mesa de conferencia de apertura de la exposición– . / Este audio y el sonido natural de sala interior y exterior fue procesado a través del sistema *Crossover* en la exposición *A Listening Room* (Galerie Anne+, París, 2010) y los silencios que se intercalan entre cada pista (editados en el vinilo blanco *The Crossover, white album*) registrados en la exposición *Crossover: Técnicas 2003 -2010*, galería Windsor Kulturgintza (Bilbao, 2010).

Ver exposiciones de *Crossover* en los enlaces: <http://inigocabo.com/works/crossover/crossover-anne-art-projects.html> / <http://inigocabo.com/works/crossover/crossover-windsor-kulturgintza.html> .

Durante la instalación en *AW* en la sala de Atxabiribil, se procesaron durante unos instantes esas pistas de audio registradas a través del sistema *Crossover*, emitiéndose en un punto suspendido en el espacio natural.

Ver el análisis de lo *no-idiomático* de Ray Brassier en el Cap. 9.4 ( ) non-representation. Cap. 9.4.B Intervalo vivo de fuerzas, intensidades y sensibilidad ante el espacio en blanco del arte.; y Cap. 9.4.B.i –VIOLENCIA CLÍNICA– (DEL CORTE NON-REPRESENTACIONAL).

observación transinmanente (y posterior corte inmanente) a las agencias implicadas y a las ex–plicadas: colaboradores activos e inactivos productivamente o estéticamente, causalidad o no causalidad (acción, pasividad o contingencia) y efectos –subjetividad inferida y construida de los participantes, visión objetiva sobre el registro de lo subjetivo y su instrumentalización, y sobre lo subjetivo latente / marcas y agencias casuales o colindantes de los transeúntes, que generan y conducen grados de alteridad, aleatoriedad, posición / identificación de lo afectivo y lo pasivo o indiferente, lo subjetivo, lo presubjetivo y el distanciamiento desde el otro y las tecnologías del Self hacia el proyecto-objeto y su situación social-cultural; y co-agencias universales de lo biosemiótico [aquí en AW –bio(a)lógico–] y de lo fenoménico.

Tra(n)sproyecto por observar todas las agencias vivas y en representación, maquinicas (deseo /afectividad) tecnología, autonomía, soberanía, biosemiótica y fenomenología; como un proyecto transactivo del Ser (mi propósito proyectual a través del corte inmanente –fenoménico– sobre la perspectiva transinmanentemente objetiva, sobre la acción subjetiva y presubjetiva de mi yo referido y de los otros), Ser que es trans-contextualizado, cuyo objeto queda configurado (retratado como proyecto) en la representación y cronomorfosis videográfica para evidenciar su discontinuidad configurativa [que posteriormente será puesta en crisis (corte en la representación autónoma y en la soberanía crítica-ontológica) en AW: *Discontinuity* Barinatxe, un corte que implica a todo lo enunciado, acontecido y filmado, y que sin embargo existió en su tiempo de proceso anterior, siempre diferido, y sólo señalativo hacia un ‘*open present*’ que para tras-cender su formulación ha de advenirse a la co-presencia de lo Sin-sentido no cronomórfico]. Un objeto del proyecto que se realiza para dejarse evidenciar por el des-proyecto, que ejerce su función auto-taxativa de proyecto-proceso para referirse desde sí mismo hacia la solicitud de su corte (neutral e indecible a la dinámica del objeto que disemina, procurando la atención a una libertad natural, sino del Ser si libre a éste, del mundo, no ontológica).

*Überprojekt*, sobre el proyecto y convocando o incitándose a lo fuera de proyecto [en su paradoxal ironía (subrayando la paradoja –en forma de recompensa social– que señalaba Rotembreg en el *Fred time* de la ATL<sup>1008</sup>), imágenes crudas sin vocación proyectual e imágenes de proyectos artísticos cedidas (en AW las secuencias registradas voluntariamente por cada artista como aportación representacional, con o sin intencionalidad artística) y alteradas de su significado originario y de su pre-función estética o proforma postproductiva].

---

<sup>1008</sup> The Association's minimal production of images further contributes to this lack of clarity, representing a refusal to “work” as artists who communicate meaning, which ensures its experimentations remain open to different interpretations. [...] the possibility of separating activities from the arena of production and economics and thereby creating an autonomous social time liberated from economic infringements. The group's so-called non-work activities are commercially useful, since they lead to increased cultural capital for the artists as experimental practitioners and named authors whose idealistic claims position them as neo-avant-garde artists, and result in greater commercial success.

Rotembreg, Lauren. Op. Cit.

En contraposición al tra(n)s-proyecto a lo Sin-sentido (inmanente) estaría lo sin-proyecto, cuestión inviable para el sujeto incluso en su intención de no hacer nada, pues este sería su proyecto vivo. Lo sin proyecto sólo puede ser(lo) lo Sinsentido por sí mismo –*otro* al proyecto–, y por lo tanto el transproyecto real es el que deriva el proyecto de Sentido (en su transinmanencia) a lo Sin-sentido, el que procesa el intervalo o corte tra(n)s-sentido.

AW se desarrolla por ello, sin embargo (pese a su propia puesta en entredicho, asumida en su acto y escenificación manifiestos) en la discontinuidad configurativa de la autonomía del arte [y en la soberanía que pone en crisis a los sistemas de valor y al valor otorgable a su mismo sistema simbólico de afirmación de la –*su*– autonomía (mediante la doble negación de la negatividad estética y su infinito aplazamiento, o desde la abstracción que se ejerce desde una forma) ].

AW celebra –incluso obviando la evidencia de su puesta en escena y el auto-homenaje de la autonomía del arte– una independencia que asume sus contradicciones, siendo indiferente a ellas (no acomplejado por ellas), a la retórica de la liberación artística.

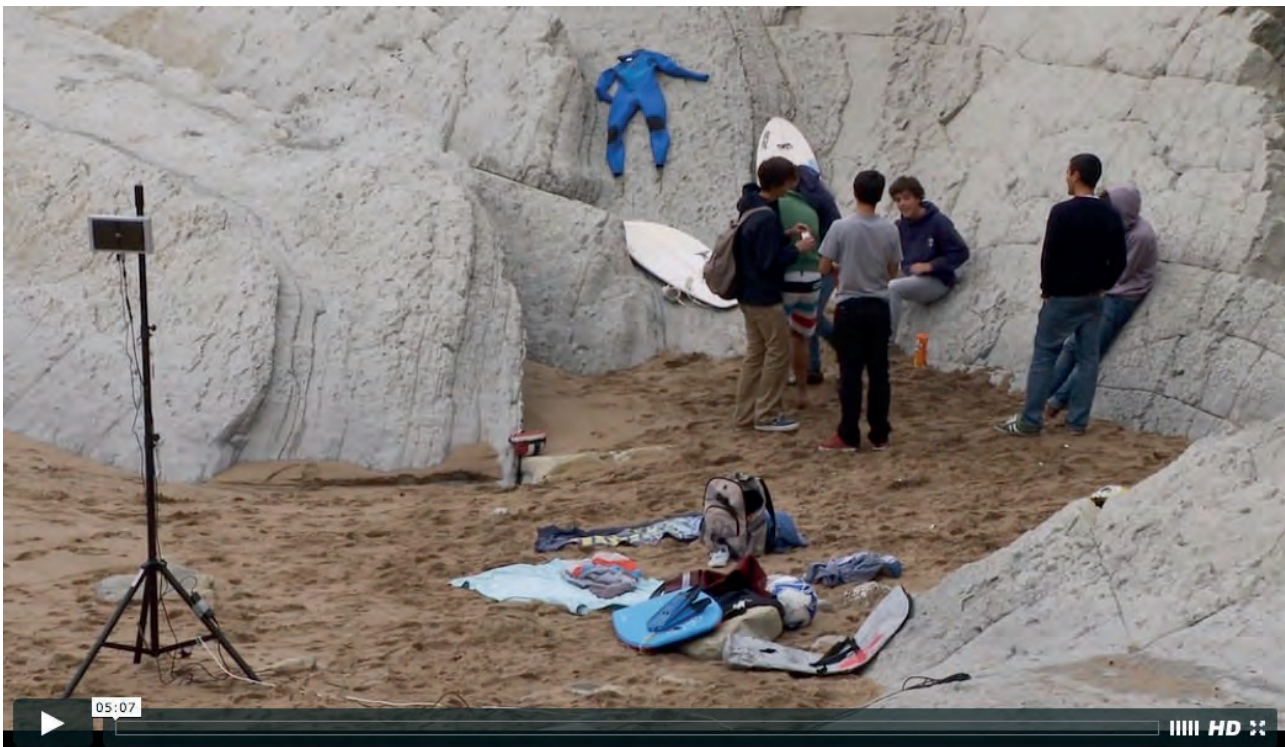
El encuentro de solidaridad y reconocimiento entre artistas (felices por su libertad –sin cuestiones sobre ello– no programativa o programática y de producción, no-producción o de significarse ante los demás) se eleva por encima del –*enunciado*– de afectividad. Los impulsos presubjetivos y los deseos subjetivos se abren, impulsan al margen de su identificación como recursos emocionales. Amor (cariño o deseo), extendido sin categorías a la naturaleza y a las especies, pero sobre todo, más que camaradería o solidaridad y reconocimiento, afecti-vidad de verdad –a la verdad suprasubjetiva (no indicada) y a la Naturaleza objetiva, tan libre como el potencial deseo de aquellos–.

Es un asunto de importancia tratando de lo libre, de lo liberado y de lo simbólico y su no atribución, el desprendimiento de uno (y del *One*) a los otros (a lo Otro) –donde así se reconoce como sujeto y Ser que aporta y quiere– y el deseo impulsivo de hacer aunque no funcione el mecanismo objetivo de salida, la independencia de esa pulsión de hacer, ser y reflejarse, compartiendo e intercambiando ese reflejo y así su reconocimiento –del artista como sujeto desiderativo, no principalmente de su autonomía a lo Real, sino de su independencia a la evaluación dada por la construcción o articulación de realidad–.

AW es un acto privado (particular) que se desarrolla en abierto ante la sociedad (con o sin su recepción), evidenciando lo privativo de lo público ante lo universal. Parte (tal y como expresaba Malasauskas acerca de su trans-proyecto de taller como zona de contacto post-representacional) de la intención preliminar de vivir y manifestar libremente –«*Un “estar juntos” sin más pretensiones que ese “estar” y “juntos”. Un extravío de los protocolos habituales para sentir.*»<sup>1009</sup>, y co-ligar ese *sentir*, y su presubjetiva (viva) a-representacionalidad, a lo no representable ni simbolizante.

---

<sup>1009</sup> [Ver en Cap. 9.4.B.ii] Fernández Pan, Sonia . *¿De qué no hablamos cuando hablamos de arte contemporáneo?»*  
<http://a-desk.org/highlights/De-que-no-hablamos-cuando-hablamos.html>



**Artistas trabajando: Crossover Atxabiribil** ( Video – resumen, 5'07". 2011)

[Ver clip de vídeo en los enlaces: <https://vimeo.com/109499353/>

<http://inigocabo.com/works/artists-working/artists-working-crossover-atxabiribil.html>

#### 10.1. A. Análisis procesual de Artists Working: *Crossover Atxabiribil*.

– Montaje colectivo y filmación de la instalación sonora *Crossover* en la cala de Barinatxe / u otras filmaciones no programadas. Comida / fiesta.

La propuesta e invitación a un grupo de colegas artistas y a amigos no artistas (arquitectos, diseñadores, técnicos audiovisuales) para su participación libre en *Artistas trabajando*, parte de mi intención particular de sobrepasar todos los canales de relación y los protocolos, normatividad o identificación establecidos por las industrias de producción simbólica de las economías culturales. Mi rechazo hacia la experiencia profesional obtenida a lo largo de mi gestión de programación en centros culturales –con políticas selectivas y conductivas de divulgación popular–, o en instituciones museísticas (como supervisor de tecnologías aplicadas al arte y su exposición) implementadas como franquicias para una economía ‘estética’, así como mis sospechas hacia la creciente burocratización, competencias e instrumentalización en la enseñanza reglada de las Artes.

Convocar a un grupo de amistades reales –de entre 26 y 43 años (2011), de distintas nacionalidades–, con distintas experiencias en aquellos marcos y sectores profesionales y sociales, para celebrar un encuentro desbordado de toda estética relacional, de la identificación artística o marcas culturales y de la instrumentalización de la afectividad con un propósito ideológico o comercial. Una jornada de fiesta (en un día laborable entre semana) que se desmarcara tanto de la productividad cultural como de la no-producción simbólica, desasignándose de códigos o roles *anartistas* o de ‘liberación’ estética, y superando cualquier modelo de inscripción o transcripción ontológica.



Un espacio de ensayo para el trabajo (actividad o inactividad) de placer y curiosidad, celebrando la libertad (sin imponer discursos morales) de no tener porqué obedecer a ningún propósito más que a la afirmación de nuestra expresión –al margen del derecho histórico del Ser, de la autonomía del arte y de la soberanía crítica–, física y sensible, en el mundo, equiparada (o contrastada) –más allá de lo particular y de lo universal– con toda la discontinuidad incontestable de lo Real (no equivalente a lo liberado, sino libre inmanente).



Se utilizó el dispositivo de la instalación sonora *Crossover* [como señalábamos en la introducción de éste apartado con la descripción de Artists Working: *Crososver* Atxabiribil extraída de mi página Web: Se instala en el espacio abierto una obra –de discontinuidad configurativa–, evidenciada como *marca* u objeto arte de movimiento en un proyecto (motivo formal o argumento estratégico –pre-texto nominalista–), con y sin significado –øpsign–<sup>1010</sup>] siguiendo mi intención preliminar de trasladar *Crossover* desde los escenarios de su exhibición anterior [Galerie Anne + Art projects (París, 2008) / galería Windsor Kulturgintza (Bilbao, 2010), hacia un espacio no locativo [ver en el precedente ante-proyecto (Cap. 10.0) la des-localización, límites de costa y el arche-fossil], ajeno también desde su evidencia de límites, heterotopías geológicas y heterocronías, a la noción estética de ‘*open scenario*’, en el que el efecto fantasmático que reconstruye el sistema sonoro *Crososver* en el espacio natural, –reuniendo en

---

<sup>1010</sup> Ver también descripción y análisis del des-plazamiento de la instalación sonora en vivo *Crossover*, en el Cap. 9.3.B Co-realidad: Welt – Umwelt. (mundo – im-mundo) Human / Post-human. Lo universal y lo particular (co-agencia): Tercer impulso. Tercera (co)realidad.]: / y Cap. 9.1 DISCONTINUIDADES CONFIGURATIVAS Y DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA EN LA EXTENSIÓN Y REALIZACIÓN –EN y –CON FORMATOS DE REPRESENTACIÓN. Cap. 9.1.A –EL DOCUMENTO, EL LIBRO, EL OBJETO, EL DISPOSITIVO, EL ARCHIVO: el análisis de las pistas de audio registradas en la exposición *La Forme Theorie* (Laboratoire Artistique Internationale du Tarn, Le LAIT, Albi, France, 2008).



Fotografías de Cecilia Contreras en AW: *Crossover* Atxabiribil- [ Flysch, Sedimentary rock layers –Stratification–, Cretaceous–Paleogene (K–Pg) extinction event (massive comet/asteroid impact, 65. 000.000 years ago) «Arche-fossil» Atxabiribil Beach, Basque Country coast ] / Ver análisis del Flysch y el Notch (calendario geológico al descubierto en los sedimentos de las capas estratificadas de las rocas) en el Cap. 9.3.B Co-realidad: Welt – Umwelt. (mundo – im-mundo) Human / Post-human. Lo universal y lo particular (co-agencia): Tercer impulso. Tercera (co)realidad.] / y de las piezas fotográficas realizadas en paralelo para esta investigación, *Flysch* y *baba*, Cap. 9.4.A La Extinción y la discontinuidad artística. Co-realidad no-correlativa.

un cuerpo atravesado la reinterpretación aprehensiva de los significados previamente deconstruidos e irreconocibles–, expusiera esa trans-cripción o transposición de los signos lingüísticos más allá del procedimiento reconstructivo, permitiéndonos salir de la lectura ontológica de la Naturaleza y de sus leyes físicas, aplicadas como fuerzas inmanentes que pueden modular, fuera de la lógica y de la entelequia, a la *diferancia* y a la representación –o reconocimiento diferido de los signos y sus significados–; para acceder directamente a la observación no–transinmanente (Sin sentido) de tal efecto y atenderlo como objeto-entidad – dispositivo-herramienta para la re-vertebración del lenguaje, desde una perspectiva tanto hacia su dinámica por leyes físicas, cuanto a su eventual funcionalidad o bien a sus fallos [que nos sitúan precisamente ante el objeto y nuestra solicitud hacia él, como tales entidades y lógicas desiderativas: El fallo que desactiva la proposición intrumentalizada, pero cuya



Notch.

cultura de fallo (la resiliencia en la utopía, ideológica u ontológica) y su lectura o interpretación, ha de ser a su vez desactivada por un corte mayor]. Contemplarlo todo como módulo para (y pro) el registro, pero de una manera distanciada a su instrumentación y metalepsis ontológica. Empleo de la construcción *Crososver* –como un sistema de (transinmanencia) perceptiva a las señales sonoras invisibles–, que había de ser dispuesto a su vez a una intransinmanencia general –no vinculada a aparato, artificio o interpretación–, para poder ser observado en la perspectiva a toda naturaleza inmanente, y para ello habíamos de salir del quiasmo o punto de cruce sentido desde una corporalidad o advertencia, salir de la intro-ontología:

« El planteamiento de Merleau-Ponty de una ontología de lo sensible concebida como endo o intra-ontología. La exigencia de pensar al ser desde *dentro* del ser, hecha por esta ontología, implica reconocer la existencia de un *vínculo* originario – sensible – entre el sujeto y el mundo. Este *vínculo* es entendido como el ‘punto de cruce’, de quiasmo – que define nuestra existencia como ser *en* el mundo. Ser *en* el mundo es ser en el espacio como espacio vivido, espacio de experiencia. El aporte de Merleau-Ponty está en concebir una espacialidad originaria, no determinada solamente por nuestra existencia corporal, sino como parte constitutiva del mundo, del ser.»<sup>1011</sup>

La transinmanencia al ‘*cruce*’ en Artists Working: *Crossover* Atxabiribil se produciría precisamente en

---

<sup>1011</sup> Verano Gamboa, Leonardo. *Ontología de lo sensible y espacio corporal en Maurice Merleau-Ponty*. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 26, n. 38, p. 243-265, jan./jun. 2014.



el paso de tras-cendencia, desde ese vínculo de la espacialidad originaria del logos y los dispositivos de tecnologías o de arquitecturas del Self (*arquitectónicas del pensamiento* en Kant), hacia la Naturaleza indecible e indecible (siendo el corte desde ésta). Por todo ello comenzamos con *Crossover* en AW, llevando el *cruce*<sup>1012</sup> del lenguaje y sus (pro)cortes no-sentido [prelingüísticamente, voz-sonido que refleja el impulso presubjetivo-orgánico del lenguaje y su

---

<sup>1012</sup> El objeto artístico dispuesto para su movimiento de relación con lo natural, la instalación sonora *Crossover*, presenta un dispositivo de discontinuidad configurativa que fragmenta las secuencias sonoras registradas en directo y las redistribuye unitaria y separadamente en el espacio a través de cuatro canales de altavoces independientes, que reciben unidades sonoras irreconocibles y las proyectan por ultrasonido linealmente a un único punto central (permaneciendo el resto del espacio en su sonido ambiente perceptible o en silencio), en el que convergiendo los cuatro haz sonoros se reconstruye y reproduce el audio original atravesando simultáneamente el cuerpo receptor. Este mecanismo efectivo de la discontinuidad configurativa funcionando en el medio físico de la naturaleza y en lo corporal, quiere poner en evidencia, más allá de la representación, la dinámica de discontinuidad y configuración del medio natural ante el logos. La invisibilidad de lo ontológico (sin su imagen producida y proyectada a través de la significación), y su precariedad y fragilización, mostrada en su (im)materialidad (impresencia y percepción sensitiva), siempre dependiente de un principio activo que corresponde a la física y que ésta opera ordinariamente generando un intervalo de continuidad (ilusión de vínculo) desde el reconocimiento de lo discontinuo exterior. Una posibilidad de percepción y de aprehensión que obedece a las leyes físicas de la fricción del aire, el contacto intercalar de los cuerpos y la variabilidad entre distancias y fenómenos. Una imagen sensorial de lo invisible (sentido en el cuerpo) que constituye la fragmentariedad simbólica del pensamiento, sólo articulable en un cuerpo dispuesto ante un medio y copresente a sus discontinuidades inmanentes.

Este dispositivo se utiliza como prototipo de ensayo en exterior, objeto vehículo para una interrelación en la que los artistas, situados ante él como señal, determinen su forma de relación sensorial, visual y experiencial-sensible con el objeto y su estrategia, así como su actitud relacional con los otros agentes, con el medio tecnológico y el natural y con el factor sociológico activo, pasivo y simbólico, que el público espontáneo genere.

Pudiendo grabar la jornada de trabajo conjunta y el montaje del dispositivo mediante cámaras de video disponibles alternativamente por turnos, la experiencia que aquí se plantea es la de la autonomía del artista respecto al sistema de producción hegemónico y alterizante. Su causalidad, funcionalidad, direccionalidad, referencialidad, construcción, así como la aparente continuidad narrativa -discontinuidad configurativa- que formalmente produzca, reflejada mediante

---

los cortes de filmación de cada autor reunidos en la composición conjunta resultante del montaje final directo (montaje bruto de cámaras, una línea secuencial) en la unidad del video coparticipativo.

En definitiva, se trata de neutralizar la supuesta autonomía simbólica del artista también respecto al sistema ontológico e ideológico (de la que es heterónoma), dado que en un espacio autónomo natural, con un medio tecnológico que evidencia el constructo de la discontinuidad configurativa del lenguaje y la percepción en la naturaleza física, y ante un público espontáneo y no mediador, su comportamiento instintivo es el del registro sincrónico (acto reflejo al suceso) y diacrónico, el de la representación, su diferido y su ausencia; vinculando su autonomía a una construcción simbólica que sin atender la discontinuidad configurativa del objeto, ya desplazado, ni la realidad óptica del espacio natural (sino su imagen), reproduce el gesto configurador y conciliador de la escenificación y la dialéctica de la intermediación. Dirige su mirada unas veces al objeto y su montaje y otras al escenario-pantalla (cuya configuración clausura el 'escenario abierto' / *open scenario*) o a sus actores, imponiendo el ejercicio de la visión y del registro al de una experiencia efectivamente autónoma (inmanente).

El artista integra y constituye un grupo social cuyos actos los definen y los representan y cuyo instinto e intuición subordina –en situaciones de exterioridad– lo sensible a lo ontológico. Su separación y diferencia crítica respecto al sistema ha de deponer en primer lugar las reglas del juego artístico, producir un movimiento de corte más allá de las discontinuidades configurativas y sociológicas o culturales, para que el artista re-empodere realmente su espacio de autonomía no heterónoma y se constituya como ser en co-presencia convalidable a lo óptico.

El uso de un dispositivo no marca o asigna –exclusivamente– una estrategia a priori, sino que esta viene ya preinscrita en los métodos y procesos configurados inconscientemente por el hecho del objeto arte.

Veremos como en la segunda parte del proyecto artístico experimental –Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe– (siguiente C. 10.2) conociendo unos la experiencia previa de la primera parte del proyecto AW y advertidos otros nuevos participantes sobre la libertad operativa de trabajo y del único principio de la discontinuidad como no-fórmula; su relación con lo óptico inmanente es explícita y configurativamente discontinua, pero indefectiblemente marcada por el uso registral del dispositivo fílmico, sin que ninguno se abstuviera de su empleo (contando con que en su heterogeneidad representaban a las principales disciplinas técnicas: Escultura, Pintura, Fotografía, Audiovisuales, Arquitectura, y a distintos campos de aplicación: Lo performativo, el diseño, el hecho sonoro, la música,... procediendo de diferentes culturas, nacionalidades e idiomas –discontinuidad configurativa cultural que los identifica como intérpretes), o plantearan una posibilidad de intervención alternativa, un registro indirecto, por ejemplo, siendo filmado el objeto o filmados ellos solamente por otros sin producir imágenes o indicar secuencias uno mismo, o una actuación invisible, sonora, siendo presencia en diferido, o una construcción formal que los remplace como actores, incluso una ausencia y negación al proceso, estando presentes en coparticipación pero sin inscribirse en la representación de la escena.

Más allá del efecto llamada (y su artificio o discontinuidad configurativa 2 –estratégica–) a participar y colaborar en un proyecto, nuestro acto de reacción instintivo como artistas es de realización –independiente o asociativa– (y de discurso), y por tanto de configuración, cuando en realidad –algunos ya lo realizan artísticamente– salir al exterior implica en primer lugar un auto-ejercicio crítico que suspenda en primera instancia la formulación ontológica y el deseo simbólico, que analice las discontinuidades configurativas del orden propuesto y de las condiciones sensibles, técnicas, materiales, relacionales y ambientales, deteniendo el impulso y la marca de autonomía para lograr advertir la realidad natural sin nombre, aparcar la sedimentación narrativa y atender la posibilidad que lo natural, en su acto y co-presencia indecible, haga emerger.

Efectivamente es una situación construida, cuando lo que nos interesa para lograr una discontinuidad artística real es precisamente presenciar esta construcción, con todos sus activos y pasivos, y suspenderla, hacerla presente (e impresente) para cortarla, e ir mucho más allá de sus respectivas discontinuidades configurativas y neutralizarlas, incluyendo la coparticipación causal autónoma o delegada y al reflejo sujeto o circunstancial del yo y del otro. Un intervalo en la construcción situacional que derive la experiencia ontológica y simbólica a un apartado presubjetivo–no deliberativo, para que lo óptico sea taxativamente presente y su tiempo presencial o ex-ento. En esta relación entre dispositivos y mecánicas de relación coparticipativa y experimental, que verifiquen efectivamente la desactivación de la interdependencia entre sujeto, objeto, medio y contexto, que superen las precondiciones fenomenotécnicas y fenómeno-ontológicas (pro-fenomenotecnologías), radica la posibilidad de asistir, sin cortapisas, al orden que orchestra la discontinuidad simbólica, observar los cortes inherentes de cada no-sentido particular en el Sentido general y a su vez inasible y configurativamente discontinuo, irreproducible. Parar la producción fragmentaria y transmanente del Sentido y disponer todo el aparato ontológico a su posibilidad de suspensión con el Sin-sentido inmanente exterior.

– Ver Cap. 8.2 Discontinuidad fenomenotecnológica y Naturaleza. (Third Project) coparticipación en función expandida y copresencia con el no-objeto.



co- municación: lo que comunica el sujeto mediante el lenguaje –impulsos inconscientes e intención consciente –de cortes– o subconsciente –sub/liminal–, la diferencia de su emisión y variaciones del significado / y lo que comunica el dispositivo técnico-tecnológico (y el corporal) que re-produce aquella transmisión en con-tacto con el sonido ambiente y la fricción fenoménica del aire, distancia, perceptividad, etc. / El fenómeno del pensamiento (y la fenomenología ontológica, o el psico-análisis), el fenómeno del impulso (precognitividad, cognitividad no deliberativa, instinto), el fenómeno tecnológico (producción fenomenotecnológica), y los fenómenos naturales (fenoménica)]. Des-plazar esta dis-posición más allá de la función de su aparición o de la no-función de lo desaparectivo y lo ilusorio (del ilusionismo del espectro sonoro acusmático, que produce el dispositivo tecnológico *Crossover*, deconstruyendo la arquitectura del lenguaje –y su ilusión simbólica de Sentido o de no-sentido–, a través de una dinámica física para la simbiosis de su aplicación tecnológica en funcionamiento con la naturaleza, en un no-lugar etéreo / o la interpretación simbólica, negatividad estética de un significado completo que queda aplazado o suspendido, escuchando el no significado del aire o del mar), para distanciarnos precisamente de la observancia de su efecto y del influjo de su impacto (corporal sensorial y significativo sensible), separándonos del objeto lenguaje (estructural o postestructural) hacia una co- presencia (sonoro-perceptiva y prelingüística) con lo natural Sin-sentido. Salir de la expresión aparente de lo ‘supuestamente’ presubjetivo (reconocimiento analógico, del Yo en el otro y viceversa, que produce la afectividad en su con-tacto o co-municación / situándonos en perspectiva ante esa condición de sujetos intersubjetivos –en trans/-mición objetiva ante los impulsos inmanentes que co-munican–, no afectados por ellos, viendo en perspectiva el



(Ver en el clip-vídeo: **Crossover Windsor gallery – Atxabiribil beach**, la dinámica entre el audio del sistema Crossover y el sonido ambiente, primero en espacio interior y posteriormente en el espacio natural de la playa):  
<https://vimeo.com/109504257>

registro y representación de lo presubjetivo), y salir de la apariencia de lo biosemiótico (del lenguaje o significado aplicado reflexiva o intencionalmente a lo vivo / o del pensamiento vinculado desiderativamente a la experiencia suprasubjetiva / deseo de la razón consciente o subconsciente que sustituye a la voluntad inconsciente y al instinto existencial de lo vivo). Presituarnos, de manera anteriorizada, distanciada –preconsciente como Ser ante lo interiorizado como sujetos–, preliminarmente, ante la *–(a)similación–* advenida en ese *–cruce–* del puente del logos, de lo reflexivo, lo subjetivo y la voluntad presubjetiva, al *arckhé* (una «primera cosa a partir de la cual algo es, o llega a ser, o es conocida»<sup>1013</sup>) o a la frontera con lo Real.

*(A)similación*: –símil lingüístico aplicado en lo bio/semiótico, como lo significante primigenio equiparado a lo vivo o existencial, de toda forma de expresión en el mundo como significativa. Imagen sensible de lo sensorial perceptible, vivido a través de su significado originario / –asimilación, aprehensión (apercepción) de la experiencia perceptiva cuyo acto de reflexividad produce ilusión de realidad y efecto de verdad; y –símil /–asimilación de la afección del impulso presubjetivo propio y

---

<sup>1013</sup> (En Aristóteles, *Metafísica*). Enciclopedia Oxford de Filosofía. Oxford University Press. 1995 / 2005, p. 91. Tecnos, Madrid 2008.

ajeno y de la sensorialidad y sensibilidad en el contacto significativo con lo vivo; como imágenes, voces o efectos de lo no formulable, realidad construida de aquello que nos afecta, imagen de lo espontáneo y de lo referido como referentes incidentes.

Distanciándonos así de su comparativa e identificación –o de la metonimia que reemplace al deseo, bien por un objeto-locutivo de deseo o bien mediante la suplantación del impulso no deliberativo por lo presubjetivo intencionado, manifestando subconsciente o conscientemente su libertad, ya deliberado [o ‘liberado’ (como proponía Huyghe) ontológicamente –pro-actitud de deseo– hacia una acción-decisión, situación o escena –quizá imprevisible, pero prevista como tal por y para el sujeto –idea o intención de lo imprevisible–]. Alejarnos de la territorialización u objetualización de lo vivo –extraída desde su coexistencia paralela con lo artificial construido de un lenguaje que lo nominaliza–; para suspender aquél *cruce* sin recintos (cuerpo, dispositivo, semiosfera o *umwelt*) y experimentar –fuera de la corporalidad sensitiva o sensible del *One* construido o constituido –punto de encuentro– (singular, particular o *uni-‘versal’*) antropocéntrico<sup>1014</sup>, el desplazamiento [de la anterior transposición del deseo hacia un objeto de deseo: sea existencial, subjetivo, intro-ontológico, ilógico, amistoso, sexual o representacional / o de la experiencia extrapolativa del Sentido al mundo], así como el movimiento de las afectividades diversas que se producen –con sus implicaciones– y de los impulsos presubjetivos que se generan (algunos de ellos correspondientes a nuestra herencia natural cognitivo-memética)–; hacia un espacio de experiencia tanto aperceptiva (diferencia entre discernimiento consciente y percepción inconsciente<sup>1015</sup>), como de experimentación post-transinmanente a una perceptiva –no deliberativa–, a *–lo dado–* (aquello que está inmediatamente presente a la consciencia. Se sostiene que, incluso en la percepción errónea, hay *algo* que sigue siendo percibido.<sup>1016</sup>)

Por lo tanto, el proyecto Artistas trabajando era en primer lugar un deseo –de sí mismo como proyecto (en cruce, a la discontinuidad) hacia lo dado–, *deseo intrínseco\** (*desea una cosa que se quiere por sí misma*: –aportar al conocimiento, de la reflexión del proyecto arte con lo Real– la libertad del proyecto de toda condición –incluyendo a su propio Sentido, a la representación, a la autonomía y a la soberanía o toda proposición ontológica, e incluyendo también su salida, como deseo originario, de

---

<sup>1014</sup> En contraposición al ‘punto de cruce’ de Merleau-Ponty y su transposición del ser corporal al ser de la experiencia [Dasein (que está ahí) / diferente al Sosein (lo que ya es así/ sin locación o sin esa correlativa experiencia)], que indentifica a tal intro-ontología como vínculo con el mundo, –tal y como ya ha asumido Nancy–, ese *Sentido del mundo* sólo es concebible en cuanto al mundo que habitamos (o los que podemos observar), quedando desplazado tal cruce y cortado su Sentido, por la discontinuidad hacia otros mundos y dimensiones disyuntos, ajenos en el multiverso a nuestra experiencia vinculante. Por lo tanto el vínculo intro-ontológico es relativo, ligado a lo cognoscitivo, introspectivamente, pero no aplicable a toda experiencia ni a todo lo sensible o lo insensible.

<sup>1015</sup> **Apercepción:** Término que usa Leibniz para nombrar el discernimiento interno o autoconciencia. Leibniz mantenía que era posible percibir sin ser por ello consciente, y que es el ejercicio de la apercepción lo que marca la diferencia entre discernimiento consciente y percepción inconsciente. Enciclopedia Oxford de Filosofía. Oxford Univesrity Press. 1995 / 2005, p. 76. Tecnos, Madrid 2008.

<sup>1016</sup> Op. Cit., p. 253.



todos los *deseos instrumentales\**–), deseo intrínseco que atiende a lo presubjetivo, a lo subjetivo y a lo objetivo, a lo simbólico y a lo Real, sin –querer– otorgarles objeto (sino su entidad), ni indicación u objetivos anexos.

Exponer su naturaleza de deseo inmanente no condicionada siquiera por la observación [distanciamiento estético que suspende todo deseo al objeto observado /actitud estética independiente a todo valor; incluso al de su pro-actitud estética], tal y como lo natural Sin-sentido y disyunto es incondicional. Deseo, por tanto, no especular, ni incluso a mi Yo, sino escindido de lo antrópico(céntrico) y la identidad, para equiparar precisamente esos entes/valor o figuras a aquello que ya es así (Sosein) fuera de todo código o personologismo.

Deseo diferente presubjetivamente –impulso– y subjetivamente –voluntad– de la *pro-actitud\** del deseo –que se ejerce desde las intenciones, las metas y las decisiones, reemplazando al deseo intrínseco por su estrategia–, ya que en su esencia de deseo quiere preservarse al margen de toda estrategia y olvidar también los *deseos rechazados\** (aquellos que no quisiéramos tener ni realizar nunca: la pro-actitud a la producción –sea tanto cultural como simbólica–, el reflejo o reconocimiento en la estructura y su institución, del Self social o en el otro –con quien (a)similamos–, el reemplazo de lo libre por el objeto de liberación, y la instrumentalización).

Siguiendo a la: “ *teoría motivacional más ampliamente admitida, desear algún fin es simplemente tender a verse motivado a conseguirlo. (Una variante de esta teoría señala que precisamente lo que contiene una representación interna de ese fin, es lo que motiva a uno a producir ese fin)*”.<sup>1017</sup>

De este modo, AW observa distanciadamente la producción de su objeto de representación, pues en tal objeto se halla la discontinuidad configurativa (compositiva como objeto o estratégica como proposición, interpretables) cuya negatividad o aplazamiento instala, cual objeto simbólico, la representación –objeto de metonimia o reemplazo– de ese fin real al que el deseo de AW quiere asistir.

Un objeto de representación, como instrumento (a analizar, incluyendo el análisis propio de la misma epistemología o investigación artística, el principio investigador y su proposición, así como el análisis de su lenguaje, experimentalidad y experiencia), que se manifiesta evidenciando todos los canales de instrumentalización, tanto de sí mismo (intro-ontología / meta-proyecto / sujeto de proposición) como objeto de representación que suplanta al fin propio del deseo, cuanto a la instrumentalización del lenguaje y de las aportaciones representacionales y experienciales de los otros colaboradores y los otros, agentes casuales y agentes fenoménicos. Objeto de representación producido intencional y

---

<sup>1017</sup> Las nociones de *deseo intrínseco*, *deseos instrumentales*, *por-actitud del deseo*, *deseos rechazados* y la descripción de la *teoría motivacional* y sus variantes; han sido extraídas de las definiciones de los términos: –Deseo. [Prof. Schroeder, T. Universidad de Maniotota. Fuentes: J. Marks (ed.), *Ways of Desire*, Chicago, 1986. / G. F. Schueler, *Desire*, Cambridge, Mass., 1994.] y –Deseos acariciados y rechazados [O’Grady, Jane. *Fine Arts Collage*, Londres. Fuentes: Frankfurt, H. *Freedom of the Will and the Concept of a Person*. *Journal of Philosophy*, 1971. / Honderich, T. *A Theory of Determinism: The Mind, Neuroscience and Life-Hopes*, Oxford, 1988, cap. T.], de la enciclopedia Oxford de filosofía. Op. Cit., pp. 286-287.

personalmente para observar, a través de su movimiento en un proyecto artístico, lo originario de su deseo como proyecto (y de mí como deseante y productor) en contraste directo con aquello otro –dado– cuya voluntad instintiva es de otra índole, o bien no desea nada / un movimiento de manera distinta al desplazamiento indirecto de los objetos de otros, como hemos analizado en Carol Bove [Caps.: 4.6 / 9.4.B.iv] o en las colaboraciones de la ATL, en *\_überprojekt*, etc. / no como sampleado o citación intertextual, proformal o endo-artística, ni auto-ría (o trans-autoría), pues lo que se pone bajo observación (y *strucción* o directamente corte en AW #2) es precisamente esta perspectiva de transinmanencia global al proyecto –agencial– del Ser y su estética, y tanto la instrumentalización del trabajo, –del Yo, y– de los otros, como su no instrumentalización, corresponden a una puesta en perspectiva general inmanente, a todo ese proceso).

AW desea sobrepasar, desde su disposición (como objeto arte y artistas trabajando): la solicitud a los sujetos artísticos o estéticos para la manifestación de su instrumentalización o de su proyección –mediante su representación (ante un lugar y los tiempos, ante el lenguaje, ante lo biosemiótico y ante los otros)–. Utiliza, en la conciencia de todos, aquél su deseo subjetivo de autonomía simbólica, y la propia soberanía crítica del proyecto que autojuzga su mismo proceso, para salir desde su objeto de representación, crítica o crisis consecencial, su identificación, su localización y su discontinuidad configurativa, hacia una observación de tal objeto instrumental construido y situado; disponiéndose, desde la (in)transinmanencia a ese objeto antroposensible, ruptural y fenoménico, hacia la atención comparativa con aquél deseo intrínseco, que ha de ser no instrumental, ni deseo acariciado, ni deseos rechazados, sino neutralizarse, como deseo, en suprasubjetividad, donde reside su voluntad originaria para ser desplegado como tal deseo inmanente en paridad natural (no metonímica, sino directo a la co-presencia) hacia todo lo existencial y su disyuntiva o discontinuidad.

AW mira a su deseo intrínseco –no instrumental– (aunque solicite a los sujetos –para ello, de forma implícita desde su convocatoria o invitación– su instrumentalización representacional y afectiva, voluntaria o inconsciente, para tal fin primordial de lo intrínseco), puesto que desea, desde esa mirada a su deseo, evitar pronunciarse ante lo dado (sino en cambio, exponerse e interrogarse ante ello). Es decir, no pretende justificarse como proyecto ni como actuación o proposición, sino permanecer al margen de tales significados apriorísticos o precondicionales, para observar toda su modulación de objeto de deseo, en el movimiento del deseo proyectual, hacia aquello otro libre que nos otorga desde su inmanencia una posible perspectiva real –intransinmanente– a toda instrumentalidad e interpretación (de pro-actitud, pro-ontológica, pro-formal o correlativas).

Así, en AW: *Crossover* Atxabiribil, consistiría en asistir al cruce del objeto lenguaje (lenguaje innato al Ser advertido en el cruce de su inmanencia a la deconstrucción de la transinmanencia), hacia el encuentro de lo subjetivo inmanente –inmanencia del Sentido transinmanente– (neutralizado, visto en perspectiva como objeto-instanciamiento de lo subjetivo) en un con-tacto neutral (no performativo) con lo suprasubjetivo y lo objetivo, mediante la intransinmanencia dada por lo natural Sin-sentido a aquello subjetivo-intencional o reflexivo, desde la perspectiva de neutralidad natural que nos proporciona, en su contraste directo, lo presubjetivo. Poder observar como objetos los estados de inmanencia de lo subjetivo, lo presubjetivo y lo objetivo, que permiten ser atendidos de manera

intransinmanente, pues lo presubjetivo –cognitivo no deliberativo–, es un estado prior que, siendo inmanente en el Ser cognitivo, posibilita su co-presencia neutra (no subjetiva) con lo objetivo (observable y no observable). Para poder constatar, desde la perspectiva que nos facilita lo presubjetivo inmanente (o *Fuerza* en Menke), tanto a lo a posterior subjetivo y a su impulso deliberado (cuanto al objeto lenguaje por el que se vehicula o propone) sin que éste último suplante a lo Real (con su experiencia prelingüística impostada prolingüísticamente, o con su aplicación a lo perceptivo de la imagen-significado en él percibida, idea de la percepción, en la que lo referido ontológico reemplaza al referente óptico o inmanente y lo sensible sustituye a lo sensorial).

Real(es), tanto lo objetivo Sin-sentido como lo suprasubjetivo pre-sentido y la inmanencia del Sentido transinmanente. Sin que exista impostación que camufle o distorsione la verdad inmanente de lo subjetivo (no de la –realidad– imagen interpretada que produce, sino de lo subjetivo en sí como acto de reflexividad natural, consciente o subconsciente), mediante una metonimia de la reflexividad cuya experiencia de la imagen-mundo –o del objeto lenguaje, o del impulso discernido–, confunde lo realista (efecto y afección de realidad) con lo Real –que ha sido suplantado, figurado o abs-traído (empática, subconsciente o intencionalmente)–.

Aplicando lo que señalábamos en el Cap. 9.1.A. EL DOCUMENTO, EL LIBRO, EL OBJETO, EL DISPOSITIVO, EL ARCHIVO, [Lothar Baumgarten]. (a partir de los tres niveles en que L. Baumgarten presenta el desarrollo de la Representación, para transferirse en primer lugar –desde su articulación simbólica– (antropológica), y trascender después, desde la producción performativa de realidad (antropomórfica o cultural), hacia la inmanencia –antrópica o no antrópica– por sí misma):

**1– Nivel simbólico:** Lectura visual de imágenes, o comprensión auditiva, e interpretación subjetiva de los signos (negatividad estética). Ausencia.

**2– Nivel perceptivo:** Percepción sonora o visual, corporal, captación sensorial. con-Tacto.

**3– Nivel objeto (o inmanencia) pre- o supra-lingüístico:** Instinto o pulsión del lenguaje. Presencia.

O como señalábamos en el procedimiento metodológico base [Caps. 8.6 / 8.7]

- Paso 10. Discontinuidad artística. Intervalo en el Sentido y reactivación.
  - Corte en el círculo de la representación y de la proyección meta-artística. El corte ontológico y simbólico que produce la discontinuidad artística –presentado un intervalo en el Sentido mediante la copresencia e influencia del Sin-sentido, y la escisión de Yo subjetivo–, posibilita al autor salir al exterior del circuito de visión meta-artística, observar al objeto arte fuera de él y de la introspección-crítica cultural que realiza figuradamente interpretando la posición de primer espectador.
  - El movimiento de copresencia del objeto simbólico a la naturaleza, a lo óptico, a lo Real, permite, tras el corte del Sin-sentido en el Sentido, estimular tanto la intensidad de experiencia de lo Real como la de lo simbólico. Para constatar la intensidad posible de lo Real y la intensidad de experiencia del objeto simbólico, ambos sistemas han de contrastarse mutuamente. Sólo mediante su previa copresencia, habiendo neutralizado la visión simbólica y cultural preponderante, lo subjetivo se contrasta efectivamente con lo presubjetivo y con lo objetivo.

Y como apuntábamos en el Cap. 8.4 Fuerza y capacidad – El movimiento en la Naturaleza.

El proyecto como tal ha de situar los objetos artísticos sin predefinición, operando las propiedades técnicas (energía, imagen, función, aparato-forma / o no operando pero presentes inactivamente), de los dispositivos que los conformen (entidades, y también como si fueran fuerzas o energías vistas en su objeto), y revisando las discontinuidades configurativas que los medios y las actuaciones infieran a la lectura e interpretación de lo que representen, produciendo una estrategia en la pretendida neutralidad simbólica. De modo que el facto técnico de los medios y los actos de representación o de presentación programados queden activos, de forma inorgánica u orgánica, como componentes estructurales para su situación con las fuerzas presubjetivas, para que el movimiento de cada uno de los componentes o bien de los mismos objetos en su conjunto pueda ser paralelamente supra-subjetivos (cosas, objetos o entidades antes de su interpretación). Una vez confirmada la neutralidad de los artificios y de los objetos simbólicos de modo que su fuerza estructural sea mayor, como naturaleza inmanente o realidad técnica, que su carga simbólica, su discontinuidad configurativa al Sentido u horizontalidad de las acciones intencionales, se pueden copresentar a lo Sin-sentido. Un movimiento desde la situación de los objetos a un escenario de intervención natural en el que lo indecible, la fuerza concreta de la Naturaleza en sus actos de temporalidad, espacialidad, límite físico y condiciones fenoménicas, se haga copresente y atraviese al objeto y a su experimentación estableciendo un intervalo óptico en su circulación ontológica.

O como observábamos en el Cap. 8.7 CONSIDERACIONES A LOS RESULTADOS DE APLICACIÓN DE LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA Y SU UTILIDAD. En el apartado:

- Intervalo en el círculo meta- arte: Utilidad técnica de la discontinuidad artística.

Para salir de este círculo y verse (o percibirse, intensidad lumínica) así mismo viendo (como apuntábamos en el capítulo 8.5 en el análisis sobre la obra de Olafur Eliasson y su escisión subjetiva y cultural respecto a la percepción fenoménica, en relación a la estrategia artística de Robert Irwin '*Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees*'), ver el objeto arte desde el exterior a sí mismo y de forma externa a la posición refleja y a su vez subjetiva del espectador (tanto si es proyectada por el autor o por la visión real pero indirecta del espectador hacia el objeto), el autor ha de cortar con el objeto y su círculo de visiones – su posición intrínseca o figurada, y así mismo con la que reciba externamente pero de manera subjetiva, antropológica, hacia el objeto–, los paralajes en torno a un mismo punto desde diferentes perspectivas. La experiencia del intervalo óptico (que analizaremos en el siguiente proyecto AW: *Discontinuity* Barintaxe, Cap. 10.2) permite ver el acto de ver, observar el objeto y su producción simbólica desde el exterior no ontológico, ni subjetivo ni presubjetivo, desde la indecidibilidad de un fenómeno que se presente marcando la realidad en una posición inapelable, y muestre al objeto cual materia, acto y dinámica, desde el que el Yo subjetivo puede ser contemplado como cuerpo físico objetivo –realizando un acto subjetivo–. Observar el cuerpo ontológico desde el ángulo de visión de una pared, desde la luz solar, el clima o la materia sinsentido que nos afirma. Esta salida del metasistema ontológico y sensible del arte nos permite *vernos viendo*, efectivamente sin cultura, ver el objeto como si no se supiera –disociar al significante del significado–, apoderados por la posición concreta y objetiva de una experiencia física [la percepción de lo dado, aquello que sigue siendo percibido incluso en la percepción errónea] e innegociable, disponiendo desde ahí de un nuevo tipo de conocimiento que reconoce al objeto y su interioridad circular, y al mismo

tiempo advierte condiciones y posibilidades objetivas desde su exterior.

La discontinuidad artística produce el corte-intervalo en la auto-representación.

Por todo lo cual, en AW: *Crossover* Atxabribil se presenta el tríptico:

–**Objeto arte** [Sentido, representación, forma, lenguaje, reflexividad, situación, sujetos estéticos]

→ plano subjetivo (deseo / objeto configurador del deseo). / Proyecto en proyección.

Discontinuidad configurativa.

–**Tecno-logía o Medio** [Entidad dispositiva –técnica mecánica del objeto instrumental (hipersocial / hiperrepresentacional) para la máquina del deseo y proyección del sujeto-imagen-información mediante el objeto de intermediación–, sistema de construcción de datos]

→ plano dispositivo (deseo instrumental). / Vehículo intermediador (tecnológico o pretecnológico).

Discontinuidad mediática o maquínica.

–**Naturaleza** [Lo dado, lo Real óptico inmanente, Sin-sentido, disyunto / Ser, cuerpo, objetivo, presubjetivo, subjetivo / Fuerzas, fenómenos, instinto, pulsión]

→ plano natural / objetivo – suprasubjetivo. / voluntad intrínseca (deseo inmanente) / Inmanencia.

Discontinuidad natural.

A este tríptico, tal y como analizábamos en el capítulo anterior desde Nancy y Barrau:

« The role that technology plays in the collapse of its own paradigm, namely, that of construction –that of exercising a mechanical "know-how" that is almost outside of nature– must be examined against its own intricate entanglement with/opposition to the thought of art. If technology is conceived of here as that which is in opposition to Nature –all while being internal and perhaps inherent to it– then it has also been structured by its opposition to art. "Art and technology," writes Nancy, "are so distinct for us that the tide 'art and technology,' which has been the theme of more than one essay and more than one exhibition, is necessarily understood as the assertion of a problem and not as a tautology." Still, in pursuing this further, the thought of art and the profusion of technology "are united in opposition, by their common opposition to what we still call 'nature.' " What is discussed here then is a triptych: art / nature / technology [la discontinuidad configurativa del arte y de la producción del dispositivo hacia la discontinuidad de lo Natural].

Le corresponde una contraposición interna, en su "*intrincado entrelazamiento*", que no ha de evidenciar más su oposición (por comprendida), entre la imagen del ser, su voluntad y su doble, hacia la naturaleza disyunta, sino disponer tal entrelazamiento interno y proexterno, de su lingüística, su otredad y su proyecto deseante, hacia una no confrontación sino co-presencia de aquél instanciamiento neutralizado, a través del foco de aquello que en el tríptico se expresa como inmanente (lo natural) e inmanentemente (las agencias) –lo objetivo y lo suprasubjetivo–, con la discontinuidad disyuntiva de lo Real que en nuestro nivel particular de presencia-existencia nos contiene y nos discontinúa.



10.2. RELACIÓN DE ELEMENTOS: AGENCIAS, ENTIDADES [Observables y no observables], DISPOSITIVOS y TÉCNICAS en **Artists Working: Crossover Atxabiribil** y en **Artists Working: Discontinuity Barinatxe** → movimientos: desplazamiento, distancia (física, del diferido y distanciamiento estético) / tra(n)s-inmanencia.

El impulso presubjetivo del Ser, en su relación, –abierta: desde su expresión e intercambio intersubjetivo / u objetualizada o cerrada: operativa, por medio de dispositivos–, con la Naturaleza, va por lo tanto más allá de esa mecánica de conexión, exposición o contacto con lo biosemiótico. Las agencias y el agenciamiento, sea una agencia activa y sensorial o sea este último un agenciamiento del medio natural, bien a nivel de reflexividad (in)directa o bien una captación indirecta registral, –filtrada–, mediante la intermediación instrumental a través de un dispositivo / display técnico o de interfaz tecnológica, cuya trans-misión procesa no la trans-ferencia experiencial del contacto, sino la transitividad (y diferancia) de información o una experiencia de orden secundario a través de datos del objeto-documento (documentalismo registrado en AW: Crossover Atxabiribil –ver imagen en pág. Siguiete–); han de presituarse en un nivel precognitivo, constando en su orden neutral lo inmanente del impulso, correspondiendo éste desde lo no intencional presubjetivo a una percepción directa que no sea ni deliberativa ni lingüística, que no sean orientados impulso o percepción por su exposición y aprehensión hacia o desde aquello ya configurado por designación, instrumentalizadamente, como lo bio-‘semiótico’ o lo fenomeno-‘lógico’, interpretados por el logos –como noúmenos (cosas que son pensadas)–. Todas la agencias, elementos, entidades y dispositivos



Agentes ocasionales /Img. sup.: documentalistas, investigadores / (intencionales) altavoz, lenguaje.

medusas arrastradas por la marea,  
rocas (Flysch / Notch), residuos (botella de plástico).

Fotogramas: observación desde el sujeto empático.

[Ver Cap. 9.3.B Co-realidad: Welt – Umwelt. (mundo – im-mundo)  
Human / Post-human. Lo universal y lo particular (co-agencia)].



han de ser dispuestos sin consideraciones de valor para su general intransinmanencia, incluyendo al objeto de representación donde sean retratadas, pues como indicábamos en el procedimiento metodológico base [paso 3: movimiento del objeto / en este caso instalación del objeto artístico del registro en un espacio-escenario para su emisión y proyección (en un pabellón, como analizaremos posteriormente), para su intransinmanencia o distanciamiento inmanente a la distancia objetiva [(pro-)actitud estética], este objeto de representación habrá de ser nuevamente expuesto (en su representación de lo *One*, unidad de todos los elementos registrados) a los fenómenos externos

indecidibles, de modo que estos corten la mecánica comunicativa, invocativa y vinculativa del objeto de representación para que su registro no sea interpretado, sino dispuesto neutralmente en su artificio como realidad objetiva de lo construido, logrando así trascenderlo (sin imagen transcendental). Por lo tanto, todos los elementos, agencias, entidades y dispositivos (que quedaron integrados desde la experiencia colectiva en el objeto de representación filmado en *Artists Working: Crossover* Atxabiribil), son seguidos en su proceso a través de los tres movimientos señalados (mediante siete subpasos), para ese objeto de representación y coagencia, en el procedimiento metodológico base abierto<sup>1018</sup> :

- 1- Movimiento del objeto artístico –en este caso la instalación *Crossover*– al espacio natural.  
**Desplazamiento** (de lo trans-disciplinar a lo post-disciplinar).
- 2- Registro del objeto, con otros elementos y entidades, observado por distintos agentes

---

<sup>1018</sup> [Cap. 8.6 PMB. Procedimiento metodológico base/abierto]

➔ Paso 3. Movimiento del objeto.

Una vez configurado el objeto, sus funciones estandarizadas y preliminares de registro y captación han de permitir reinsertarlo con lo óptico, reproducirlo en la naturaleza que previamente registraba y aludía, y disponer a este objeto – observado como forma simbólica pero ante todo como entidad material y fáctica–, nuevamente a sus condiciones formales de registro, utilizar los mismos dispositivos para observar y grabar al objeto, en este caso en su copresencia con lo óptico, ver al objeto que observaba en un contexto en el que su visión quede desbordada por lo óptico, y que lo natural actúe realmente sobre la capacidad de reproducción y desplazamiento del objeto más allá de su lenguaje y discurso reflejo.

Tras reproducir el objeto en el espacio natural exterior y registrarlo nuevamente en distancia ante el objeto como tal, incluir a otros agentes para coparticipar este paso y manifestar a su vez las discontinuidades configurativas que cada visión individual pueda inferir en la interpretación y reformulación del objeto en esta situación; se dispone el material de registro de forma delegada, haciendo operar los dispositivos y el formato de grabación según lo que dictamine el tiempo de luz natural, qué es capaz de registrar el dispositivo y qué no, que sea la naturaleza la que marque a la capacidad dinámica de los medios y no que los dispositivos intervengan en función de su capacidad instrumental hacia el ambiente natural.

Registrado el objeto artístico en su segundo movimiento (cuyo resultado analizaremos en el Capítulo 10.2 *Artists Working: Discontinuity* Barinatxe) y tras revelar (o editar) el material fílmico, tanto el objeto artístico inicial como la filmación de su movimiento exterior con lo óptico se dispondrán en un tercer movimiento, con todos los elementos de cada paso copresentes, en una nueva situación óptica o inmanente, para constatar si efectivamente el resultado de este proceso proyectual queda en una nueva configuración registrativa y representacional, o si por el contrario el proceso muestra una forma que en relación con lo óptico muestre una acción y reacción de presencia, que no sea decidida por la configuración ni el reflejo, sino indecible por la copresencia real de las condiciones y fenómenos de lo natural junto al funcionamiento operativo de lo técnico y lo simbólico.

Por lo tanto, el movimiento de los dispositivos de representación, para constatar el corte Sin-sentido, se produce en estos siete pasos previos:

- Formalización del objeto, coordinando las discontinuidades técnicas del medio y dispositivos con las discontinuidades configurativas del objeto ontológico, conceptual, argumental o simbólicas.
- Visión del artificio, distancia al objeto como entidad no cultural.
- Desplazamiento de contexto, disciplinar, físico y temporal.
- Movimiento al espacio óptico natural.
- Reactivación en copresencia de la entidad y lo óptico, según las pautas marcadas por los fenómenos naturales. Co-agencia.
- Registro del objeto (si ha de reproducirse nuevamente sin su presencia y experiencia directas en el espacio natural) neutralizado en el espacio óptico y observando las inferencias naturales.
- Reproducción del objeto resultante nuevamente en espacio óptico para la constatación del objeto de representación, funcionando en copresencia activa y reactiva al Sin-sentido del hecho indecible de la Naturaleza.



coparticipativos, en su interferencia por los fenómenos naturales indecibles en tal escenario natural. **Distanciamiento** (al espaciamento físico y biosemiótico y a la propia distancia estética o su pro-actitud / Distancia objetiva dada por los fenómenos inmanentes que afectan e infieren en el objeto desplazado).

- 3- Movimiento del objeto de representación –registrado–, a su disposición e instalación en otro escenario físico, donde en su emisión sean reproducidos todos los anteriores contenidos –pre-desplazados y pre-distanciados–, co-presente a las condiciones fenoménicas de este nuevo espacio y tiempo que cortan y suspenden la funcionalidad del objeto de representación y su deliberación. **Tra(n)sproyectualidad** –intransinmanencia– (trans-objetualidad, trans-dispositivo, perspectiva presubjetiva y percepción cognitiva no deliberativa hacia la representación reflexiva del Sentido transinmanente, que es constatada en ese intervalo de discontinuidad artística, que posteriormente es deliberado –y como tal retorno subjetivo disponible nuevamente a sucesivos cortes, referidos en el paso 11 del PMB, complementario de la extensión de la discontinuidad artística–).

En base a estos tres movimientos del objeto arte que se configura en AW: Crossover Atxabiribil [objeto artístico desplazado al medio natural, objeto artístico de representación-registro –filmando el desplazamiento anterior mediante coagencias que observan y registran el movimiento o efecto de los fenómenos en aquél objeto desplazado, y objeto estético –contemplación biosemiótica e interpretación ontológica del lenguaje y su función logocéntrica y fenomenológica– y distancia estética –observación objetiva de los componentes–]; se atiende en la formalización del objeto las discontinuidades técnicas del dispositivo dispuesto –Crossover– y de los dispositivos de registro y su disponibilidad secuencial (turnos de grabación-filmación o fotografía /sincrónicos y diacrónicos), en conexión a las discontinuidades configurativas del objeto ontológico (causal, intencional o consecencial) y de la aprehensión subjetiva o empática de lo biosemiótico; analizando desde este objeto, en toda su formulación de deseo de *epoché*<sup>1019</sup> –de manifestación, en su e(x)-cepticismo, libre

---

<sup>1019</sup> **Epoché** (ἐποχή *epokhē*, "suspension") is an ancient Greek term which, in its philosophical usage, describes the theoretical moment where all judgments about the existence of the external world, and consequently all action in the world, are suspended. One's own consciousness is subject to immanent critique so that when such belief is recovered, it will have a firmer grounding in consciousness. This concept was developed by the Greek skeptics and plays an implicit role in skeptical thought, as in René Descartes' epistemic principle of methodic doubt. The term was popularized in philosophy by Edmund Husserl. Husserl elaborates the notion of 'phenomenological epoché' or 'bracketing' in *Ideas I*. Through the systematic procedure of 'phenomenological reduction', one is thought to be able to suspend judgment regarding the general or naive philosophical belief in the existence of the external world, and thus examine phenomena as they are originally given to consciousness. Internet Encyclopedia of Philosophy. <http://www.iep.utm.edu/phen-red/#SSSH5a.i.1>

**Epochē.** «Abstenerse de asentir y disentir, esto es, suspender el juicio. El antiguo escépticismo combinaba una tesis, «No hay conocimiento», con una prescripción, «Practica la epochē». La una lleva a la otra mediante la concepción compartida por algún escéptico de que es estúpido asentir a lo que no conoces. Y el resultado es delicioso: «La liberación de la inquietud sigue a ello como una sombra» (Diógenes Laercio acerca de Pirrón). Pero ya entonces hubo, y sigue habiendo, una controversia respecto a si la *epochē* general es una opción practicable. Enciclopedia Oxford de Filosofía. Oxford Univesrity Press. 1995 / 2005, p. 354. Tecnos, Madrid 2008.

también de la autonomía artística-estética y de superación del paradigma de la soberanía crítica (no liberado desde una inquietud, sino sin inquietud)–, y libre, para esa epoché real, de una supuesta observación del objeto artístico o estético como entidades o esencias objetivas (asentidas o disentidas desde el sujeto estético), pues tal objeto habrá de ser, como decíamos, dispuesto a un corte no programado por sujeto alguno, sino generado por los fenómenos indecibles que trascienden nuestra fenomenología o pretensión de epoché figurada.

Este objeto proyectual asume su representacionalidad, tanto desde su presencia física percibida cuanto desde la impresencia de lo que implica o evoca, y no retiene a lo presubjetivo en el registro trans-misible de una experiencia refleja (o distanciada objetiva o estéticamente), sino que evidencia en su condición de objeto fragmentario y referencial precisamente tanto a aquello que relata de las experiencias vividas, como a aquello que el objeto no puede contener completamente, la experiencia total que no puede y no pudo ser registrada explícitamente (pese a todos los ángulos de cámaras desde las grabaciones continuas pero focales) y que queda en el recuerdo de los participantes como memoria (no representacional y distorsionadora) de aquellas particulares experiencias.

Todo aquello que aparece y todo aquello que desaparece en la experiencia, no quedando registrado ni recordado subjetivamente, sino contenido en aquella emoción o impulso desvanecidos de igual modo que su momento, equivalentes a la presubjetividad que según asoma se transforma, o bien queda como todo aquello suprasubjetivo que no fue narrado o registrado.

A este «estatuto de las entidades inobservables»<sup>1020</sup>, o esencias e inmanencias (y post-esencias) de lo sido (en Benjamin relativo al *aura* y lo aurático) o de lo sucedido y no registrado [como hemos analizado en el non-existing film de Jay Chung, en su producción cinematográfica, con veinte participantes, sin film en cámara de 35 mm. –*Nothing is More Practical than Idealism*, 2001.–para la exposición *INVISIBLE. Art about the Unseen*, 1957-2012. Hayward Gallery, London; en el Cap. 9.4.B.ii. Exposiciones como zonas de contacto post-representacional / que corresponde a lo desaparectivo, incluyendo a lo simbólico y al contacto afectivo y presubjetivo, mediante el corte que analizaremos en el siguiente apartado en el proceso –trans-proyectual– del último movimiento en *Artists Working: Discontinuity Barinatxe*], nos referíamos mediante la jornada de fiesta celebrada en *AW: Crossover Atxabribil*, replanteando la noción de *non-work* y del tiempo liberado de P. Huyghe y la ATL, respecto al tiempo libre consignado para el sujeto productor, (analizado en el apartado anterior 10.0 Ante-proyecto: *Artistas trabajando*) y la concepción de los impulsos

---

[el corte intransinmanente de los fenómenos naturales, no de aquellos que son percibidos sino principalmente de los no observables ni aprehensibles, si generaría la epoché y la discontinuidad artística, corte en la reflexividad estética sobre lo Otro disyunto o inaccesible para la trascendentalidad fenomenológica].

<sup>1020</sup> Los filósofos de la física se ocupan de los problemas epistemológicos más generales de la filosofía de la ciencia, como la indeterminación de la teoría por los datos empíricos, o el estatuto de las entidades inobservables. Pues estos problemas pasan a primer plano cuando se los plantea en el contexto de las teorías físicas particulares (p. ej., la teoría de cuerdas) o en el de entidades teóricas particulares (p. ej., los cuarks), alimentando la esperanza de que tales problemas puedan ser así mejor entendidos o quizá incluso resueltos.

**Física, problemas filosóficos de la.** En Enciclopedia Oxford de Filosofía. Op. Cit., p. 464.



Artistas trabajando: parrilla,



fuego, carbón vegetal.



Carne asada,



tiempo de comida (filmada), instinto animal, domesticado

presubjetivos orientados a una pro-actitud del deseo. En esta jornada de fiesta y disfrute colectivo, de un trabajo libre incluso de la condición de suspensión estética y de lo relacional, que no prosigue a Tiravanija –aunque utiliza lo marcado por él en sus situaciones de mediación intersubjetiva–, sino que procura sobrepasar el ceremonial de ese festejo consagrado simbólicamente a través del alimento y la ofrenda <sup>1021</sup>; jornada en la cual <sup>1022</sup> se graba continuamente y todos los participantes se retratan entre ellos, pero en la que queda en discontinuidad a la filmación aquello no sólo no registrado, sino también lo

---

<sup>1021</sup> Como analizábamos en el Cap. 4. 5. Del Situacionismo, ipse – alteridad, deriva y discontinuidad. La soberanía del Sentido. [G. Debord, Art & Language, R. Tiravanija, T. Sehgal.]: El acto humano de comer y hacerlo socialmente implica la conciencia de grupo, de familia, especie, de una construcción biológica que va más allá de nuestra memoria y nuestra producción discursiva. El acto soberano del arte no mediante la autonomía del objeto y su sentido, ni la criba discursiva, sino en la discontinuidad de la producción de Sentido a lo Real, desplazando ese sentido del acto artístico social (ipseidad / alteridad) al hecho mismo de la alimentación, a su realidad antepuesta. Una soberanía del arte radicada en su coexistencia de sentido de igual a igual con la independencia de lo insensible, nuestros actos en la amplitud absoluta de ser acto, con lo sensible, compartible a lo asensible (la agencia de lo insensible). Adquirir propiedad en el mundo, aún cuando discontinua, consciente de su parcialidad, basada no en la relación desde la fabricación del sentido y su impostura, indefinible en el mundo como tal, sino la propiedad de la ipse hospedable con lo otro.

O en la cita de Manuel Cirauqui utilizada para recontextualizar actualmente su antigua entrevista a Tiravanija: « La noción de "estética relacional" hizo además de imponerse hace algunos años, más que como un criterio de producción artística (pues en realidad no contenía nada nuevo), como criterio de lectura de cierto género de instalaciones, cuyo resultado pretendía ser no una mera vivencia subjetiva, sino un intercambio de tipo experimental entre las personas involucradas. Pero la apertura del ámbito de la exposición que aquellas obras proporcionaban a la experiencia contenía tanta ilusión como desengaño: tomar como material artístico algo irreductiblemente real implica presuponer que ese núcleo de realidad es ya equivalente a su propia copia o efigie. Tal vez el destino final del concepto de estética

no registrable.

Pasamos así, del estatuto de lo observable en esa comida comunitaria, de los grados particulares de proyección reflexiva y estética e intersubjetividad en AW, hacia otra situación de celebración posterior a esa escena desde la que, sin haber sido registrada, retomaremos más adelante (apartado 10.1.C) aquél estatuto de las entidades inobservables.

En el archivo de registros relacionales y post-relacionales (no orientados a la invitación estética al público, sino eminentemente privados, particulares) en esta comida inicial <sup>1023</sup> registramos también el vínculo biosemiótico con los animales de compañía –domesticados–, y su análoga pro-actitud de deseo (instruido) y reflexividad, dado que atienden al gesto dominante del sujeto amo (administrador) o responden con su solicitud amaestrada –controlando, culturalizada-normativizadamente, su impulso animal– hacia la presencia y percepción sensorial del alimento (instinto de caza o captura) que no pueden ya obtener por sí mismos ni procesarlo (industria o cultivo). Una forma de contacto intencional y causal (evolucionista) con otras especies gregarias, que alude también a las marcas –proyecciones culturales y representacionales–, pintadas por P. Huyghe en el perro llamado ‘human’ en su situación construida *Untilled* (sin cultivar), DOCUMENTA (13), analizada en distintos apartados de esta investigación [Cap. 8.6 El corte en la discontinuidad configurativa entre el Sentido (simbólico y ontológico) y la Naturaleza. El intervalo de la discontinuidad artística. PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO, donde señalábamos:

incluyendo a los objetos readymades y el nominalismo –como el adherido (una cosa sumada a otra) al

---

*relacional sea el de permanecer a título indefinido en el banco de pruebas, antes de ser olvidado.[...] Es el caso del trabajo de Rikrit Tiravanija (1961), a menudo tomado como modelo de dicha vanguardia inexistente. Sus instalaciones son el paradigma de ese intento de "democratizar" la estructura de la obra de arte, forzando la percepción de ésta únicamente mediante su uso como objeto ordinario o ready-made "invertido", confundiendo por tanto el habitar, el ver y el producir tanto de la obra de arte como del espacio extraño a ella..»*

<sup>1022</sup> Al contrario que en el *non-existing film* de Jay Chung y su nominalización simbólica, precisamente bajo un título como única presencia de la obra no expuesta, que constata que “*nada es más práctico que el idealismo*”, tanto por cuanto no existiría nada más allá de lo que en sí ya no existe en esencia, como porque el propio idealismo es una condición de la praxis de aquello supuestamente no productivo y sin embargo utilizado de forma más eficiente por la economía simbólica que todo lo material a lo que el mismo ideal emplaza en su postproducción cultural e ideológica / lo ideal es el valor y su escala el grado de intercambio, la experiencia se desmaterializa.

<sup>1023</sup> En AW: *Discontinuity* Barinatxe pasamos de esa situación *camp* de barbacoa o *folk* –de hospitalidad– a la telecomida, subrayando encargo (infraestructura / marcas, producto / comercialización) y distribución (propaganda) como factores asociados hoy a la gestión del tiempo libre (facilidad, velocidad, economías de consumo temporal / *fast-food*, en contraposición a la tradición, *slow-food*) y a la telecultura; coincidiendo con la utilización de medios técnicos analógicos (fílmicos) y digitales (datos) y sus diferentes velocidades de procesamiento. Un gesto de producción irónica hacia la economía simbólica, su escenificación y anécdota; que como analizaremos seguidamente tiene que ver con los conceptos de lo Crudo y lo Cocido de Lévi-Strauss y el tratamiento revisionista que les procuró Dan Cameron en su exposición de inversión simbólica, Cocido y Crudo: “ estudio antropológico acerca de la confrontación entre sociedades avanzadas y primitivas a partir de su reducción a conceptos de cultura culinaria -sobre el grado de complejidad de su alimentación-“



perro bautizado '*human*', marcado como signo-entidad doméstica por el gesto gráfico de representación humana– un desplazamiento desde lo bio/semiótico en lo readynatural) / o en el Cap. 9.3.B – Lo universal y lo particular. Co-realidad y co-agencia. Welt – Umwelt. Human / Post-human, en el que analizábamos esa relación afectivo-agente con los perros y el vínculo (proyeccionismo) establecido a través de la proyección en el animal hacia lo biosemiótico: instinto (depredador) de los perros hacia las medusas; o la mimesis de estos hacia el sujeto inductor-referente (en su ejercicio bruce-naumaniano) con el que marcan su identidad de manada (instinto amansado hacia la empatía), desde su impulso de juego-comunicación como comparativo de la instrumentalización y escenificación desde la fotografía de un perro en equilibrio otra solicitud subordinada; o en el análisis

sobre un pedestal tubular –Untitled ( \_überprojekt (#4). Manu Uranga, *Luka* <sup>1024</sup>, 2014-ongoing)– en el Cap. 9.4.B.iv Tra(n)sproyectualidad; afectividad, vehiculación, marca y dominio, atención, que en el tra(n)s-proyecto de observar a esa imagen –de doble ángulo/secuencia– como fotografía, soporte (discontinuidad configurativa), denota una eventual pérdida de Sentido (del mismo modo que Huyghe juega con la imagen doble del perro marcado, nominado y supuestamente ‘liberado’ a sus impulsos en la zona de *compost*); o como en la secuencialidad narrativa del clip de vídeo (Teaser) que anunciaba online la reciente #31Sao Paulo Bienal (2014), *Como farejar coisas que não existem | How to sniff things that don't exist*–, comisariada por Charles Esche; cómo olisquear u olfatear cosas que no existen, retomando ese impulso instintivo animal para introducir lo no-sentido en el escenario vacío de lo simbólico y su rastro, es decir, una instrumentalización y registro archivístico publicitario de un evento, el acontecimiento escénico de lo no-sentido y lo presubjetivo que su(b)plantan, de manera evocativa (alusiva) e invocante (lo anuncian), a aquello que aparentemente desaparece (lo simbólico, – que sería rastreable, desde esa búsqueda que es interpretada–), pero en un ejercicio intencional e instituido –por contra a aquello no observable o no demostrable que no corresponde a nuestra decisión particular– / Acto escénico (y dialéctica dramática) de lo no-sentido que ya tratábamos en el estado de la cuestión desde la –también *Sin titulo* (y he ahí la parodia de Huyghe con su *Untitled*)– cuadro de caballos en sala de arte, de Jannis Kounellis, *Untitled*, 1969. Galleria L’Attico, Rome. <sup>1025</sup>, analizada en el Cap. 4. 6. Malas Formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico proformativo al escenario del proyecto postperformativo, desde Dan Cameron en



1024

<sup>1025</sup> “ Kounellis ha calibrado siempre el efecto teatral de su obra hasta el más mínimo detalle, creando un contexto en el cual las yuxtaposiciones muy artificiales adquieren la autoridad del fenómeno natural. El uso pionero que hace el artista de, por ejemplo, animales vivos, crea una deliberada tensión entre la instalación como *tableau* didáctico y como despliegue más emblemático de una –rodaja de vida–. (...) este grupo de artistas ha decidido enfrentarse directamente a los problemas sociales, y lo harán utilizando el recurso post-minimalista del –lugar– pero no como instrumento para ampliar la investigación solipsista sobre los límites externos de significación del arte (límites que transpasaron innumerables veces ya en nombre de la –vanguardia–), sino más bien para afirmar la existencia de un mundo tangible, complejo, que existe más allá de los límites de la galería de arte. Puede que al principio pensemos que esta obra está en favor de un intento fundamentalmente holista de llenar el vacío discursivo entre naturaleza y cultura; hay que recordar, empero, que el motivo hacia el cual nos movemos no es un jardín decadente –a pesar de la anterior referencia al ‘fracaso de lo pastoril’ como característica de la realidad Americana actual– sino un jardín cuya naturaleza es inherentemente salvaje. En dicho entorno, la anomia y la entropía están empezando a adueñarse de diversos mecanismos de auto-control típicos de la civilización, reduciéndolos a parodias caóticas de sí mismos. De hecho, la co-existencia de lo brutal y lo hermoso en el jardín salvaje sugiere que en esa ecuación se recupera la estructura dialéctica del pensamiento estético. Incluso podría decirse que dicho planteamiento nos permite unir, aun fugazmente, los problemas estéticos a los que se enfrenta el arte de hoy con los éticos.”



su *Jardín salvaje*.] Una historiografía de archivo, siempre referencial, invocada desde la situación escénica pastoral [lo simbólico de lo pastoril y su imagen aplicados a la arqueología del discurso y su ética. / Foucault redefinió la arqueología como el conjunto de discursos que constituyen el archivo (*Arqueología del saber*<sup>1026</sup>), donde aborda su concepto de discontinuidad histórica], de lo presubjetivo y del no-sentido ontológico-factual o biosemiótico, cuyo registro dispone esos vínculos en el objeto cultural de la representación, su gesto, su instrumentalización y su industria expandida de producción simbólica.

---

<sup>1026</sup> [Ver Parte I. La discontinuidad general y la discontinuidad artística. Estado de la cuestión. Cap. 1.1 Antecedentes filosóficos]. En la *Arqueología del saber*, Foucault, hace uso del concepto discontinuidad en los siguientes casos:

- Cuando da cuenta de las formas de hacer historia: "Esta nueva forma de hacer historia trata de elaborar su propia teoría: ¿cómo especificar los diferentes conceptos que permiten pensar la discontinuidad (umbral, ruptura, corte, mutación, transformación)? Por medio de qué criterios aislar las unidades con las que operamos; ¿Qué es una ciencia? ¿Qué es una obra? ¿Qué es una teoría? ¿Qué es un concepto? ¿Qué es un texto?, Cómo diversificar los niveles en que podemos colocarnos y cada uno de los cuales comporta sus escansiones y su forma de análisis: ¿Cuál es el nivel legítimo de la formalización? ¿Cuál es el del análisis estructural? ¿Cuál el de las asignaciones de causalidad?. En suma, la historia del pensamiento, de los conocimientos, de la filosofía, de la literatura, parece multiplicar las rupturas y buscar todos los erizamientos de la discontinuidad: mientras que la historia propiamente dicha, la historia a secas, parece borrar, en provecho de las estructuras más firmes, la irrupción de los acontecimientos".
- Cuando el autor habla de la segunda consecuencia de este proyecto, habla de (Redacción): La noción de discontinuidad ocupa un lugar mayor en las disciplinas históricas. Para la historia en su forma clásica, lo discontinuo era a la vez lo dado y lo impensable: lo que se ofrecía bajo la especie de los acontecimientos dispersos (decisiones, accidentes, iniciativas, descubrimientos, y lo que debía ser, por el análisis, rodeado, reducido, borrado, para que apareciera la continuidad de los acontecimientos. La discontinuidad era ese estigma del desparramamiento temporal que el historiador tenía la misión de suprimir de la historia, y que ahora ha llegado a ser uno de los elementos fundamentales del análisis histórico.

Del mismo modo que el uso lúdico del carbón vegetal (material crudo), al ser filmado –en su combustión, producción de energía / iluminación–, adquiere un significado y una simbolicidad que, en este ritual intersubjetivo de AW, nos retrae a la serie fotográfica *Carbon* de Lothar Baumgarten, donde trazaba una cartografía deleuziana aplicada al colonialismo industrial-cultural, replanteando postestructuralmente lo simbólico y lo cultural mediante una de-mostración de la subjetividad estética en la imagen fijada en blanco y negro. Baumgarten desvela, mediante la agencia implícita de la imagen, el otro ‘agenciamiento’ subjetivo del historicismo y la territorialización industrial que desplaza lo indígena, haciendo ex-plícita la contraposición de los conceptos antropológicos de Lévi-Strauss “*lo crudo y lo cocido*”<sup>1027</sup>, así como el factor metafórico de esos términos.

La obra de arte y su imagen, como reflejo dialéctico de lo experiencial, se proyecta en la obra –*Carbon*–<sup>1028</sup> (1989-1991), vinculando el proceso entre: el signo, la palabra, el nombre, el espacio y la

---

<sup>1027</sup> Conceptos reutilizados por D. Cameron en su exposición internacional *Cocido y Crudo* comisariada en el MNCARS (1994–1995), reenfocando, desde la globalización transcultural contemporánea, una aproximación desde lo identitario y la territorialización a la contraposición ontológica y factual entre Sentido y no-sentido (lo hermoso, artificial y lo bruto, origen) y el post-estructuralismo como crítica adelantada a la hipermodernidad. [los *Leit Motiv* temáticos de la globalización y lo glocal, la deslocalización, la transmigración cultural y lo post-colonial, en bienales y eventos internacionales de arte contemporáneo, han sido tratados en el Cap. 8.5. Discontinuidad fenomenotecnológica y Naturaleza]:

“El antropólogo belga Claude Lévi-Strauss desarrolla en su célebre ensayo *Lo crudo y lo cocido* (1964) un estudio antropológico acerca de la confrontación entre sociedades avanzadas y primitivas a partir de su reducción a conceptos de cultura culinaria –sobre el grado de complejidad de su alimentación– y cuyas conclusiones extrapola a un plano general que le permite constatar la imparable tendencia de las sociedades occidentales del primer mundo a definirse en comparación con *el otro*, fenómeno que no es recíproco. A partir de este presupuesto el comisario de la exposición, Dan Cameron, se propone someterlo a crítica ofreciendo una alternativa –empieza por invertir los términos del título– y, mediante el trabajo de cincuenta y cuatro artistas, poner de relieve cómo el colonialismo, en el campo de la producción artística y dentro de las tendencias emergentes de los años noventa, se sustenta en el intercambio de múltiples posiciones culturales. Esto es, Cameron pretende colocar el arte en el debate sobre la identidad cultural, para ello reúne trabajos en los que se desjerarquiza el punto de vista del hablante y rompen la bipolaridad teórico-artística dominante de Estados Unidos y Europa.

Una de las ideas fuerza de la exposición es el hecho de que los artistas piensan globalmente a la par que trabajan con materiales e ideas locales (problemática político-social o cuestiones de identidad o raza). [...] La participación de artistas de herencia afroamericana es poderosa, así como la de otros originarios de países tradicionalmente apartados de una consideración cultural de primer rango. En este caso, se advierte que sus trabajos inciden en la construcción de una “identidad estilística que a su vez implica un proceso de ficcionalizar la versión recibida de la historia”, al decir de Cameron, según la cual ellos son actores pasivos. [...] La exposición pone de manifiesto la existencia de un paradigma crítico con la historia (contraviniendo la forma o los significantes consensuados, como apunta el trabajo de Juan Luis Moraza) y también dirigida a las instituciones culturales a través de la crítica a las metaestructuras sociales (como es el caso de los arquitectos, urbanistas y escultores Mark Dion, Bodys Isek Kingelez y Tatsuo Miyajima). En otras ocasiones, se trata de la exploración del arte como sistema de artificio cultural (Igor y Svetlana Kopystiansky). El concepto de cartografía –tanto en su acepción geográfica como corporal– cobra especial protagonismo en la medida que refiere literal y conceptualmente a la actuación sobre territorios (reales, simbólicos o metafóricos), su modificación, remitificación, sistematización y configuración. Su propósito es pues, reivindicar las estéticas minoritarias y señalar los problemas de índole global desarrollados en la cultura postcolonial.”

Web MNCARS (2015): <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cocido-crudo>

<sup>1028</sup> –Cap. 5 El objeto artístico experimental y su discontinuidad configurativa: –Ante la cuestión del Proyecto Artístico, planteada a Lothar Baumgarten en la entrevista para el objeto documental que posteriormente es dispuesto a distintos movimientos en AW: Discontinuity Barinatxe, LB explica a través del ejemplo de su obra *Carbon* (1989) –por mi reconocimiento hacia ella–, como no deseaba simplemente fotografiar la arquitectura en imágenes de las líneas de



---

ferrocarril que recorren el mapa de Norte América, habiendo desplazado de su territorio a los indios nativos originales (ver en Cap. 5 la simbología que emplaza la fotografía del cruce de vías en la serie *Carbon*), la discontinuidad de sus direcciones desde un eje, de su posición y posicionamiento como mapa –moderno, impostado a un territorio natural-, estructura e Historia y historias, en blanco y negro subjetivo / documental, en una lectura de la imagen clásica e indexativa de la historiografía); sino tomar el lugar en la situación fotográfica de modo que ésta pueda mostrarte en el movimiento que se produce en esa imagen.–

–Cap. 8. 2 Lothar Baumgarten. De la representación a la (co)presencia:

“Take the codex titled *Carbon*. One of its predominant presentational strategies is to superimpose words upon, or juxtapose the with, black-and-white images of the American railway system. The words include a) the names of old railways, many of them now defunct, such as *Elgin Joliet & Eastern RW*, *Missouri Pacific RR & Alton Southern RW*; b) the names of local flora and fauna, many now endangered –*bad eagle*, *opossum*, *kestrel*; and c) the names of American tribes –*Chinook*, *Wichita*, *Apache*, *Nez Perce*, etcetera –now largely decimated, written in the book upside-down and backward. Baumgarten has used this same Basic material many times in installations, each time adapting it to the particular circumstances of the venue. In each case, the juxtaposition or superimposition of text on image has an emphatically indicative power. The names, out of context, step forward and announce themselves. They have been blasted out of historical continuity, as Benjamín would put it, reframed, and made present in the time and place of the artist and the viewer, thereby affording the possibility that the names might, in the instant, the ‘here and now’, be recognized.” [...] “*Culture-Nature* reflects these intertwined histories –being at once a picture of an ethnographic sample and a photograph about photography. Baumgarten’s interest in photography, therefore, is co-determinate with his interest in the violent sides of Western anthropological practices. Both anthropology and photography involve a type of social alchemy– transforming raw materials, of human culture or the physical world respectively, into organized collections of data and representative samples to be studied and archived. The mythologies underpinning photography and imperialism are, then, the product of the same fundamental idea: the naturalization of cultural acts of aggression. Photography made realism, whereby the signifier (the medium) is rendered invisible and the signified (what is pictured) appears to produce itself. Baumgarten attempts to pry apart subject and medium; he de-naturalizes photography, unmasking the medium and, in the process, the mythologies of Western rationality embebed within photography’s history.” [...] “Beyond the representational mode of map-as-iconography (...) Gilles Deleuze compares two conceptions of psicoanálisis –archeological [Foucault] and cartographic. The former is aligned with a traditional, Freudian notion of digging down into distant memory, trying to penetrate consciousness, as one would excavate land in search of indigenous ruins. But with the cartographic, Deleuze affirms, ‘[T]he unconscious no longer deals with persons and objects, but with trajectories and becomings; it is no longer an unconscious of commemoration but one of mobilization.’”

Esta configuración de la movilización como trayectorias del inconsciente que producen un devenir, traza aquí de nuevo ese espacio-lugar-tiempo intersticial, *nonsite* que ya no corresponde a la memoria ni a la arqueología naturalizada de lo óntico desde lo ontológico, sino a la discontinuidad entre el espaciamento (del agente) y la distancia (del receptor). Un acto transitivo que intuye un espacio-tiempo dinámico, no sujeto por la Historia, que la rememora desde su clasificación (evidente discontinuidad configurativa) para advertirla como signo en desplazamiento. Un intervalo entre el pasado y nuestro presente que se posa en la presencia (a)tendida en esas fotografías. Una realidad (los hechos artificiosos de la Historia) configurada por el tiempo de los hombres sobre otra naturaleza físico-relacional de los hombres (el espacio-identidad del Ser, –El origen–), que despoja a lo simbólico para presentarnos un trayecto, el de nuestra transición en el espacio visual y en el espacio-tiempo real de nuestro presente-presencia en discontinuidad. La contemplación de estas fotografías no es por lo tanto la lectura de un mapa, sino la reconocibilidad del movimiento de un objeto visual (no como producto, sino como procedimiento) en un proyecto cuya trayectoria nos corresponde. A su vez en *Carbon* intervienen toda otra serie de discontinuidades configurativas (1) en cuanto al signo (Carbono) y asignación del título y sus significados, en relación a las estrategias (discontinuidad configurativa 2) de fotografiado en blanco y negro (objetividad formal-subjetividad lectiva: el negro representa plásticamente al carbón y el blanco a la luz / el negro es texto y lo blanco imagen suspendida), su datación documental (indexación registral de la imprimación fotográfica, así como por la calibración temporal mediante el carbono 14), y la correspondencia entre la aplicación industrial de la idea de modernidad al espacio natural primigenio (la expansión del ferrocarril por el territorio natural y la implementación de la economía basada en combustibles fósiles de carbono, energías no renovables), con el agotamiento de la cultura del Otro y de las reservas de recursos naturales, en ambos casos una sobre-producción del capital de consumo sobre lo ontológico (la cultura indígena y la naturaleza simbólica del lenguaje) y la combustión de lo óntico como producto –*Carbon* representa al elemento químico (C) y al mineral –materia cruda– (carbón)– [...] El factor indicador de la fotografía en cuanto a referencia y pérdida, y el paralelismo con la datación radiométrica que utiliza el isótopo carbono-14 (<sup>14</sup>C), nos señala el carácter fósil de la imagen como dato registral, tanto en relación al

estructura, con la ‘de-naturalización’ de la imagen fotográfica: de su data(ción), documento (fósil) e índice, de las estrategias (re)presentacionales, de su instrumento de poder y de la composición formato-escala, técnico-cromática; que derivan a la constatación del medio fotográfico *per se*, así como del acto de intermediación que va desde la manifiesta continuidad historicista al reconocimiento de un –aquí– y –ahora–, ligados al tiempo y lugar vividos y contemplados del artista y del espectador, todos transitorios ante el objeto y la realidad que observan. Cuerpos crudos –discontinuos–, y su cultura –cocidos– de observación de la propia reflexión, codificando a los impulsos presubjetivos originales (efímeros, desaparecidos, que sólo son reflejados desde donde en realidad ya no existen, la imagen) e inscribiendo a la afectividad sensible emocional, y también sensible o susceptible al reconocimiento –del yo estético que ve la cualidad formal de la obra –la inversión de la autonomía simbólica–, y, a su vez, lo estéticamente en negativo (la diferencia entre razón y realidad, de acuerdo a Adorno) o en suspensión (interpretación indefinida); sometida hoy –por la vehiculación del deseo –de la posesión y del poder– a través del objeto de deseo simbólicamente operativo– a su consumo inmaterial (valor de la observación), incluyendo su transferencia y trans-cendentalización por el tráfico hipermedia; y, por ende, su soberanía crítica adversativa. Este ‘desenmascaramiento’ del medio dispositivo y de su captura referencial, guarda [en su interpelación a: – la ilusión de lo documental <sup>1029</sup> ; o al desvelamiento intencional de la fotografía subjetiva (*subjektive fotografie* de Otto Steinert <sup>1030</sup>); – a la reflexividad, también aplicable en el cuestionamiento de la pretendida objetividad de la fotografía concreta (p.ej. las imágenes en blanco y negro de Bernd & Hilla Becher); – a la conceptualización e inversión simbólica de la metafotografía <sup>1031</sup> ; o – a la hibridación de la transfotografía (transdisciplinariedad y transferencias temáticas de la imagen fotográfica con otros campos, en este caso lo experiencial, lo performativo, el espacio escultórico, la antropología, lo industrial y la historia y su discontinuidad de arqueología filosófica)] **cierta relación con el proceso**

---

decaimiento de la vigencia documental, la discontinuidad entre el pasado registrado y el ahora de la contemplación, dos realidades temporales diferentes frente a una representación residual (Arqueológica: aquí incide la noción freudiana de excavar en las ruinas de la memoria que citaba Deleuze); cuanto en lo que respecta a la materialidad presente en el soporte, una imagen fijada, detenida, suspendida y fosilizada en una superficie matérica mediante reacciones químicas que imprimen luz y sombra.

<sup>1029</sup> Lothar Baumgarten, (y Ahlam Shibli analizado en Cap. 9.2. Representación y post-disciplinariedad / agenciamiento–en relación al concepto de la territorialización y de-territorialización–,) participaron con sus fotografías en la exposición del MACBA, "Archivo Universal". Co-Comisariada en 2008 por Jorge Ribalta y Joan Roca, que trataba en dos apartados expositivos La condición del documento y el documental, y la utopía fotográfica moderna. "Metafotografía" en el MACBA. Artículo publicado en El mundo.es Barcelona, 2008. <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/10/21/barcelona/1224606899.html>

<sup>1030</sup> El concepto ‘fotografía subjetiva’ (Otto Steinert, 1948) quería poner de manifiesto que no se trataba tanto de rendir tributo a una reproducción objetiva de la realidad ni tampoco de ‘reflejar’ diversos objetos de la naturaleza, fueran paisajes, objetos industriales, arquitecturas, retratos, etc., sino más de lograr una interpretación estética y crear productos artísticos con un valor inmanente. [...] El objetivo era la imagen ‘autónoma’, como se diría más tarde, es decir una obra fotográfica ‘inútil’ en el sentido *convencional*, pero ubicada en un mismo plano con la gráfica y la pintura como ‘fotografía autoral’. Herzogenrath, Wulf. *FOTOGRAFIA SUBJETIVA. La Contribución Alemana 1948 – 1963*. Museo Nacional de Arte La Paz, Bolivia, 2008.

<sup>1031</sup> La fotografía autorreferente o metafotografía: imágenes que de alguna forma se refieren a su propio proceso de producción o al resultado del mismo (Van Gelder, Westgeest, *Photography Theory in Historical Perspective*, 2011), lo que también ha sido descrito por algunos autores como *fotografía autoconsciente*.

tra(n)sproyectual a las ‘fotografías autoconscientes’ (o trans-conscientes) en *\_überprojekt* (selección de imágenes para una serie post-estructural. En *\_überprojekt*, se instrumentalizan –intencionalmente– imágenes ajenas y propias, bien fotografías que constan a priori como imágenes directas, no artísticas en el sentido de proyecto arte: superficiales –de temáticas insignificantes, banales, anecdóticas, turísticas, literalistas; y también artísticas, proyectuales, afectivas, accidentales, concretas o abstractas– que adquieren valor comparativo en la interpretación estética posible de su narrativa registral o de su efecto plástico visual, respecto a su referencialidad o paralelismo (paralaje en Zizek, de la representación óptica y de la referencia desde el punto focal del observador) con imágenes icónicas del arte contemporáneo y de la historiografía de la fotografía–; sin tener que recurrir reiterativamente para ello –de manera accesoria al dispositivo, frontal al observador o de función continuista del meta-lenguaje–, a aquella señalación explícita metafotográfica, de la obviedad de la discontinuidad configurativa de su medio técnico –foto–; dado que en ambos niveles, bien se vea la imagen o bien se perciba el medio y soporte, se construye en todo caso desde el sujeto una imagen reflexivo-cognitiva preliminar de los mismos –y después, conscientemente, se interpreta aquella dialéctica entre el plano objetivo y el plano subjetivo–).

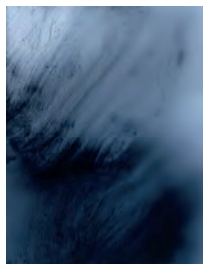
Un claro ejemplo de metafotografía aquí es la imagen abstracta, tomada en un clic accidental de iPad, *Untitled [ \_überprojekt (#6). Iñigo Cabo, Florida] 2015-ongoing*, que puede recordar plásticamente a alguna de las metafotografías abstractas de Wolfgang Tillmans <sup>1032</sup>, obtenidas sin cámara (flujo ‘impulsivo’- controlado de emulsión, esencia y materialidad cruda de la fotografía e imprimación del fenómeno lumínico /imagen metafísica), –la de Tillmans evidencia el proceso fotográfico y su ‘óptica’ y la mía el dispositivo- sistema de hiperrepresentación / discontinuidad –. Otro ejemplo sería la fotografía expuesta junto a las cuatro primeras imágenes de *\_überprojekt* en Bryan Arts Center (Ohio), U.S. (Ver Cap. 9.4.B.iv) en la que el fallo (contingencia) del contacto de un dedo –sobre la esquina superior derecha de la lente– reafirma la discontinuidad entre dispositivo, imagen y lo Real. Fotografía autoparódica, sin ánimo proyectual sino empleada como ejemplo literal para el análisis de la discontinuidad configurativa con los alumnos del workshop –*Artists Working*– que impartí en Denison University, Ohio (2015). [Esta instantánea –‘digi-print’– ironiza, en su estrategia estética, sobre las fotografías de apariencia casual, con gran carga simbólica, de Gabriel Orozco –una indirecta post-formalista hacia alguna de sus *readyimages* intencionales].

Por otra parte, la secuencialización *online* (alineadas) de las imágenes de *\_überprojekt* <sup>1033</sup>



1032

IC  
*\_überprojekt* (#6).  
Florida, 2015.



W. Tillmans  
*Freischwimmer*  
(2000-en proceso).



G. Orozco.  
*Pelota en agua*, 1994  
Cibachrome. (U.S.)



IC *\_überprojekt* 2015. Globos,  
dedo. Bryan Arts Center collection

<sup>1033</sup> Aunque la metafotografía no es un concepto nuevo, la introducción de tecnologías digitales significó la democratización del medio fotográfico y la multiplicación de las imágenes, lo que parece haber llevado a fotógrafos y

(Web personal o algunas compartidas por sus autores en redes sociales), más allá de investigar sobre el medio (que evidentemente potencia la entidad de la imagen virtual, su meta-lenguaje, data, y su vehiculación, sus canales de distribución y postproducción informativa), sale, en su tra(n)sproyecto, del propio proceso de legitimación o soberanía crítica, ente/valor, de la *-investigación artística-*, a la que revela, queda marcada en su praxis ontológica como meta-investigación arte – industria simbólica de circulación inmaterial (cartografía en Deleuze, que en el caso de *\_überprojekt* hace explícito el tránsito en la red del *Opsign*), marco y dialéctica del no-sentido y el Sentido apantallados, el acceso del observador al medio con su identidad no referencial sino alienada, avatar. Solicitando en cambio, ese distanciamiento intransinmanente del tra(n)sproyecto, investigar su propio límite de formulación lógica, simbólica o factual, salir de la meta-ventana del objeto hiperrepresentacional para atenderla tra(n)s-epistemológicamente en un plano óptico o inmanente del Ser (no sujeto especular de un Yo distribuido), neutralizar la episteme informacional e hipermedia, una vez intensificado el meta-arte y sus registros. Una investigación de la discontinuidad no dispositiva, que evite no sólo la metonimia de la representación, sino también la metalepsis general del proyecto arte que sustituye, en una experiencia trascendente –de un tipo de investigación artística (transinmanente)–, a lo Real (inmanente), reemplaza con la experiencia cognitiva (consciente y error subconsciente asumido) y simbólica, contacto de hiper-superficie, a aquello que de por sí les es discontinuo (a su co-realidad transicional) y disyunto (a su existencia universal particular).

En el metaproyecto AW: *Crossover Atxabiribil* (en su auto-observación de proceso proyectual y de agencias, que observan al objeto artístico y a lo natural, en su autoanálisis de artificio, entidades, esencias e inmanencias; así como en varias de sus metafilmaciones –que veremos a continuación–), quedan desenmascaradas las particulares e intencionales subjetivaciones estéticas y artísticas de lo crudo, de lo biosemiótico o de lo impulsivo presubjetivo, que fueron precisamente registrados (en *raw footage*, montaje crudo de cámaras) para describir-representar una copresencia ‘aparente’ con el medio, –pero manifestándose siempre lo crudo desde dentro de la imagen cocinada y su lectura o visión–.

Es ante el objeto de esa imagen-registro desde donde podemos diluir, en su exposición a los ciertos fenómenos naturales no provocados, no sólo la mecánica de la representación sino también atender en perspectiva al mismo acto de la reflexividad (con su configuración de imágenes graduales para la consciencia). No para contemplar así lo crudo, el impulso, y lo afectivo subjetivo, en un acto de transinmanencia sensible que los ‘objetivaría’ ontológicamente, desde una presunta distancia estética a la misma imagen –que los señala en esa imagen–; sino para cerciorar la misma intransinmanencia a ese acto de observación del sujeto. Intransinmanencia real (indecidible, liberada también de toda

---

artistas a una praxis artística que investiga sobre el medio en sí [de la praxis, de la propia investigación experiencial y de sus tecnologías] y su propio lenguaje. d’Ors, Laura. Metafotografía / Reflexión y autoconciencia en la imagen contemporánea. Web Visions of Art, centro de arte online. (2012) <http://visionsofart.org/cursos-online/cursos-antteriores/metafotografia/>

observación argumental o interpretación crítica posible de lo que en sí es innegablemente inmanente y discontinuo), que será dada, en este caso, por la desaparición previa de aquello que era observado, para nuestra co-presencia preliminar a lo Real (existente y/o disyunto), el paso desde una imagen-formato, que se vuelve invisible, a la imagen reflexiva del ser (desde una proyección del dispositivo hacia la aprehensión cognitiva y la proyección deliberativa); reflexividad que quedará así constatada (intervalo) en su distancia a lo Real, como veremos en el siguiente apartado en el trans-proyecto *Artists Working: Discontinuity* Barinatxe.

Todo el objeto visual realizado en *Artists Working*: – en *Crossover* Atxabiribil [que instala específicamente el cruce del medio y del lenguaje en la naturaleza a su visualización mediante el metalenguaje de la filmación], y –en *Discontinuity* Barinatxe [metafilmación, del medio fílmico analógico de S16mm sobre el objeto-vídeo documental, digital –cuya narración estructural y lingüística trata formal y argumentalmente (Naturaleza, Representación, Tecnología, Proyecto Artístico y Discontinuidad) la discontinuidad configurativa y el medio tecnológico, así como las técnicas e intencionalidades artísticas que, a su vez, son ejemplarizadas por el archivo estilístico y estratégico de todos los participantes *filmmakers*, videoartistas u observadores que son observados en un metaretrato de unas cámaras a otras, que registran a los artistas trabajando técnicamente u operando estéticamente]; es por tanto metacinema, y metacinemático –del film y su dinámica, física, desplazativa y temporal– (por cuanto observa también su propio movimiento desde el objeto artístico visual, con su registro al objeto arte estético, hacia su intransinmanencia y puesta en discontinuidad real).

Del mismo modo que la disciplina técnica y conceptual del videoarte trata y refiere siempre a las cualidades de su medio de observación y al objetivo estético e intenciones artísticas de visualizar y registrar las formas y métodos de procesamiento de lo Sensible con la realidad que construye, con lo Real y lo simbólico que son observados; *Artists Working* es metacinéma, siguiendo la tradición cinematográfica de desvelar su medio y estructuras en la propia narración, desvelando, como en el drama, su forma-organismo de discurso e interpretación a la audiencia [como en el ejemplo de *La nuit américaine* (François Truffaut) – analizado en el Estado de la cuestión. La discontinuidad general y la discontinuidad artística. Cap. 2.2.c. Cinematografía, lo cinemático (y lo digimático) / *Day for Night* –en su traducción inglesa del recurso técnico de apariencia nocturna mediante el cierre de diafragma de cámaras ante la iluminación natural–, oscuridad a la sensibilidad del film, cuyo recurso es empleado en *AW: Discontinuity* Barinatxe para constatar su exposición fenoménica y la contingencia discontinua de tales fenómenos, que retornan para velar nuestra reflexividad deliberativa en el espacio de intermediación y contacto].

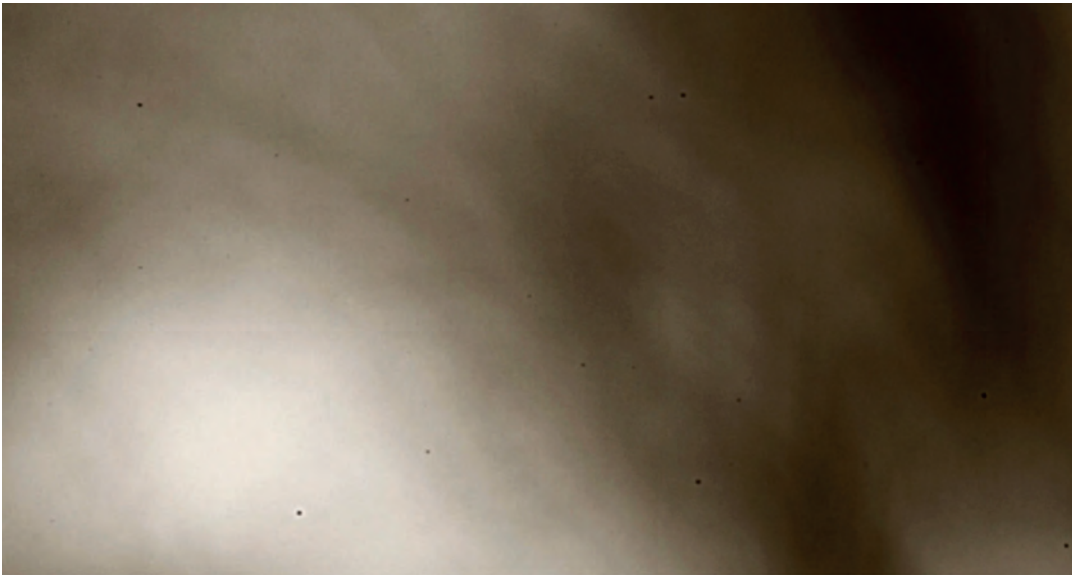
*AW* constata el '*Readyimage*' –de la reflexividad del Ser y de su duplicación y copias por el sujeto estético, y el *readyproject* de los instintos y estrategias existenciales-universales del ser humano. *AW* es metacinéma para observar al metaproyecto, para desvelar su soberanía crítica como drama discursivo o simbólico siempre dirigidos tanto al propio medio estético como a la audiencia que es interpelada como sujeto instrumental, integrante de una ficción o de una ilusión coparticipativas.

Metaproyecto que en su *retroescena*<sup>1034</sup> expone el metacinéma a los fenómenos para abrir su arboladura [*baumgarten*] estructural de jardín salvaje –configurado en el contacto ontológico de los sujetos estéticos a lo crudo–, hacia la cuestión de cómo tras–cender toda inter-mediación y todo drama existencial con la discontinuidad natural de lo estética, óptica y multiversalmente disyuntos. Metaescultórico, porque presenta el objeto en su proceso de instalación y movimiento, primero en el espacio contextual y físico natural y posteriormente en el escenario expositivo, intervenidos en su conjunto como objeto situacional, esto es, por ser dispuesto el propio objeto audiovisual-estético, desde un registro, a su experiencia multidimensional: formal (virtual y física material), espacial, temporal, estructural, funcional, de Sentido y de no-sentido, fenomenológica y técnico–tecnológica, de percepción óptica y de interpretación ontológica, que nos señala como sujetos proformales en un escenario de contacto, con el dispositivo; para distanciar su objeto y la transinmanencia estética, (nuestra naturalización), de la forma de éste –su des-naturalización del medio–, de lo transdisciplinar y de su transfotografía o transimagen; hacia una perspectiva –intransinmanente– a su realidad dimensional y capacidad operativa, y a nuestro agenciamiento, territorialización, maquinicas de deseo y pro-actitud de deseo.

Entre los casos de metafilmación, dentro de la meta-secuencialidad organizativa de la estructura visual de Artists Working, disponemos de la autoreflexividad de la imagen autoconsciente producida por los fotógrafos profesionales que coparticiparon en las dos fases del proyecto. Como Jessica Llorente, artista que grabó el detalle de los anteriores planos del carbón que es preparado para asar (de su combustión y transformación de lo material en energía), quién en sus primeras secuencias en AW: *Crossover* Atxabiribil intervino (antes de que le preguntara yo acerca del porqué del blanco y negro) con la imagen de vídeo en su función de escala de grises y transición de enfoque. Como podemos ver en el fotograma de la página siguiente, el plano de desenfoque general que indica a la propia lente del dispositivo (Llorente utilizaba la técnica de cámara, su profundidad de campo en la temporalidad fílmica, secuenciando la apertura de

---

<sup>1034</sup> In alcuni casi può essere mostrato l'"apparato", che può essere una cinepresa che appare per caso o l'intera giornata di un cineoperatore (come fa Vertov con *L'uomo con la macchina da presa*), [el mismo método de registro – continuo y discontinuo, sincrónico y diacrónico, de la jornada completa de trabajo de filmación, filmada mediante la suma de grabaciones en Artists Working, con sus montajes crudos de cámaras proyectados al público] oppure si può mostrare il "retroscena" di un film, cioè l'organizzazione della troupe [documentalización de la organización del reparto de los artistas trabajando y de sus turnos de cámara], il ciak di una scena [que aparece en AW#2], la vita reale degli attori [la relación entre agentes en AW, la comida y la situación operativa y afectiva], oppure il film può essere interamente incentrato su un regista alle prese con i propri dubbi e con le proprie aspirazioni (Moretti con *Sogni d'oro*, ma non solo, possiamo individuare un particolare discorso metacinematografico in tutta l'opera del regista), o ancora si possono spingere i limiti mostrando l'intero processo di lavorazione di un film (così come Marco Ferreri con *Nitrato d'argento*). In *Analisi del film* Francesco Casetti e Federico di Chio, a proposito dei regimi della comunicazione, notano come si possano distinguere due fondamentali disposizioni: la "comunicazione referenziale", e la "comunicazione metalinguistica". La prima è rivolta prevalentemente alla trasmissione di un contenuto, alla presentazione di un oggetto, alla denotazione della realtà: «Quello che qui conta insomma è il "mostrare il mondo", e corrispondentemente il "vedere il mondo", senza che questo "mostrare" e questo "vedere" si palesino come momenti di mediazione.» La seconda disposizione, il secondo regime, quello della comunicazione metalinguistica, è incentrato sull'atto stesso del comunicare: «Quello che si intende mostrare o vedere non è tanto il modo (pur presente inevitabilmente in quanto contenuto dell'immagine), ma piuttosto il fatto stesso del mostrare e del vedere.» Casetti Francesco, di Chio, Federico. *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1991.



Jessica Llorente. Fotograma, Artists Working: *Crossover* Atxabiribil (2011). Escala de grises, desenfoco – plano completo. Plano superficie/ granos de arena accidentales sobre la lente, sobreimpresos en las secuencias registradas.



Josu Euba. Fotograma, Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe (2013). Blanco y negro. Contrapicado –desde una estructura vegetal (plantación eco-lógica en playas para frenar la erosión del litoral) movida por el viento–, enfocando hacia el cielo / cambios de luz ambiental, saturación lumínica.

enfoque desde el plano visor al plano de fondo, pasando de una visual abstracta, al plano detalle figurativo de entidades naturales, llegando hasta el plano general de paisaje-marco –que deja desenfocadas, en aquél primerísimo plano anterior, a las entidades ópticas, registradas en la imagen-enfoque previa, e indicadas aquí por lo tanto como *Opsigns*–); muestra tanto el denominado –ruido– de la imagen de vídeo (su sensibilidad), cuanto el ‘ruido’ natural que se introduce físicamente en la cámara. En el siguiente fotograma se aprecian unas motas o manchas que eran en realidad granos de arena de la playa adheridos accidentalmente a la lente (en AW: *Discontinuity* Barintaxe, debido al viento que hubo durante la jornada de

trabajo, la artista tuvo que detener su filmación puesto que la arena se introducía en el interior de los dispositivos, pudiendo afectar su funcionamiento –cuestión interesante para el proyecto–, pero también rallar la lente o estropear la mecánica del dispositivo).

Esa materia cruda, sobre la imagen (visualizado este documento en su formato-archivo de ordenador, los granos de arena pueden ser confundidos con motas sobre la pantalla, produciendo el efecto óptico de pertenecer al plano de realidad visual del lector y no al plano de ilusión de la imagen representada), que quedó presente de forma accidental en todas las secuencias grabadas por la artista, en su ‘cruce’ desde el enfoque dispositivo y desde su pro-actitud de deseo –de la voluntad manifiesta de subjetivación del blanco y negro sobre el plano concreto de observación y documentalización– y el cruce de la artista desde la transición metalingüística a su abstracción (señalación de la imagen inmanente), rota por la incidencia de lo Real material, que rompe el discurso estético y toda intencionalidad subjetiva, desenmascara al mismo proceso de metafilmación y subordina toda técnica y configuración denotando su discontinuidad configurativa y, al mismo tiempo, de manera más relevante, presentando su discontinuidad real natural, no decidible por el sujeto observador sino contingente a él y a su dispositivo (aunque en ese fotograma se muestre siempre como imagen de aquella materialidad real).

Llorente registró en su segunda participación en *AW: Discontinuity* Barinatxe, planos objetivos (en color) de las estratificaciones rocosas del *flysch* y del *notch* y su forma de frontera–muralla en la línea del mar, que se abren al horizonte, o bien planos detalle de la arena de la playa o de vegetación, hojas verdes, sacudidas por el viento, coincidiendo en esa observación de la naturaleza salvaje con Josu Euba (fotograma en pág. anterior, –quién también fue el autor del clip de vídeo donde se observa la pantalla de proyección del re-portaje de L. Baumgarten en movimiento, tanto por el viento, como por el gesto de cámara: <https://vimeo.com/109237197> ), en ambos casos una transición, desde la observación transinmanente de lo óptico inmanente, hacia ciertos efectos fenoménicos que afectan a la cámara, preguntándose (o dejando delegada esa pregunta en mi proyecto) cual podría ser la salida de lo autoreferencial (meta-reflexividad del sujeto y del dispositivo) del metaproyecto arte.

Cabe recordar que todas estas secuencias fueron filmadas libremente por cada autor, sin indicaciones <sup>1035</sup>

---

<sup>1035</sup> Indicaciones visuales o de objeto artístico que ya hemos analizado en el Cap. 4.4, correspondiente a los antecedentes artísticos, la discontinuidad del –Signo– al –Sitio–, mediante SWAMP de Nancy Holt & Robert Smithson, en la que la artista atravesaba un pantano de líquenes viendo sólo a través del visor de cámara, guiada por las indicaciones direccionales de Smithson. En una versión propia de esta pieza, realizada en 2012 con otra artista participante en *AW* –Leire Muñoz–, reprodujimos esa secuencia de desplazamiento a través de la visual de una cámara Súper 8 (sin sonido, quedando mis instrucciones a la artista en silencio), en un arbolado en la nieve, donde se produce una imagen abstracta que posteriormente fue colgada en la Red y enviada por spam a un contexto estético delimitado (contactos artísticos) para la interpretación postproductiva, hipemedia e hiperrepresentacional, de un metafilm que señala siempre a la condición ineludible de todo metaproyecto arte, de la citación y de la discontinuidad configurativa de toda intencionalidad y tráfico ante la Naturaleza exenta.  
[Puede verse hoy en día el film original de Holt & Smithson –SWAMP– (1971) desde varios enlaces en la Red: <https://www.youtube.com/watch?v=RYPWcdty7DE> / donde su difusión en el hiperespacio altera el factor analógico del film y el non-site del land art, así como transforma su lenguaje estructural, derivando hoy en comunicación postproduccional, en interfaz donde la misma obra queda en virtual condición de aquella imagen presencial. / Versión SWAMP (IC, 2012), de la citación postmoderna del non-site y los signos a la conexión hipermoderna en el site-información del evento: <http://inigocabo.com/works/swamp.html> / <https://vimeo.com/109952696> ]



directamente desde su pro-actitud de deseo, y en la mayoría de casos, sabiendo por sí mismos que iban a tratar sobre su libertad de observación y filmación, se dirigieron directamente a lo natural, no sólo por estar ya ahí, contextualmente, sino como decisión particular, para ese desvelamiento, acerca de que todo proyecto artístico, en su trato con lo Real y sus elementos ónticos, se evidencia así mismo como Sentido, transinmanente frente a lo Natural, y, por lo tanto, los artistas trabajando afrontan aquello inmanente de su Sentido, utilizan el medio como canal inmanencial (objeto-dispositivo) de trans-inmanencia hacia aquello que, quedando siempre fuera, señalará por el contrario, de algún modo, a la inmanencia del Sentido, distinguirá la pro-actitud de deseo del operador subjetivo de su impulso presubjetivo como Ser. Esa estructura de realidades (dispositivo, imagen, facto) y de lo Real, desveladas evidentemente en su discontinuidad, quedan expuestas voluntariamente en este objeto proyectual de trabajo de campo abierto, para ver cómo pueden ser resueltas más allá de su predisposición, cómo afrontar la discontinuidad artística más allá del registro de nuestras decisiones y de la configuración, dispositiva o presencial, de nuestros actos<sup>1036</sup>. Es decir (sin tener que decirlo) se trata de arriesgar.

---

<sup>1036</sup> Hay quienes (al contrario que los artistas que abren y cuestionan su objeto y su propia intervención-deseo), todavía hoy, por contra, concentrados en sí mismos –en su disposición e instalación con el dispositivo y la proyección de su referencialidad–, utilizan esa transposición desde el medio de manera autoreferencial (no del medio-herramienta, sino en verdad de su Yo y de su agencia)–, proyectando su Ego-dispositivo (ego-ísmo, ego-propiedad de la imagen), como observación panorámica a todo desde su marco referencial, todo lo que gira desde el eje de su visión unitaria, reivindicando aparentemente su capacidad de intervención con el medio, pero manifestando, en definitiva, una cierta distancia emocional a su relación con el otro a través de esa imagen que configura, pues sólo indica a aquél otro, pero nunca comparte con él (ni mucho menos con lo Real, sino con la imagen de realidad) co-agencia (no de espectador sino de convivencia en el mismo nivel –no de comprensión, sino de coexistencia equivalente y no de clases tecnificadas).

Es la suya una auto-reflexión, que evidencia en la imagen ego-centralizadora su pro-actitud de deseo, taxativamente instrumental mediante la extrapolación dispositiva, mera alteridad de la expropiación maquinica, confusión intencional de los recursos proyectuales del dispositivo en su mimesis y simulacro desde el objeto estético al objeto arte. Su producción como sujeto estético, pero nunca un distanciamiento suficiente (sólo distancia estética) hacia sí mismo y su figura de artista, no meramente simbólica o técnica, sino estratégicamente operativa. Nunca una extroversión, más allá de su expresión, todo lo que es grabado lleva su firma y método, y suelen confundir habitualmente, cuando coparticipan, la solidaridad artística con la conveniencia, pues se orientan por un presunto interés experimental, pero siempre enfocado hacia el –qué obtengo yo, a cambio de mi disposición–, que puede parecer afectiva, pero es intermedial (para su reconocimiento), puede parecer intención de *non-work*, imagen concreta simbólicamente no funcional, pero es postproductiva (instrumentalización de lo informacional que los asigne como autores que inducen). Un empleo del medio y su poder para la autoafirmación, cuya aportación al arte es significar cómo y para qué lo miran y no cómo podemos librarnos de su juicio y del interés particular cultural.

Es decir, no es género-sidad, sino proyección de la singular-idad, una proyección reflexiva que no desea manifestarse en lo universal igualitario o de especie, sino situarse como foco jerárquico sobre lo que observa en distancia estético –maquinica, para su éx-(h)ito, diferencia y diferancia dispositiva de su Yo y del evento de su deseo (o voluntad de poder tecnológica, *will to technology* en Heidegger).

A cada sujeto, formularmente ético, se le reconoce, si no por lo que es en sí (inexpresable o ininterpretable), si –como lo– que es su objeto de deseo, que lo transfigura–, y no por lo que hace (apariencial) o lo que consigue (su deseo intrínseco logrado, o la expiación de su frustración)–. A este sujeto hay que distinguirlo, en su aparte de deseo y en su objeto interesado, sólo como referente y referencial, pero inviable para un afecto real a la discontinuidad que no le corresponde y que es independiente a su deseo y existencia. Se le iguala al resto para neutralizar su intención exactamente como todas –asumimos su voluntad, pero no obtiene preferencia o preeminencia por el reconocimiento de su marca–. Es decir, reutilizarlo (del mismo modo que él hace) desde la negociación con él, pero sin permitir que esa negociación se empodere particular o generalmente como argumento sobre el interés general del proyecto: de romper con todo interés particular o universal–, de no representarse ni de ser dispositivamente representado.

Otros recursos técnicos de los participantes en AW que denotan la meta-imagen, emplean la *pro*-spectiva (proyección / perspectiva) al espacio visual desde las disciplinas: bien en la reflexividad desde el dispositivo audiovisual, como en el giro horizontal de cámara de 360° desde el eje visual de Cristian Villavicencio en AW: *Discontinuity* Barinatxe, desplazándola en círculo, siguiendo la línea fronteriza entre los perfiles naturales: montañas, mar, entidades (bajo las que se construyen objetos o se sitúan agentes), y el cielo (skyline)–, divisorias en el espacio geofísico, entre lo natural y lo artificial, entre realidad-imagen-dispositivo, y entre el sujeto referencial y su espacio de trabajo; desde las que se demarca al sistema metafílmico, siempre constatado desde la preeminencia reflexiva de un Yo artístico-dispositivo. O bien desde la perspectiva arquitectural de César Rivera o de Rolando Cominelli (Milán, Studio 02), arquitectos invitados, que acuden al proyecto desde otras ciudades y países, para desplegar su formateado del paisaje; como los estudios fotográficos de la localización de AW: *Crossover* Atxabiribil de R. Cominelli, donde empleó la técnica recurrente en la arquitectura de superposición (por capas de imagen, en concordancia a la estratificación del *Flysch*) de fotografías desde un mismo eje nodal para la composición de imágenes, en el litoral :

**Rolando Cominelli. Artists Working: *Crossover* Atxabiribil (2011)**

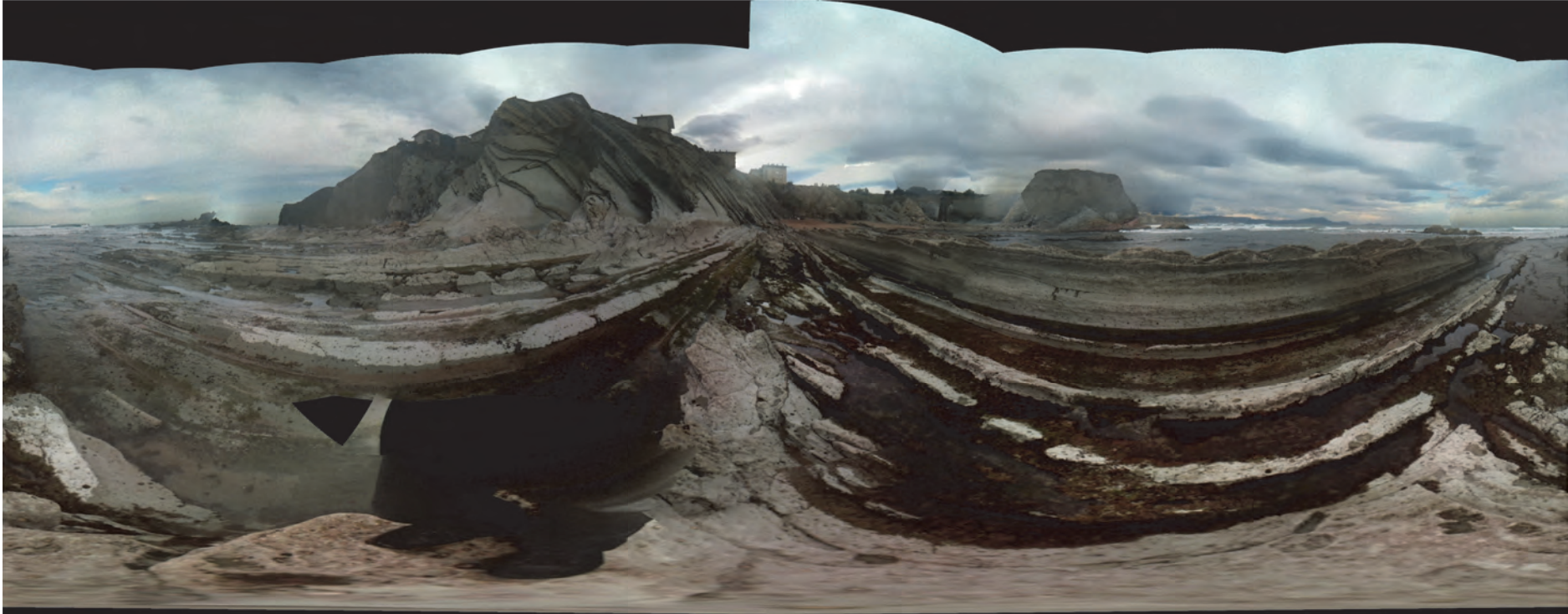
Panorámicas (*stiching*), superposición digital de fotografías desde un eje nodal: Estratificación

*Flysch - Notch* / Artistas trabajando, instalación sonora *Crossover*

---

La tecnología, en su análisis y desarrollo, no ha de ser simplemente una herramienta para la inter-comunicación o la reflexión representacional sobre el medio, sino que, siguiendo su evolución, ha de servir para investigar, más allá del sujeto y su reflexividad, aquello disyunto que no es representable [tal y como apuntábamos anteriormente desde el ‘ejemplo hipotético’ de Luís Arbaiza: “*dado que es innegable que el cerebro tiene una cierta capacidad cognitiva (que es básicamente ser afectada por el mundo), se entiende que el ser se puede conocer, aunque nosotros no podamos ahora. Quizás se pueda construir una maquina (biológica o artificial) para tal fin. Una mente artificial que podrá conocer el mundo y contarnos sobre él. La humanidad puede entonces crear artificialmente una herramienta cognitiva total, capaz de conocer realmente el universo, capaz de entender verdaderamente el ser, este ente artificial (...) ejercerá entonces una epistemología artificial.*” (Arbaiza, Luís. Filosofía de la física cuántica, 2014). U Otros ejemplos actuales de observación del universo no basados únicamente en la luz visible por la imagen cognitiva a través del ojo humano: la radioastronomía, el espectro electromagnético, la banda de rayos X, de rayos gamma; y en desarrollo: las ondas gravitatorias, los neutrinos, etc. (ver) Cap. 9.4.B.V – DEL ESPACIO EN BLANCO EN EL PROYECTO ARTÍSTICO / AL (TRANS)-PROYECTO ARTE. / CO-PRESENCIA Y CO-AGENCIA.

La imaginación aplicada en idear otras realidades y no sólo analizar lo que ya conocemos mediante retóricas de la reflexividad.





César Rivera. Fotograma (movimiento de cámara sobre el perfil de costa) AW: *Discontinuity* Barinatxe (2013).

panorámicas [*stitching*, montaje panorámico de fotografías secuenciales]; o el giro con la cámara de vídeo de César Rivera, en AW: *Discontinuity* Barinatxe, por la línea de costa –cartografiando el detalle geométrico de una malla de lona anclada al acantilado, para evitar desprendimientos de roca en la vía construida de acceso a la playa, sobre la que crece la vegetación camuflándola, mimetizándola–. Formatos técnicos de estudio arquitectónico, que como señalábamos anteriormente en el análisis de la obra fotográfica *Carbon* de L. Baumgarten, aluden aquí a aquello que, en su dinámica, en la constatación del movimiento mediante el desplazamiento meta-cinemático de cámara, quedaría más allá del mapeado: “ *Beyond the representational mode of map-as-iconography (...) Gilles Deleuze compares two conceptions of psicoanálisis –archeological [Foucault] and cartographic. The former is aligned with a traditional, Freudian notion of digging down into distant memory, trying to penetrate consciousness, as one would excavate land in search of indigenous ruins. But with the cartographic, Deleuze affirms, ‘[T]he unconscious no longer deals with persons and objects, but with trajectories and becomings; it is no longer an unconscious of commemoration but one of mobilization.’* La arquitectura de Foucault como el conjunto de discursos que constituyen el archivo histórico y su discontinuidad configurativa, y la cartografía de Deleuze que aquí atiende al propio movimiento reflexivo sobre lo topográfico, una imagen o fondo que se muestra dinámica sobre el resto de contenidos (los agentes, su imagen consciente o inconsciente), un movimiento consciente desde el eje-dispositivo de la reflexividad, al movimiento en sí inconsciente de la discontinuidad natural.

Por ello, los dos movimientos de cámara desde un eje nodal en AW: *Discontinuity* Barinatxe, de Cristian Villavicencio (Ecuador) y de César Rivera (Argentina), que coinciden además desde un similar punto focal sobre el mismo fondo, pueden parecer a simple vista similares en su giro, pero indican intencionalidades diferentes. En ésta última arquitectura visual Rivera observa empíricamente –ve la imagen topográfica como



Manu Uranga. Fotograma (giro vertical de cámara 180°) Artists Working: *Discontinuity* Barintaxe (2013).

entidad objetiva técnicamente, escalar, refiriendo desde ahí al movimiento cartográfico, mientras que en aquella anterior motricidad de 360° Villavicencio se refiere (desde un Yo-dispositivo marcado) al volumen, de la espacialidad, temporalidad y materialidad de la imagen transdisciplinar, ‘mira’ a un perfil y señala un eje aparentemente objetivos, pero manifiesta sobre ellos –evidenciándola–, su subjetividad intencionalmente artíficante, desarrollando, desde la posición del Yo-visual-constructor-identificador y su máquina de deseo intermedial, la reflexión meta-técnica del arte sobre el giro de cámara, desde o hacia el sujeto y su contexto – ambos en construcción– en el espacio euclidiano atravesado por la temporalidad fílmica–, como en la secuencia de fotogramas *stop-motion* de Sergio Prego, efecto ‘*Matrix*’ circular sobre un sujeto también centralizado, que hemos tratado en el Cap. 9.2. REPRESENTACIÓN Y POST-DISCIPLINARIEDAD / AGENCIAMIENTO. –LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y LA CO-AGENCIA EN EL PROYECTO ARTE; o su inversión del plano de cámara en el espacio arquitectónico, misma técnica que empleó Manu Uranga en AW: *Discontinuity* Barinatxe siguiendo la praxis y ‘no-praxis’ (contemplación) de un surfista transeúnte, reflejo de sí mismo, un giro que, desde el plano de cámara invertido, con el que enfoca:



(Manu Uranga, artista, practicante de surf, ha trabajado también filmando con su hermano Alex Uranga, profesional del *bodyboard* extremo o surf bodyboarding de riesgo) reivindicando no sólo el *non-work* de un tiempo libre (hoy profesionalizado y transformado en producto de consumo simbólico), sino la inversión

simbólica más allá de ese giro en un escenario configurado por las lentes culturales, la discontinuidad configurativa del formateado de las actividades pulsionales en la naturaleza salvaje.

solicita no ya el movimiento cartográfico en el espacio arquitectónico<sup>1037</sup>, sino trascender de la experiencia vivencial subjetiva hacia aquello fuera del marco, no contemplativo –hacia donde se dirige el sujeto de actividad libre que Uranga indica en el vídeo a través del caminar del surfista (figurante ocasional) fuera de cuadro y ángulo–; desde la neutralidad de lo presubjetivo (inversión de una ‘liberación’ maquínica de lo presubjetivo por una libertad natural de lo pulsional abierto a una discontinuidad suprasubjetiva y objetiva), hacia un plano de riesgo artístico más allá de lo estético, desbordando la puesta en crisis de la autonomía simbólica o de la crítica meta-soberana del arte en su aplazamiento de Sentido.

---

<sup>1037</sup> Inversión técnica –que señala tanto al punto nodal : el punto tras la lente en donde los haces de luz convergen y se invierten (la imagen se proyecta al revés en la cámara, al igual que en nuestros ojos) y, como hemos analizado en la obra de L. Baumgarten, , Dora García, Marl Lewis o Ibon Aranberri [con su inversión desde el espacio de estética negativa del Sentido a su neutralización en la naturaleza], en el Cap. 8.3. EL MOVIMIENTO DEL OBJETO ARTE AL PROYECTO ARTÍSTICO NATURAL; LA INVERSION SIMBÓLICA, donde citábamos: Desde el *art brut* del neo-expresionismo de Georg Baselitz y su inversión post-figurativa de la lectura retratística del pictorialismo con cuerpos pintados directamente del revés (–El bosque sobre la cabeza– *Der Wald auf dem Kopf*, 1969. Aunque la exposición en 1961 en el MOMA de NY del cuadro *Le Bauteau* (1953) de Henri Matisse, colocado por error al revés durante 47 días se considere en la historia del arte como el principal precursor de este gesto). A la vídeo-performance de Bruce Nauman *Lip Sync* (1969) filmada con la cámara montada al revés, encuadrando exclusivamente la boca y el cuello del artista en primerísimo plano, reptiendo, las palabras "lip sync" mientras los planos de sonido e imagen se encuentran desincronizados e inconexos. Los films en 35 mm transferidos a vídeo de Mark Lewis en los que se invierte directamente el plano visual o se gira paulatinamente 360° mediante movimiento de cámara una escena cotidiana (Mark Lewis, *Harper Road* 2003 [http://www.marklewisstudio.com/films2/Harper\\_Road.htm](http://www.marklewisstudio.com/films2/Harper_Road.htm)). O las proformas escultóricas de Sergio Prego como en la estructura creada para la pieza *ANTI-after T.B.* (2004), inspirada en la serie de coreografías *Walking on the Wall* (*Caminando sobre la pared*), realizadas durante la década de los 70 por Trisha Brown –cuyas iniciales dan título a la instalación. En aquellas piezas los bailarines se movían, literalmente, por las paredes, retando el orden de la gravedad e incorporando un modelo distinto de movimiento y visión. Prego instala un estructura-pasarela en el espacio expositivo que permite a actores voluntarios recorrer con un arnés de sujeción a la estructura el suelo, paredes y techo, filmando en vídeo el desplazamiento horizontal y vertical y la inversión espacial <http://www.youtube.com/watch?v=TY3LK6pgDPY> ; o en una acción posterior para el Museo MARCO de Vigo donde editó en plano invertido el vídeo registrado en el recorrido espacial por la estructura *Módulos* (2008), que suspendida del techo del espacio expositivo permitía recorrer el lugar alterando la perspectiva tradicional.

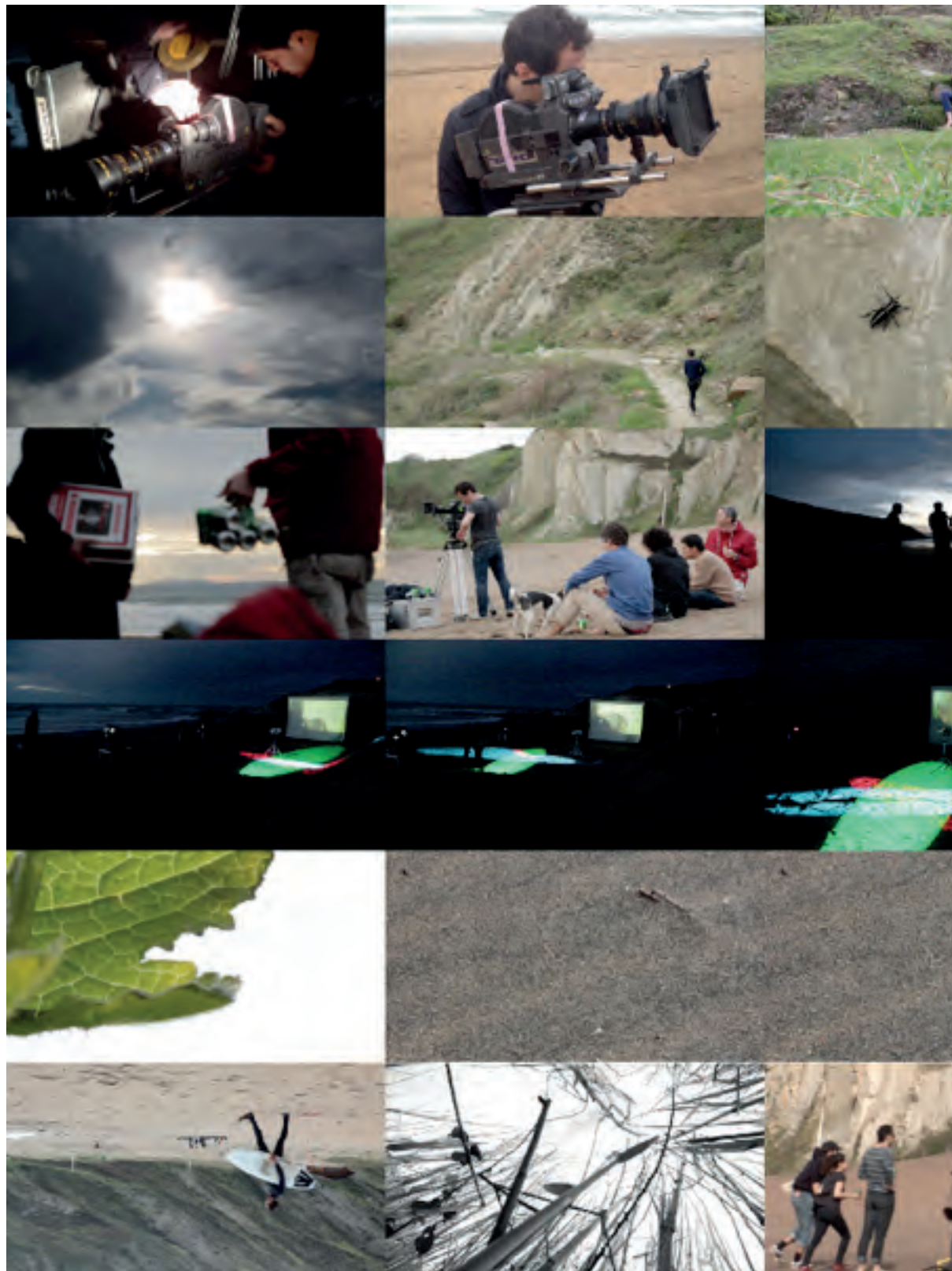
*Tetsuo Bound to Fail* (Vídeo 17' 30" color, sonido. 1998) de Sergio Prego, quién con el disparo automatizado y simultáneo de 40 cámaras fotográficas instaladas en círculo alrededor del autor y su acción performativa –arrojándose materia pictórica líquida de distintos colores a su cuerpo–, reproduce la discontinuidad temporal y posicional entre el instante de cada fotograma y el lugar y ángulo del punto de vista en el que cada uno de esos frames es tomado, evidenciando, mediante lo ostensible del montaje y la construcción secuencial de la cadena de imágenes fijas y su frecuencia en un film cuasi-continuo, la discontinuidad configurativa de la composición articulada de stills (pausas o instantes supendidos) en una dinámica de movimiento representado que denota los saltos entre cada fotograma por los intervalos de tiempo inseridos en el paso secuencial de uno a otro –medidos en base a la cadencia de la visión fílmica de 24 fotogramas por segundo o de 25 FPS en vídeo –equivalente a 25 Herzios–, o más dependiendo del sistema tecnológico de cada zona continental. / La discontinuidad de movimiento tiene una frecuencia de fotograma menor de 12 a 15 Hz, tal y como ocurre en el vídeo de S. Prego donde se puede observar el salto o parpadeo entre un *frame* y el sucesivo–), así como al espacio físico de separación entre cada una de las cámaras fotográficas instaladas perimetralmente, calculado en base al formato y tiempo de exposición fotográfico para esa reproducción tridimensional de 360° característica no sólo del audiovisual sino de lo escultórico (aunque muy reproducida hoy en distintos efectos especiales cinematográficos denominados *efecto Matrix*, que representan en una simulación virtual lo heterotópico –multiplicidad espacial desde un lugar– y lo heterocrónico –multiplicidad temporal desde un instante–, cuando en su origen provienen del análisis del movimiento cinético con técnicas fotográficas secuenciales –la *cronofotografía*– de Eadweard Muybridge a partir de una idea original de Leland Stanford; así como en las tecnologías de la –*realidad aumentada*– (RA) que combinan contenidos software generados por ordenador con contenidos del mundo real mediante imágenes filmadas en 360° con ángulos visuales horizontales y verticales sobre el objeto de filmación, con proyección en 3D desde todas las perspectivas –imágenes frontales, laterales, cenitales, etc.–)

Todos estos 'anteriores' (siempre diferidos o en diferancia) giros de cámara, quedan igualados en AW ('democratizados' por un reparto de tiempos de filmación equivalentes, horizontales entre los participantes), secuenciándose sus 'tiempos liberados' en un objeto visual unitario (sincrónico de lo diacrónico) que los distancia en un plano objetivo, como instantes diferenciales que conforman un objeto-catálogo (o archivo) cartográfico de discontinuidades configurativas-, para una posterior tra(n)s-observación (más allá del distanciamiento estético) a su registro de visión, de mirada y de actuación o presencia; como veremos más adelante con los cortes visuales de este objeto de postproducción artística en *Artists Working: Discontinuity* Barinatxe, donde todas la secuencias de cada autor construyen en su articulación cronológica lineal una narratividad de los artistas trabajando, cuyos casos estilísticos y su interpretación simbólica particular se dirigen desde ese alineamiento en un formato (donde se unen la filmación analógica y la digital) a un final de obra (que no de proyecto) velado por el fenómeno indecible de la luz natural durante su incidencia en el espacio de presencia, de representación y reflexividad -del Yo y del objeto-dispositivo sobre el lugar-.

Los planos secuenciales: -De desenfoco sobre el cielo de Karla Tobar (fotogramas 5, 6 en el cuadro de la p. siguiente), evocando tanto la pictorialidad fotográfica de Gerhard Richter -el desarrollo técnico de su fotografía-pintura desenfocada, aplicando, desde la transición del agente sobre los formatos, la meta-reflexividad representacional y la subjetivación romántica a la naturaleza de la imagen-, cuanto la discontinuidad configurativa sobre una mirada realista, siempre dependiente, para su foco exterior, de la transición discontinua entre el sol (su saturación lumínica) y su ocultación por las nubes, que evidencian y minorizan al dispositivo<sup>1038</sup> ; -Los primerísimos planos-detalle de German A. Navarro (fotogramas 38 - 50 en el segundo cuadro de las pp. siguientes), sobre la imagen proyectada del rostro de Baumgarten, desplazando la cámara sobre la pantalla y las facciones amplificadas del artista, desconfigurando aquella proporción entre el formato de la imagen fotográfica y el desplazamiento de la mirada del posible espectador o interfiriendo desde el dispositivo en el diálogo de éste con la imagen retratística -por el reconocimiento e identificación de su escala natural con la del retratado (tal y como señalaba L. Baumgarten en la entrevista documental -ver su reflexión personal sobre la escala de los formatos fotográficos de paisaje o de sujeto en el análisis detallado de la entrevista documental, Cap. 5.1. Introducción del objeto artístico realizado en la investigación y sus discontinuidades configurativas para su movimiento al proyecto artístico experimental-); -Así como las diferencias en el manejo técnico de las cámaras por profesionales, aficionados o no profesionales, constatan que, tanto los artistas como

---

<sup>1038</sup> Del mismo modo que, por ejemplo, la pintura es siempre pintura, manifiesta su acto pictórico (incluso en el hiperrealismo -que presume de su capacidad técnica-, o en la abstracción -que abstrae el objeto a lo sensible, pero abstracción presente objetivamente en su materialidad pictórica-. O al igual que en la fotografía, que siempre es dispositiva; el proyecto artístico y el proyecto arte en general han de observar la manifestación no sólo de sus técnicas y ontología e investigación experimental, sino tras-cenderse, superar su misma manifestación y expresión de contacto o reflejo; y desbordar esa condicionalidad inevitable de que no hacer nada.. es sólo una imagen de no hacer nada.. (nuestra existencia en sí reflexiva), un readymade, pues para ello el transproyecto, no desea, sino que le sucede, trans-cender al *readyproject* que articulamos como seres ónticos y sujetos sensibles en discontinuidad.



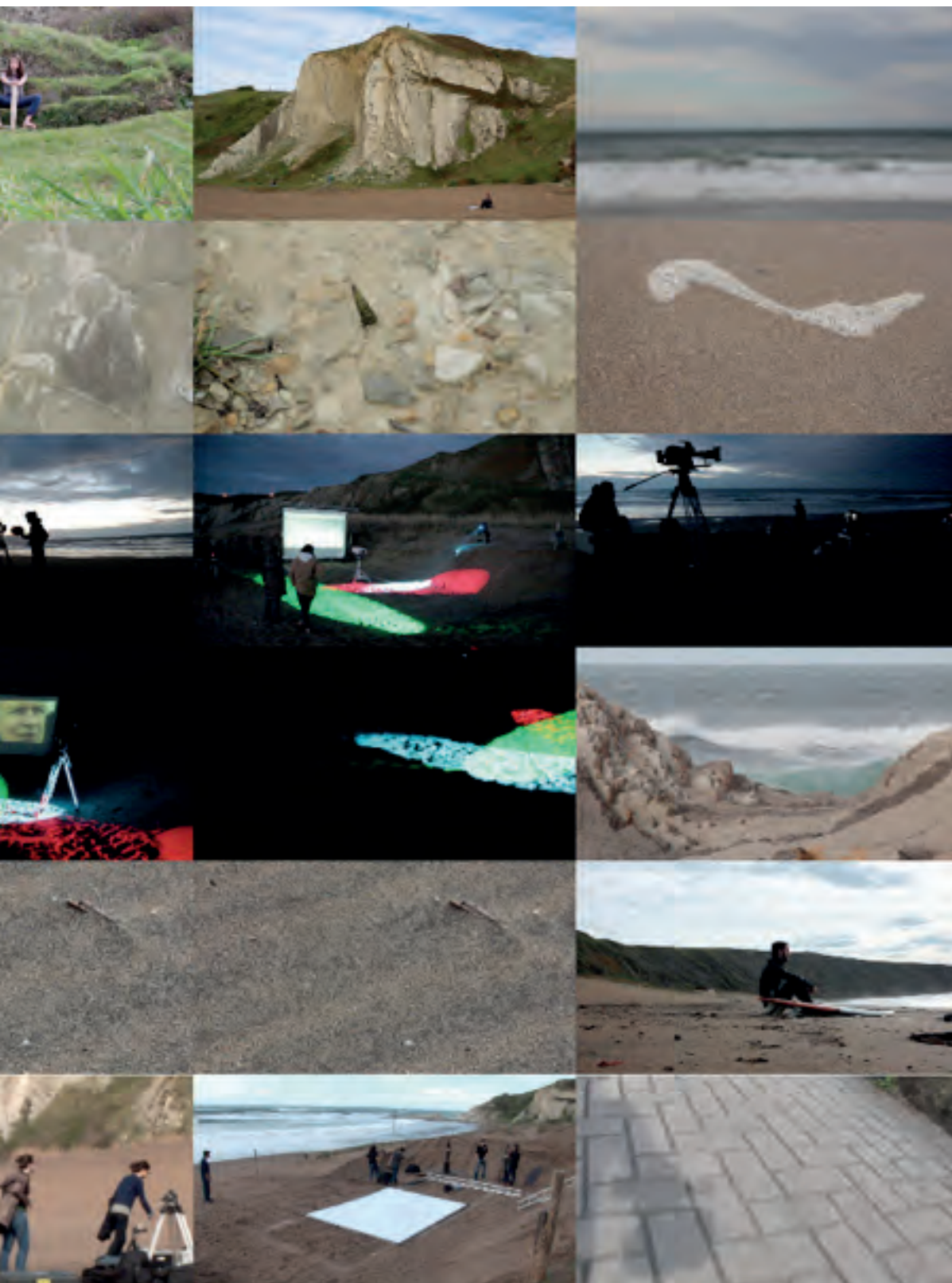
**Artists Working: *Discontinuity Barinatxe***

Situación construida – situación viva. HD Video 127'. 2012 – 2013 (en curso).

Colaboraciones, 14 artistas y amigos + 2 técnicos de instalación audiovisual.

Por orden de filmación, fotogramas de:





German A. Navarro (1, 2), Elena Aitzkoa (3), Irantzu Sanzo (4), Karla Tobar (5,6),  
Leire Muñoz (7), Eriz Moreno (7,16), Jessica Llorente (20,24), Manu Uranga, (25,26) Josu Euba (27),  
Roke Ramos (28, 29), Joseba Kortazar, (30 - 35) → (pág, siguiente)  
Ceci Contreras (36,44-46), Cesar Rivera (37), German A. Navarro (38 - 50) / Josu Euba (51, - 56)  
/ Fotogramas del film S16 mm. (Cristian Villavicencio - Iñigo Cabo).



**Artists Working: *Discontinuity Barinatxe*** (2012 – 2013, en curso)

<http://inigocabo.com/works/artists-working/artists-working-discontinuity-barinatxe.html>

Meta-proceso (cartografía) del proyecto: De la imagen de meta-filmación / la discontinuidad configurativa (desenfoco, inversión de planos, detalle y saturación, abstracción de lo óptico) / de la performatividad (lo performático y lo relacional, el tiempo libre y liberado, los artistas



trabajando) / de lo biosemiótico y la estratificación / ; a la incidencia de los fenómenos sobre la instalación audiovisual y la representación (movimiento del objeto artístico en un proyecto abierto a la discontinuidad natural) / negatividad natural al registro-dispositivo y velado final de la proyección maquina (velado de la imagen proyectada en el escenario de la representación simbólica / estudio - exhibición), suspensión de la reflexividad subjetiva - transinmanencia del Sentido (descentramiento del Ego) / tra(n)s-proyecto.

los no artistas –quienes despliegan en su participación o agencias un formateado del paisaje y su contenido o una meta-visión sobre el mismo y su intervención en él–, no se dedican solamente a la producción simbólica o a la expresión, modulación e intercambio de experiencias intersubjetivas, sino también, desde su experimentación, análisis y reflexión, a conocer cómo funciona realmente lo simbólico –libre– en (sobre) y con lo Real; y para ello (como venimos diciendo a lo largo de esta investigación) se replantean desde la soberanía del arte y su puesta en crisis al resto de sistemas de producción de Sentido o de relación, la consecuencia lógica de su propia auto-posición en crisis (observar su cuestión), no sólo de la crítica ontológica, sino de la crisis natural de su meta-proyecto reflexivo y su meta-física, al que disponen para su apertura, mediante esa exposición en el conjunto estructural del todo: el plano relacional, el plano subjetivo y simbólico (y sus inversiones), el plano de inmanencia y transinmanencia del Ser y del proyecto-deseo del sujeto estético, el plano técnico del objeto-dispositivo y la intermediación, el plano de reflexividad, el plano de afectividad y de impulso presubjetivo o fuerzas en su contacto con lo biosemiótico; hacia el plano u orden de lo Real y sus fenómenos, bien perceptibles o imperceptibles, pero existenciales.

Disposición, tanto en AW: *Crossover Atxabiribil* como en AW: *Discontinuity Barinatxe* (desarrollándose, desde la primera situación a la segunda, hacia su corte y expansión final), de los agentes activos y pasivos y de sus métodos, estrategias y discontinuidades configurativas que reflejan, particularizadamente, la discontinuidad configurativa general, reflexiva, de nuestra existencia. Se construye en AW, desde la evolución de ambas situaciones, un objeto arte-imagen (meta-objeto o imagen del trabajo artístico y su reflexividad en su extensión), en el que los artistas y los agentes introducen o posan, desde su cuestionamiento de lo maquínico (sea dispositivo, sea producción, sea lingüístico, ontológico o simbólico –en todo caso reflexivo–), la cuestión primordial ante la que todos se disponen –una duda que de alguna manera nos planteamos todos– respecto a esa misma realidad existencial y la libertad real e indiscutible –supra-interpretable– del Sentido transinmanente como inmanencia (objetividad de la función subjetiva –del consciente, subconsciente e inconsciente–), abierto a todo eso Real existente o por existir, nuestra configuración abierta para su co-presencia (discontinuidad del Sentido) con lo universal y/o con lo multiversal.

Un objeto secuencial, de la temporalidad y discontinuidad -imagen-situación– en el que se disponen (los sujetos estéticos), y los dispone (más allá de su instrumentalización voluntaria, consciente o inconsciente, coparticipación, coexistencia, impulso o voluntad de solicitud y de copresencia libres, abriendo la dialéctica operativa de su complejo y drama existencial, desbordándolos de su discurso o emoción en su prolongación hacia aquello Sin-sentido) para que consten, esos símbolos, significados, estructuras, post-estructuras, relaciones y contactos –afectivos, impulsivos o reactivos–, y puedan ser observados –intransinmanentemente– más allá de su *belief* –credo del Sentido y de la reflexividad– (aún asumiendo la relevancia indiscutible del Sentido para la existencia humana del Ser y su articulación y construcción evolutiva del Yo y del Otro –del gozar de su bella o efectiva realización como objeto, esencia o autorrealización del sujeto en la construcción del Self-social–).

Un *belief* –imagen-objeto– cuya duda se plantea para trascenderlo. Nos posicionamos no sólo objetivamente, sino independientemente ante el objeto estético –del mismo modo que lo Sin-sentido,

inmanente en sí, es indiferente a nuestra reflexión sobre ello <sup>1039</sup>–, no afectados preliminarmente por él ni por la contemplación empirista (correlativa) del distanciamiento estético. Disponemos toda la discontinuidad configurativa general en el mismo plano de lo presubjetivo, neutrales ante ellos, en un intervalo de indiferencia e indiferancia no deliberativos, y esto ha de ser generado, por lo tanto, no meramente por nosotros, sino por aquello que indecidiblemente es al margen de nuestra condición reflexiva, la discontinuidad fenoménica de lo natural y su fluctuación y efecto sobre nosotros. Siendo realistas, y confrontando la verdad razonada del Sentido –desde su reflexividad a su ficción subjetiva, hasta su impulso desiderativo y expresión emocional–, toda su discontinuidad configurativa es puesta en su propia condición de duda, de la naturaleza de lo incierto, del impulso inmanente de la incertidumbre, motor de nuestra curiosidad e interrogación sobre el todo y la nada, sobre aquello que está en otro allá a la reflexividad del Ser; para afrontarlo realmente (en un co-aparte) más allá de la reflexividad sobre tal condición de ese objeto con el que nos constituimos, más allá del Sentido del mundo.

En *Artists Working* se manifiesta esa discontinuidad configurativa global para evidenciarla, en otro allá de su afecto, como instanciamiento dado (realidad construida en una situación viva, enfocables en la reflexión y proyección de un objeto virtual), para calibrar la posibilidad de esos afectos en su co-presencia expandida con lo Real indecidible, siendo post-transinmanentes al objeto-Sentido mediante su previa disposición, y nuestra propia disposición (no sólo auto-disposición sino inducidos a ella, por la discontinuidad fenoménica) al corte, no meramente objetivo, sino de base inmanente. No es que seamos aquí indistintos al objeto de Sentido, sino contrarios a la constricción de su función simbólica (en su parte conservadora y hegemónica, desde su autonomía y soberanía preventivas o inductivas), por cuanto queremos atender su inmanencia, al respecto de su alternativa posible de co-presencia y co-agencia con lo Real (influyendo el Sentido en la configuración particular de realidad e incidiendo lo Real en nuestra propia percepción del mismo), a su reactivación una vez haya sido contemplado en la condición real de la naturaleza discontinua, toda la expansión y revolución posible del Sentido, hasta donde alcanza y donde no interviene, incluso cuando no sea articulable la cognitividad subjetiva sobre algo; co-presencia de lo subjetivo, lo presubjetivo y lo objetivo para investigar su tensión, científica, lógica, ontológica y estéticamente, expresarnos en la plena discontinuidad natural de lo reflexivo y lo no reflexivo, mirar a la imagen-objeto del Sentido y su reflexividad para investigar su corte innegable (en contraste a la profusión subjetiva).

---

<sup>1039</sup> "Lo que es «en sí» no necesita ser «para otro»". Hamlyn, D.H. (Prof. Birbeck College, Londres) en la entrada: –idealismo filosófico. En –enciclopedia de filosofía Oxford. Op. Cit., p. 574. Hamlyn contradice así, desde lo inmanente de las entidades reales Sin-sentido, al idealismo y la fenomenología / esto desmantela también la conexión que antiguamente establecía Nancy entre el Sentido y el Mundo, pues lo cerrado de lo inmanente no abre lo transinmanente desde aquél, sino que la transinmanencia es una proyección sobre lo inmanente, Sentido y mundo son dos realidades diferentes que conviven en lo Real al margen de su posibilidad de percepción o de aprehensión.

**10.2. A. DE LO OBSERVABLE** (transinmanencia del Sentido sobre lo inmanente, físico o metafísico), **AL ESTATUTO DE LAS ENTIDADES INOBSERVABLES** (intransinmanencia).



En la primera fotografía (img. izda.) de los participantes en Artists Working: *Crossover* Atxabiribil (en la que no aparece ya el propio participante que la toma con su móvil), obtenida como *fin de acto* (AW#1, 2011), imagen conmemorativa de la amistad del grupo de trabajo tras el final del proceso de instalación, escena, filmación y comida en la playa, primera fase que inicia el proyecto AW en su investigación experimental sobre la autonomía de los artistas y la soberanía de su objeto de Sentido más allá de la producción y su dialéctica, derivando en la duda razonable y la propia puesta en crisis de tal objeto sensible; queda detenida la imagen de un instante que ya no existe, del mismo modo que en la fotografía (img. dcha.) del equipo de trabajo de Jay Chung tras su *non-existing film* [*Nothing is More Practical than Idealism*, 2001–, exposición *INVISIBLE. Art about the Unseen*, 1957-2012. Hayward Gallery, London; Ver Cap. 9.4.B.ii. Exposiciones como zonas de contacto post-representacional].

Un paso final de la imagen-registro en esta fase –sobre lo no-registral: lo afectivo, lo presubjetivo y lo sensible (sólo traducible hoy en el registro de variaciones eléctricas de las sinapsis cerebrales o por la medición de los cambios de temperatura que produce el sentir emotivo y su reflejo corporal ante impulsos externos)–, que es fijada y detenida como resumen de lo diferido y lo diferante (la discontinuidad configurativa de su interpretación y de la estrategia de considerar el aspecto de documentalización o registro de lo sido y de lo aurático), antes de pasar a otras formas de proyecto que también le corresponden en cuanto a la afectividad y el intercambio intersubjetivo y la pulsión o fuerza presubjetiva, pero que no son registradas ni documentadas: las fiestas de celebración en las jornadas del proyecto, con encuentros para el análisis libre del proceso anterior realizado en AW #1 (reunión conjunta para el visionado del material fílmico editado –unido en montaje bruto–).

Como apuntábamos anteriormente (apartado 10.1.b), pasamos así, en este cruce, del –estatuto de lo observable– [del anterior conjunto (post-)estructural (óntico, ontológico y simbólico),

que hemos analizado en los procesos y elementos en esta fase de proyecto, configurado en un objeto arte-imagen/ formato (meta-objeto o imagen del trabajo artístico y su reflexividad e impulso en su extensión), desde el análisis anterior de aquella comida comunitaria filmada en *Artists Working: Crossover Atxabiribil*, de los grados particulares de proyección reflexiva y estética e intersubjetividad], hacia otra situación de celebración posterior a aquella escena grabada. Una fiesta privada que se dio en esa jornada de trabajo libre con los amigos participantes, celebrando tanto la libertad del proceso de proyecto realizado, cuanto la liberación misma de la agencia y del agenciamiento en ese espacio de encuentro festivo posterior y no representacional, en el que se vivió la expresión espontánea de la afectividad, tanto artística (nuestra autonomía, independiente a la producción simbólica), como personal (al margen de su reproductibilidad y de nuestra identificación como sujetos estéticos), algo que simplemente se sintió así, saturados de cumplir con los deseos de representación como agentes reflexivos en el mundo, al margen de todo, con el solo propósito de Ser y de liberar nuestro objeto de Sentido (que no sea estético para un servicio particular, ni antropológico, ni universalizante, sino «en sí»). Una situación correspondiente al proyecto desde la que –sin haber sido en este caso registrada– [para que no quedara expuesta como residuo o imagen, memorística-performable, referente a lo sido<sup>1040</sup>, ni cumpliera función práctica o simbólica alguna, que no indexara nuestra simple voluntad inmanente de vivir libres], retomamos aquí el «estatuto de las entidades inobservables»<sup>1041</sup>, aquello que, sin poder ser ya reproducible –una situación pretérita y concluida que



1040

Como la imagen diferida, documental-simbólica de R. Tiravanija; (Ver en Estado de la cuestión, Cap. 4.6 Malas formas, Nueva estética de la negatividad. El movimiento del objeto artístico al proyecto): “In 1992 Rirkrit Tiravanija staged his seminal work *Untitled 1992 (Free)*, a performative and interactive installation in the office of the 303 Gallery Soho New York. Challenging the function of the gallery and the boundaries between viewer and audience Tiravanija emptied the space and installed a makeshift kitchen and apartment. Open 24 hours a day, people lived, ate, slept, partied and had sex in the gallery, this simple

anti-commercial gesture embodied an idealistic lifestyle of contemporary bohemian life. The interaction and action of the audience was the art. What has now been labeled as Relational Aesthetics, Tiravanija was at the forefront of dissolving the boundaries between art and life and challenged the establishment in which it was housed.”

<http://openfileblog.blogspot.com.es/2011/03/rirkrit-tiravanija-free.html>. (Marzo 2011).

que pretendía dejar constancia de un aspecto relacional post-productivo y que, sin embargo, en esa información implícita de lo sido y la simbolicidad de su ausencia, de lo sensible en vida y no expresable, ejerce la transición e intermediación objetualizante a una estética negativa que contraviene aquello que –en sí–, en su inmanencia, es al margen de toda su ritualización o de su instrumentalización performativa o informacional. [Por este motivo T. Sehgal evita el registro documental de sus situaciones vivas].

<sup>1041</sup> Los filósofos de la física se ocupan de los problemas epistemológicos más generales de la filosofía de la ciencia, como la indeterminación de la teoría por los datos empíricos, o el estatuto de las entidades inobservables. Pues estos problemas pasan a primer plano cuando se los plantea en el contexto de las teorías físicas particulares (p. ej., la teoría de cuerdas) o en el de entidades teóricas particulares (p. ej., los cuarks), alimentando la esperanza de que tales problemas puedan ser así mejor entendidos o quizá incluso resueltos.

**Física, problemas filosóficos de la.** En Enciclopedia Oxford de Filosofía. Op. Cit., p. 464.

ni en la narración de su recuerdo sería la misma–, queda por lo tanto en un pasado ya no representable, inviable su misma expresión o una idéntica, de aquél Sentido original ya sido, que nos advierte sobre la discontinuidad temporal y configurativa del estatuto de lo observable y de nuestra imagen trascendental, así como de las de toda réplica o emisión dispositiva.

Lo sido, –lo que desaparece de los estados y condición material o inmaterial (lo físico que se transforma en energía, o el pensamiento e impulsos que cambian o dejan de existir), equivalente, en esa invisibilidad –y, en cierto grado, de inviabilidad o inaccesibilidad– a la no presencia visual de lo no observable y Sin-sentido, por no deliberativo ni simbólico (aquí nos referimos, en concreto, a entidades físicas invisibles, como la materia o la energía oscuras –invisibles pero detectables por su influencia gravitacional– y también a otros posibles –o potenciales– multiversos, estados dimensionales no euclidianos, etc.)–, que nos introduce desde ahí –desde el estado real y completamente no apariencial de lo invisible y de lo imperceptible (o también de lo disyunto, de lo extinto o de lo desaparectivo)–, a nuestro caso experimental: el paso (cruce), desde Artists Working: Crossover Atxabiribil, de la transinmanencia del Sentido (aplicada sobre lo inmanente Sin-sentido) –de la imagen tra(n)scendental (reflexiva y proyectiva –inmanente al Ser–) sobre lo presubjetivo, lo subjetivo (la imagen reflexiva del Ser– sujetos visualizando particularmente planos selectivos, duplicidad estética del arte –subjetividad configurativa o simbólica, escópica o sónica, de la imagen técnica –en formato-representación– ideada y tomada –desde la imagen reflexiva de los sujetos al plano de observación, –sobre (grabación acerca de) ella misma –meta-representación– y –con ella –observación del objeto registrado–), reflexividad en lo biosemiótico (lógica existencial, empatía a lo natural óntico y a lo vivo, reflejos) y sobre las entidades inmanentes objetivas –entidades observables: empírica, sensible o dispositivamente; e inobservables (inmanencia del Sentido existente en sí en el Ser, e inasible, impresencia simbólica), o el Sentido transinmanente transmitido intersubjetivamente entre participantes, bien durante el proceso de trabajo y relación, bien en la comida de grupo registrada, o bien durante la celebración posterior no registrada [una transinmanencia del Sentido no documentada y pasada –lo sido / discontinuidad inmanente de nuestra existencia –( ... ) desaparectiva ( )–, el pasado irrecoverable en cuya ausencia el Sentido anterior se desvanece, desaparece su trasinmanencia (queda en su presente inmanencia latente)–]; hacia el corte en directo en la transinmanencia, generado en AW: Discontinuity Barinatxe por la inmanencia de un fenómeno indecible. La constatación misma de las entidades inmanentes inobservables, su intransinmanencia –que no atiende a la imagen tra(n)scendental o sensible del Ser–, corte-intervalar que aquí en AW #2 sucede en tras-inmanencia, *tras* (la)- inmanencia visible (cambio o sucesión de escena, tras la desaparición de lo inmanente y lo transinmanente observables o trascendentalizables; a lo inobservable o invisible en el presente, pero inmanentemente existente –el dispositivo emite imagen cuya luminosidad se torna invisible por el fenómeno solar–).

Por lo tanto, intransinmanencia para el propio Sentido transinmanente. Dicho de otro modo, corte inmanente (no ontológico ni simbólico) en el Sentido dado a un objeto-imagen, que no aparece, – es– en su invisibilidad, y en la pérdida de Sentido y no-sentido transinmanentes, objeto-imagen invisible que queda en su inmanente Sin-sentido]. Un tra(n)sproyecto [como introducíamos en el

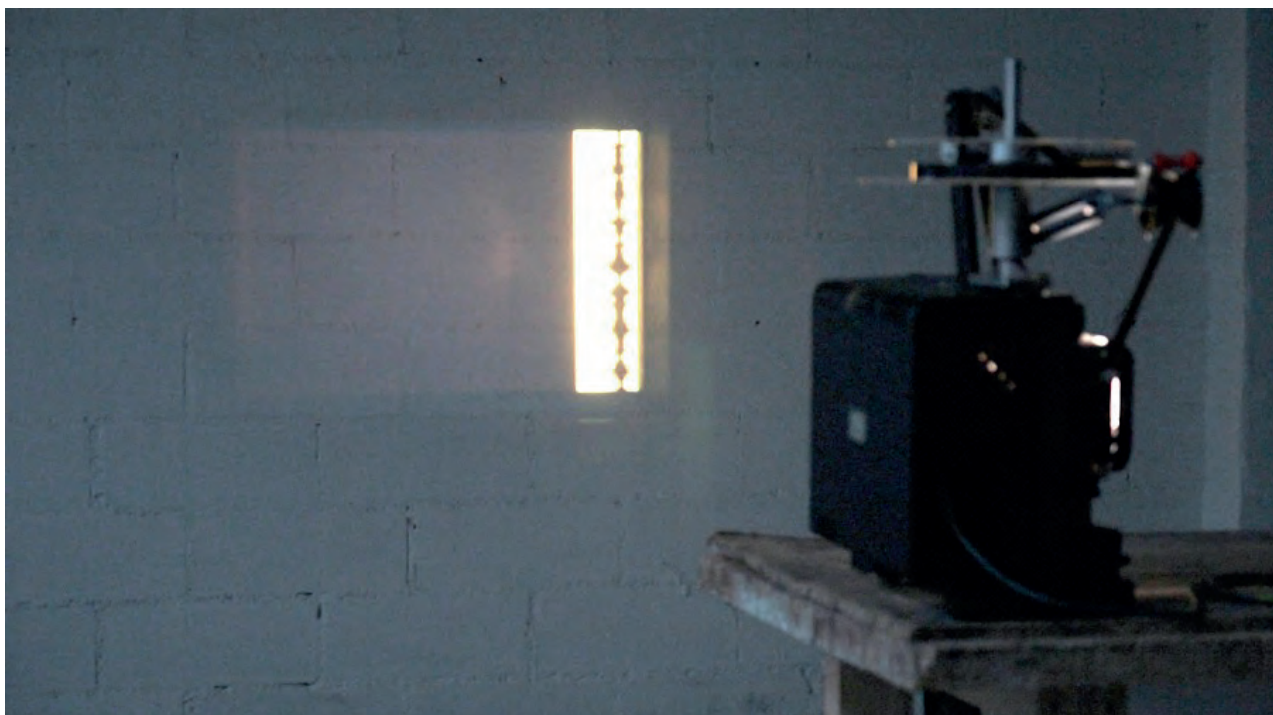


Cap. 9.4.B.iv Tra(n)sproyectualidad <sup>1042</sup> ]. La constatación innegable de la des-aparición, de lo no-perceptible –no aplazamiento simbólico ni distanciamiento estético (siempre reflexivo) hacia lo dado (en este caso entidad inobservable dada), sino el corte real en la imagen cognitiva, trascendental o sensible–. Intervalo en el que se despresenta (no *impresenta*) nuestra reflexividad deliberativa (como veremos posteriormente –con la secuencia velada– durante la proyección en el estudio-pabellón de *Artists Working: Discontinuity* Barinatxe), corte en el que no se produce imagen trascendental ni simbólica sobre lo desaparecido o sobre lo invisible o imperceptible –no hay negatividad ni positividad estética– [ queda en observación otro plano, un fondo –una pantalla, un muro / una idea (errónea) de final o de vacío–, otra entidad observable, distinta a la imagen previa –ya inobservable, aunque existente (luz artificial de menor intensidad proyectada, atravesando la luz natural más intensa, sobre ese muro-pantalla visible) ]. En todo caso podría producirse, seguidamente, una ilusión de ‘recuperación’ (recuerdo imperfecto) o memoria diferida y diferante de aquella imagen que no ha podido ser observada –la imagen-secuencia oculta, que prosigue su desaparición (es emitida unos instantes, mientras es velada por la luz natural dominante, tiempo en que observamos al soporte espacial y tecnológico del objeto artístico en otra situación, construida y viva, –con el relato suspendido–). Escena invisible –y sin sonido–, que no genera, en primera instancia, ni siquiera impresión (o imagen

---

<sup>1042</sup> El término de tra(n)sproyectualidad, que aquí acuñamos: es relativo a la aplicación en el proyecto artístico de la imagen trascendental del Ser al mundo inmanente, y a la *transinmanencia* (Nancy) del Sentido (–trascendentalidad a lo inmanente) así como referida a lo tras-proyectual, aquello natural Sin-sentido que sucede o existe inmanentemente fuera del proyecto producido por el sujeto y que afecta o trasciende (traspasa o sobrepasa, sin imagen trascendental ni impresencia simbólica) a éste –a su voluntad o deliberación de proyecto y a su proyectividad de imagen cognitiva–, tras la disposición del proyecto artístico a la co-presencia de lo natural fenoménico Sin-sentido. [Tras-proyectual –término en español– / *transprojectual* en inglés –vinculado a *transcendental*– y *transimmanence*. La letra «n» que distingue al término en cada idioma, interviene manifestando la discontinuidad configurativa de la reflexividad e interpretabilidad del lenguaje y su representación, así como de su traducibilidad (en español tras-proyectual y trans-proyectual tienen significados diferentes, mientras que en inglés *trasproject* no existe y quedaría por lo tanto como error gramatical intencional o no-sentido onto-lógico). / También, (n), signo matemático, una variable –cuyo valor puede ser cualquiera (n dimensiones en n universos multiversales)– ; entre otros de los Sentidos diferantes aplicables al término y la *transinmanencia* a la entidad artificial del signo gráfico, formulando en ese paréntesis (suspensión) de la (n) una separación o perspectiva entre lo –tras y lo –proyectual, que denota, además de la representacionalidad inmanente del lenguaje consustancial –innato– al Ser humano, la reflexividad, inherente a su vez, en todo distanciamiento estético –cuya objetividad es aparente, una observación empirista cuya misma reflexividad y *transinmanencia* de Sentido desvirtúan la inmanencia textual]. Tra(n)sproyecto [post-proyectual, post-proyectivo, post-‘*estructuralicista*’ (más allá de la deconstrucción metalingüística del postestructuralismo y del meta-proyecto reflexivo ontológico), –supraproyecto (parte de lo presubjetivo a lo subjetivo y lo objetivo / esos niveles, previamente equiparados –plano de inmanencia y de *transinmanencia* del Sentido, impulso, cognitividad y reflexividad del sujeto igualados en la cualidad-formato de un objeto unitario (objeto arte) de imágenes secuenciales, un meta-objeto artístico-estético que difiere la trascendencia del Ser, la autonomía simbólica y la soberanía crítica para neutralizarlas, disponer su observación *transinmanente* hacia tal objeto (y hacia su propia reflexividad o trascendencia) a su corte indecible / supraproyecto a su vez por quedar, en su co-presencia con lo Otro inmanente, tanto con el proyecto como al margen del mismo (fuera, ex-proyecto o exo-proyecto, de proceso extra-humano) de la intención o el deseo de realización del proyecto, y fuera incluso del impulso presubjetivo y la suprasubjetividad al proyecto o proceso trascendental del Ser.

La tra(n)sproyectualidad nos sitúa más allá del proyecto de producción o inducción del sujeto artístico, pues el proyecto se origina a partir del corte que los fenómenos y entidades exteriores infieren en nuestra ontología y sistema reflexivo-trascendental. Este trans-proyecto no tiene como único objetivo su realización o demostración, como obra o ejercicio estético en proceso, sino una puesta en suspensión de las dinámicas del propio proyecto artístico orientado a una función estética, sea esta negativa o positiva.



1- Muro-pantalla (fondo de pabellón) con proyección de secuencia de AW#2 velada /

2- Proyección final sobre muro-pantalla del propio celuloide /

3- **(LB) *Discontinuity Barinatxe***. S-16 mm Film, 12' loop. 2013 [Shot in black, celluloid, detail].

Ver secuencia final proyectada de Artists Working: *Discontinuity Barinatxe*: <https://vimeo.com/109514609>

de corte o de discontinuidad natural sobre la discontinuidad configurativa artificial), en el espectador no prevenido (acude antes a su atención la observación del muro blanco y su reconocimiento como pantalla, que el eco consciente o la imagen residual de aquella escena anterior ausente, no establece una potencial conclusión deliberada acerca de lo sucedido, lo interpreta como final de obra y desatiende o ignora cualquier posible continuidad representacional figurada de aquella secuencia inobservada).

Tras ese corte, al final de esta proyección de AW: *Discontinuity Barinatxe*, aparece de nuevo en pantalla una imagen, micro-secuencia que muestra la imagen cinemática del propio material celuloide que quedó registrado <sup>1043</sup>.

---

<sup>1043</sup> En el telecineado digital sobre el último fragmento –no registrable– del film de S.16 mm con el que se filmó la proyección nocturna en la playa de la entrevista-documental a L. Baumgarten. La proyección del rollo de S.16 mm

Esa discontinuidad de imágenes-secuencias, visible-invisible-visible, revela precisamente –desde ese último detalle metafílmico [donde se transforma de nuevo en no-sentido ontológico o fáctico –inherente al Sentido–, aquella imagen del rollo de celuloide –que en su materialidad e inmanencia óptica era Sin-sentido antes de su proyección–<sup>1044</sup> ], que previamente había un espacio visual no atendido, el espacio secuencial, de corte o vaciado de imagen, anterior a esos posteriores fotogramas observables. Ese no-sentido, que se vierte sobre la imagen de la materialidad fílmica, no señala en principio, ni alude inmediatamente, a un Sentido o negatividad estética anterior que hubieran acontecido en una eventual interpretación de las imágenes ya desaparecidas; sino que indica anticipativamente –al ser interpretada la imagen grabada del fin del material fílmico como final de proyección– el reconocimiento –previsto ya en la mente del sujeto-espectador, acostumbrado a la imagen final de pantalla tras la proyección– del muro-pantalla ‘vacío’ consiguiente.

El Sentido, en ausencia de imagen proyectada, es aplicado a una visión espacial normalizada, su configuración arquitectural, así como Sentido aplicado a la disposición de los equipos técnicos [entidades artificiales que no le producen ya reflexión simbólica, pero quizá si directamente estética sobre su disposición técnica / el atrezzo (post-estructural) del *stage-ment*, que nos deja ver el escenario]. Por contra, la anterior imagen que se hizo invisible queda al margen de todo juicio, valor o interpretación, epoché Sin-sentido (sólo se puede otorgar el Sentido del propio término de lo –desaparecido– o de invisible –idea o imagen de un espacio que alberga algo no visualizable–. Aquél Sentido no producido –sobre la imagen filmada, proyectada y desaparecida, sida– no se transforma, sino simplemente no está; no se recupera una imagen sobre la que aplicarse subjetivamente.

Sólo posteriormente, quienes estuvieran presentes en la grabación previa del proyecto, o si se informa a los espectadores que no conocieran el proceso, pueden entender qué escena ha sido velada durante su proyección, y procurar entonces rememorarla desde la discontinuidad claramente manifiesta de la reconstrucción de su imagen memorística. (u observando o recordando otros formatos de registro que instalados en el mismo espacio les documentan sobre aquella imagen desvanecida, o bien advirtiéndoles que los dispositivos tecnológicos proyectan sin conformar imagen)–.

Como señalábamos anteriormente [Cap. 8.6 PMB. Procedimiento metodológico base/abierto] esta proyección de AW#2 presenta por lo tanto el objeto proyectivo, en su materialidad, especialidad, temporalidad, objetualidad y en su transinmanencia, para su corte, generado por lo intransinmanente de la discontinuidad natural, sobre el artificio de la discontinuidad configurativa y de la reflexividad cognitiva.

---

ilumina sobre pantalla los fragmentos iniciales y finales del material celuloide que no es grabado, esta proyección analógica al filmarse digitalmente convierte en imagen-registro aquello que antes era simple transparencia del material / Una vez montada esa secuencia telecineada en el vídeo digital AW: *Discontinuity* Barinatxe y proyectada sobre el muro-pantalla en el estudio, lo que se observa es la diferencia entre la proyección digital de ese fotograma –imagen-registro del material (imagen 2, pág. izda) – con la proyección directa de S.16 mm (imagen 3), donde la imagen emitida no es un registro sino el mismo material óptico atravesado por la luz.

<sup>1044</sup> Una propiedad del material analógico que es reivindicada hoy en contraposición a la alienación del objeto en su digitalización hiper-transinmanencial / como hemos analizado en el trabajo de Tacita Dean, Cap. 2.2.C Cinematografía / Lo cinemático y lo digimático.

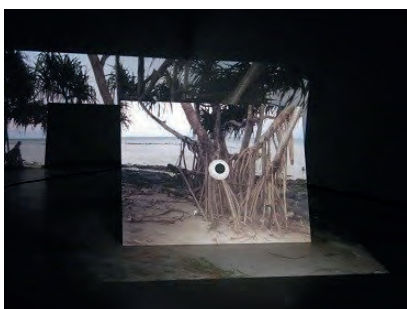
→ Paso 3. Movimiento del objeto.

el movimiento de los dispositivos de representación, para constatar el corte Sin-sentido, se produce en estos siete pasos previos:

- Formalización del objeto, coordinando las discontinuidades técnicas del medio y dispositivos con las discontinuidades configurativas del objeto trascendental ontológico, conceptual, argumental o simbólicas.
- Visión del artificio, distancia (no estética ni empírica) al objeto como entidad no cultural.
- Desplazamiento de contexto, disciplinar, físico y temporal.
- Movimiento al espacio óptico natural.
- Reactivación en copresencia de la entidad (observable y la no observable) y lo óptico, según las pautas marcadas por los fenómenos naturales. Co-agencia (o incidencia recíproca de lo natural en lo artificial y viceversa)
- Reproducción del objeto resultante nuevamente en espacio óptico para la constatación del objeto de representación, funcionando en copresencia activa y reactiva al Sin-sentido del hecho indecible de la Naturaleza.

Movimiento del objeto de representación –registrado–, a su disposición e instalación en otro escenario físico-temporal, donde en su emisión sean reproducidos todos los anteriores contenidos –pre-desplazados y pre-distanciados–, co-presente a las condiciones fenoménicas de este nuevo espacio y tiempo que cortan y suspenden la funcionalidad del objeto de representación y su deliberación. **Tra(n)sproyectualidad** – intransinmanencia– (trans-objetualidad, trans-dispositivo, perspectiva presubjetiva y percepción cognitiva no deliberativa hacia la representación reflexiva del Sentido transinmanente, que es constatada en ese intervalo de discontinuidad artística, que posteriormente es deliberado –y como tal retorno subjetivo, disponible nuevamente a sucesivos cortes, referidos en el paso 11 del PMB, complementario de la extensión de la discontinuidad artística–).

Esto es, trabajar la ‘materialidad de la imagen espacial y temporal’, de aquél objeto-imagen, no desde la discontinuidad configurativa de su reflexividad ni de su trascendentalidad, no ceñirla al cuerpo del Ser ni en la intermediación dispositiva para una percepción fenómeno-tecnológica, sino a través del corte en la transinmanencia disponer de su objeto inmanente para investigar y experimentar las posibilidades espaciales, temporales y fenoménicas en la co-presencia de lo observable y lo no-observable, la inmanencia dimensional de la imagen en la inmanencia existencial correlativa al Ser o disyunta <sup>1045</sup>.



1045

Alexandre Estrela (Lisboa, 1971) [de modo similar a Cristian Villavicencio, participante en AW, sobre quién hemos referido en el anterior apartado acerca del giro de la imagen y su volumen visual, con quién grabé el film de S.16 mm aquí analizado desde su materialidad, inmanencia y proyección transinmanente] utiliza la película y el vídeo como medios centrales de su práctica artística, en la que cuestiona la materialidad de la imagen, dialogando con una historia del cine experimental, del vídeo y de la fotografía, que encuentra algunas de sus evidencias simbólicas en las películas de Marcel Duchamp, en la fotografías de Man Ray o en las narrativas *cut up* de Burroughs, por ejemplo.

[o los cut up / cut-out y jump cuts de Godard, analizados en distintos capítulos de esta investigación. Cortes que aquí

Intervalo de la discontinuidad artística, por lo tanto, no sólo en la imagen consciente, en el Sentido y en el intervalo de su transinmanencia, sino en lo propiamente perceptivo –con mella así mismo tanto en el inconsciente (no hay imagen precognitiva de la imagen ausente y discontinua) como en el subconsciente (ni ilusión subjetiva)–.

Intervalo de corte completo, que en su discontinuidad a la transinmanencia de la observación sensible interrumpe también la reflexividad o trascendencia de la imagen empírica, desaparecen tanto lo subjetivo (del Sentido no interpretado), cuanto lo objetivo –en su condición de planos de observación de la consciencia: lo subconsciente y lo consciente–. No la objetividad, sino la inmanencia de lo invisible o de lo desaparectivo, de las entidades no observables, que plantea la paradoja a la observación de lo ‘objetivo’, por cuanto lo inobservable está más allá –fuera- de la idea o noción de observación y de la cualidad de los niveles de consciencia. Lo Sin-sentido –intransinmanente–, es indiferente a su objetivación y a su subjetivación y a los impulsos o fuerzas suprasubjetivas orientadas hacia la inmanencia cerrada de aquello *Otro* primero. Lo presubjetivo (impulso inconsciente de visualización), detenta una voluntad de ver no deliberativa, que por tanto es inmanente y neutra respecto a aquello inmanente exterior sobre lo que no emite juicio ni valoración, no afecta transinmanentemente a lo Real y por ello es viable su co-presencia neutra, natural (por esto han de haber sido neutralizados o cortados previamente los otros niveles de consciencia y su objetivación o subjetivación).

Así *Artists Working* es el paso o cruce a la discontinuidad. Que permite distinguir la distancia y diferencia entre lo Real inmanente y la realidad transinmanente, vernos viendo y Sintiendo, y comprender en ese intervalo de lo invisible la naturaleza inmanente del Sentido en el Ser ante las entidades inmanentes externas observables o inobservables en la discontinuidad natural de lo Real, discontinuidad natural tanto del Sentido en su entidad abstracta cuanto de las entidades concretas, y discontinuidad en la diferencia de una entidad a otra.

Cruce desde el *Crossover* en AW#1 de la transinmanencia del Sentido y su configuración formal en el espacio físico natural; hacia la intransinmanencia discontinua al Sentido en AW#2, mediante el corte de la percepción y aprehensión de un objeto-imagen por un fenómeno indecible. Fin de acto 2 (del sujeto), de la transinmanencia del Sentido, antes de la reactivación del Sentido **-tras** su co-presencia con lo Real. **Tra(n)s**-proyecto, cerrado y abierto.

Esto nos permite comprender al Sentido mismo en su inmanencia, vernos en ese instante de

---

evitamos sean meramente producidos desde el propio ejercicio cinemático o audiovisual y su discontinuidad configurativa, sino que sea la naturaleza exterior la que genere ese corte inmanente de discontinuidad natural en todo medio, dispositivo o canal]. Estrela se interesa por cuestiones que inciden no solo en la naturaleza de la imagen sino también en la percepción del espectador: las interferencias entre imagen física y mental, la sinestesia, la relación entre la imagen en movimiento y la inmóvil o entre imágenes y sensaciones son algunos de los aspectos distintivos de su obra.

*Cápsula de silencio*. Encuentro con Alexandre Estrela, en conversación con João Fernandes. MNCARS. Publicado en su Web: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/alexandre-estrela> Diciembre 2015.

intransinmanencia, del corte en la transinmanencia hacia algo inobservable, y comprender la atención e intensidad innata del Sentido, en este caso no deliberativo ni incidente, sobre lo Sin-sentido, latente ante la imagen invisible y de lo sido no observado; así como ver (observativa o inobservativamente, con o sin deliberación).

La inmanencia indecible de los fenómenos y del corte Sin-sentido. Disponer a ese Sentido inmanente, en su co-presencia con lo dado, a la investigación de su reactivación, co-existencial, una vez vuelva a producir transinmanencia con aquello inmanente.

Y disponer de un corte exterior para esa discontinuidad que se produce en nuestra interpretación o actuación, bien cuando nos situamos ante una cámara que nos registra o bien ante los ojos de los demás, en el fingimiento (actitud, pro-actitud o naturaleza subjetiva e impulsiva) de nuestro drama dialéctico-reflexivo (Self) con el público (lo social) y con nuestra misma meta-reflexividad, de nuestra agencia y la intermediación dispositiva del sujeto construido e interpretado con el mundo y nuestro temor a que sea desnudado, desvelado en una inmanencia cuya realidad no estamos dispuestos subjetivamente a asumir. No porque su constatación no emancipe ni libere a nuestro Ser existencial de una falsa ilusión, sino porque desvirtúa nuestra transinmanencia de sujetos y el carácter (esencia o cualidad) que le hemos conferido a ésta, la auto-identificación reflexiva y protectiva del Yo. De lo que no nos distancia ni nuestro aislamiento o soledad, metareflexividad o intro-análisis, el cierre autosuficiente de los ojos o de la consciencia, sino la co-presencia ininterpretable (no actuable ni focal) e intergiversable, con lo existente ininterpretativo, la elusión de la discontinuidad configurativa entre el Ser, el Sentido, el objeto y lo Real (con toda posible existencia); que no queda retenida meramente en la exhibición de la visualización o investigación de lo transinmanente, en las formas del conocimiento concreto o especulativo del arte y su dimensionalidad antrópica, en sus formas de representación de una vida sensible o en la experiencia central del sujeto en su extensión.

Sino que ha de abrirse más allá de los límites de lo visual y de lo perceptivo, de lo sensible y de su exhibición meta-reflexiva, a otras operaciones de experiencia e investigación artística que superen los protocolos instituidos del agenciamiento con el público, delimitar la transinmanencia de lo exposicional para poder trabajar también con su corte, no circunscritos a los resultados desiderativos del reflejo simbólico en los escenarios hiper-estéticos ni a su máquina, sino proyectar y arriesgar estos –e incluso la opción de posibles no-resultados– en otros grados de co-presencia (incluyendo su ausencia –tanto simbólica como desaparectiva–, su observabilidad y su inobservabilidad).



OBJETO DE RE-PRESENTACIÓN – PROYECCIÓN: INSTALACIÓN, DISPOSITIVOS , ESCALA, PERSPECTIVA Y SITUACIÓN de **Artists Working: Crossover Atxabribil** en localización de estudio.

<http://inigocabo.com/works/artists-working/artists-working-pabellon.html>

[Escalas, perspectiva, incidencia del objeto / dispositivos / cuerpo / espacio / arquitectura / pantallas / lenguaje (visual, sonoro, gestual, posicional), efecto. Discontinuidad configurativa: Percepción, observación, reflexividad–metareflexividad, trascendentalidad, transinmanencia, afectación, comunicación, conexión, espaciamiento, temporalidad, distanciamiento, diseminación / agencias, fenómenos]. / Discontinuidad natural.

## 10.2. B. ENSAYOS DE CO-PRESENCIA ( Del Sentido copresencial ).

Ejercicios de perspectiva a un objeto arte: entidad, espaciamento, temporalidad, agencia, visualización, reflexividad, transinmanencia / Post-estructura y fenoménica en el espacio óptico y exhibicional.

El hecho de poder delimitar la transinmanencia del Sentido, suspendido en su inmanencia presubjetiva o pulsional en el sujeto para que no incida subjetivamente en la voluntad suprasubjetiva de libertad del Ser con lo Real –igual a la esencia libre de lo Sin-sentido–, se basa por lo tanto en investigar esa posibilidad de ser libres más allá de toda ontología, de averiguar “*algo que no pueda ser sedimentado por los discursos*” (Huyghe) –comprendiendo a la producción simbólica (y post-producción, en su infinito aplazamiento) de las emisiones sensibles–. La voluntad de poder escindirse de toda soberanía crítica, incluyendo la propia puesta en crisis del sistema y objeto arte – para una intencionalidad estético-antropocéntrica, maleable por los sujetos y su intersubjetividad–, de superar la graduación de la autonomía simbólica –reflexiva-referencial respecto a otros objetos o sistemas antrópicos–, para alcanzar una independencia tan indescriptible e inmanente en sí como todo lo Real. Deponernos (in)voluntariamente de la capacidad simbólica y su cultura para disponer nuestra precondition de seres estéticos fuera de toda graduación o codificación posible, no sometida a la referencia de aquello que trasciende –y a la interpretación derivada de su discontinuidad configurativa–, sino co-existente a aquello *Otro* y libre naturalmente como ello; es el motivo fundamental del proyecto –Artists Working–, que pone en primer lugar (AW#1) en observación todo el entramado del objeto-imagen Arte/realidad para celebrar ese anhelo de independencia plena del sujeto estético en lo Real, al margen de cualquier construcción –subjetiva, o empírico objetiva– de realidad.

En 2011, cuando realicé Artists Working: *Crossover* Atxabiribil, partía ya de esa voluntad, en principio subjetiva, ante todo lo subjetivo manipulable –ante su misma función subjetiva y performable–, de presentarme en la propia libertad completa del Sentido más allá de su configuración y transinmanencia. No ‘liberar’ al objeto arte, sino comprender desde la misma libertad inmanente del Sentido, ineludible e indecible en su naturaleza como la impropiedad Sin-sentido de lo Real, que desde esa libertad podríamos abordar otras posibilidades de articulación del Sentido independientes a cualquier maquínica de deseo implementable y tergiversable.

No sabía entonces cómo iba a presentar en la realidad a la discontinuidad artística plena, pero intuía que desde la exposición de todos los elementos del objeto arte y de la agencia de los sujetos a la Naturaleza no mediada sería quizá la única vía para que sucediera en verdad algo pleno y definitivo, incontestable y absolutamente *otro* a cualquier modelo o forma de lógica de los sistemas que artísticamente quería y necesitaba rechazar (los actuales modelos hegemónicos de producción hiper-cultural y de hiper-representación simbólica). Ser autónomos o soberanos no colmaba la separación total que anhelaba incluso hasta fuera de su lenguaje, Sentido transinmanente, emoción o de los impulsos de protección, rechazo o apre(he)nsión; por ello comencé con *Crossover*, llevando el cruce del lenguaje y su corte



no-sentido a la naturaleza, para suspenderlo sin recintos geofísicos o sensibles, en un aparte a su soporte y a nuestras agencias, experimentarlo más allá de su condición biosemiotica y de su trascendencia fenómeno-tecnológica, salir de las mismas condicionalidades o utilidades de su fallo (como sistema técnico u ontológico), lo cual nos conduce a celebrar la no-producción como resultante simbólico y el no-sentido ontológico o fáctico, la autonomía del objeto arte y su agencia, una propiedad 'liberada' de los sujetos artísticos o estéticos, pero subjetiva, o emocional desiderativa antes que suprasubjetiva.

Quería, por mi parte, una realidad de independencia de manera indiscutible, más allá de lo objetivo y su observación, natural como el Ser, lo cual generó el paso desde Artists Working: *Crossover* Atxabiribil (AW#1) a Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe (AW#2).

Unificada en un objeto-imagen la experiencia [situación construida + situación viva] de AW #1 para su observación transinmanente de Sentido e inmanente como objeto-entidad, y mantenida al margen de lo representacional la celebración afectiva y libre de juicio entre artistas dada posteriormente a la formalización de aquél objeto; se inició una primera fase de ensayos físico-técnicos en un local (pabellón industrial) para el estudio de la percepción de tal objeto así como para analizar las posibilidades reales de expresión no manipulativa de aquellas ausencias, no meramente simbólicas, que el objeto-representación no refería. Y siguiendo el paso 3 del procedimiento metodológico base [PMB]<sup>1046</sup>; se trataba, en primer lugar, del movimiento del objeto artístico producido –relativo al compendio de su proyecto estético y agencias, como un objeto de reflexividad eminente, hacia las posibilidades de procesamiento de su especularidad en el espacio exhibicional y en la misma investigación artística.

---

<sup>1046</sup> → Paso 3. Movimiento del objeto.

el movimiento de los dispositivos de representación, se produce en estos subpasos previos:

- Formalización del objeto, coordinando las discontinuidades técnicas del medio y dispositivos con las discontinuidades configurativas del objeto trascendental ontológico, conceptual, argumental o simbólicas.
- Visión del artificio, distancia (no meramente estética ni empírica) al objeto como entidad no cultural.
- Desplazamiento de contexto, disciplinar, físico y temporal.
- Movimiento al espacio óptico natural.
- Reactivación en copresencia de la entidad (observable y la no observable) y lo inmanente, según las pautas marcadas por los fenómenos naturales. Co-agencia (o incidencia recíproca de lo natural en lo artificial y viceversa)
- Reproducción del objeto resultante nuevamente en espacio óptico para la constatación del objeto de representación, funcionando en copresencia activa y reactiva al Sin-sentido del hecho indecible de la Naturaleza.



Proyección Artists Working: *Crossover* Atxabribil (Feb. 2013), pabellón industrial, muro-pantalla completa, escala aprox. 1:1 (variable) <http://inigocabo.com/works/artists-working/artists-working-pabellon.html>

Más allá de hacer explícito ese nuevo desplazamiento del objeto arte y su proyecto de transinmanencia formal-simbólica con el público, su devolución al teatro experiencial intersubjetivo y a la dialéctica – discontinuidad configurativa interpretativa (advenida o proyectada desde la propia discontinuidad configurativa de la estrategia de re-emplazamiento de un objeto arte)– entre objetos de realidad construida con lo Real inmanente; esta fase de ensayos (Febrero – Marzo 2013), con el objeto de representación y reflexividad o proyección conformado, consistía precisamente en experimentar desde su discontinuidad configurativa formal y compositiva para interrogar al objeto más allá de su espaciado euclidiano, temporalidad cronomórfica y agenciamientos antrópico-reflexivos, observar todo objeto-imagen y dispositivos [tanto AW #1 como el objeto audiovisual de la entrevista-documento Lothar Baumgarten: *Discontinuity*, que habiendo sido ya editado (2012) estaba siendo analizado para su siguiente movimiento de co-presencia en el espacio natural de la playa en AW #2 / así como el objeto-corporal territorializante e identificador de nuestra mente-representacional] en su trascendencia de particularidad dimensional o simbólica y en su condición de objeto-entidad formal, para indagar precisamente no una re-transmisión de la autonomía simbólica del objeto reflexivo, sino cómo traspasar desde ese objeto re-presentacional y su dialéctica hacia una nueva situación viva no meramente escenificante donde pudiera co-presentarse este objeto arte en vivo con aquellas entidades no-observables y no sometidas a juicio (precondicionadas por una intención o formulación de soberanía estética-ontológica), una *epoché* ni configurativa ni simbólica.



Proyección Artists Working: *Crossover* Atxabribil (Feb. 2013), pabellón industrial, pared lateral, escalas variables.

En esta fase de pruebas, además del ensayo con la proporcionalidad entre escalas de proyección del objeto visual con el espectador: dimensión relativa del formato de pantalla, tanto por la relación figuras representadas en su escenificación y relato de acuerdo a la medida presencial –sensorialidad y perceptividad– del espectador-agente, cuanto por la ocupación volumétrica del espacio arquitectónico en sí. Esto es, la combinatoria entre la dimensión espacial de la proyección –el haz de luz proyectado atravesando longitudinalmente el espacio completo (Imgn. pág. anterior), denotando pantalla-escena y la amplitud (grada-patio-cavea) del escenario espacial del proyecto, con su ocupación y vacío–, con el reconocimiento de la ilusión de escalas configurativas: –las proyectadas por la proporción entre el tamaño de las formas y figurantes representados respecto a la medida del observador; –la interpretación de los agentes de su relación con la proyección mediante su interferencia presencial con el foco lumínico –juego de sombras<sup>1047</sup> que produce el espectador al interferir con su presencia el haz de proyección (ver img. Pág. 1407 –relación metareflexiva entre el espectador, su sombra proyectada y los agentes registrados filmando hacia cámara / intromisión de lo Real y la sombra en la constatación del relato metafílmico y metaproyectual–); –y el efecto de mimesis en el escenario arquitectónico con el espacio que se representa en pantalla, cuyo grado de perspectiva e ilusión de profundidad prolonga el efecto ventana a un paisaje abierto, la continuidad configuracional del espacio escénico.

Estas evidencias de la discontinuidad configurativa representacional se manifiestan tanto en la ampliación de



1047

Sombras proyectadas sobre pantalla, la alegoría platónica de la caverna, la relación entre agentes y la proporcionalidad –pertenencia o reflexión– con el objeto visual representacional / formatos en escala dialéctica hacia el espectador como refería L. Baumgarten en cuanto a la imagen fotográfica y el desplazamiento de la mirada del observador.

El documento visual –Lothar Baumgarten: *Discontinuity*– se instala finalmente en monitor TV (sonido audible por auriculares –formato-dispositivo, objeto visual material y su diferido–. Discontinuidad configurativa entre su información narrativa y su forma-configuración de objeto audiovisual / formato-objeto dialéctico con el espectador –selectivo– y su escala presencial y capacidad / voluntad aprehensiva, agenciamiento – interactivo, de significación e identificación).

la escala, superior a la proporción 1:1 respecto al espectador, cuanto en su reducción [ imágenes en pág. anterior: de ensayos de escala y ubicación de las proyecciones –disposición lateral de AW #1 en escala menor / objetualización (sonido audible también por auriculares /audio abierto a sala de AW #2) , respecto a la proyección principal de AW # 2, que se proyectaría en formato de muro-pantalla completo sobre la pared del fondo del pabellón / construcción de una narrativa espacial –con sus discontinuidades configurativas formalizadas– siguiendo la representación temporal de las respectivas fases del proyecto *Artists Working* –la jerarquización posicional preferencial del último objeto artístico –del ‘presente abierto’ (Huyghe)– respecto a sus precedentes– / que representa también a la discontinuidad histórica de la arqueología del saber en Foucault así como a la cartografía psicoanalítica en Deleuze, relativa, como hemos visto anteriormente, a la relación del inconsciente del sujeto presubjetivo con el movimiento, desplazamiento y trayectorias, no personalológico, maquínico (desiderativo o dispositivo) u objetual, sino de imágenes y Sentido en discontinuidad <sup>1048</sup> ]. Lo que supone, un cambio en la perspectiva <sup>1049</sup> proporcional de escalas y secuencias objeto-antrópicas <sup>1050</sup> hacia el movimiento de discontinuidad de ese objeto estético <sup>1051</sup>, a la movilización de la transinmanencia del Sentido hacia su

---

<sup>1048</sup> Ver apartado 10.1.b: “ Beyond the representational mode of map-as-iconography (...) Gilles Deleuze compares two conceptions of psicoanálisis –arqueoociocal [Foucault] and cartographic. The former is aligned with a traditional, Freudian notion of digging down into distant memory, trying to penetrate consciousness, as one would excavate land in search of indigenous ruins. But with the cartographic , Deleuze affirms, ‘[T]he unconscious no longer deals with persons and objects, but with trajectories and becomings; it is no longer an unconscious of commemoration but one of mobilization.’

<sup>1049</sup> «...Existe (...) otro modo de agrupar sucesos en conjuntos. En él, en lugar de reunir todos los sucesos que son apariencias de una cosa, reunimos todos los sucesos que son apariencias en un lugar físico. Al conjunto de sucesos en un lugar físico lo denomino una "perspectiva"»

Russell, Bertrand. *La evolución de mi pensamiento filosófico*. Alianza Editorial, Madrid 1982, pp. 110-111.

<sup>1050</sup> Por ejemplo en la proyección en gran formato del objeto documental Lothar Baumgarten: Discontinuity –ver Imágen siguiente–, o en los planos medios o plano americano –Img. Pág. 1407– con que se filma en algunas secuencias a los participantes en AW, cuya dimensión en pantalla, mayor que la escala del espectador, prosigue el efecto de la cultura audiovisual cinemática del reconocimiento e identificación continuista entre intérpretes e interpretadores (de acuerdo a una imposición de la imagen hegemónica, jerárquica y vinculativa –de mayor a menor, y obliterando el corte inferior de las figuras en el plano visual –imagen-registro, representación, reproducción fragmentaria–).

Siguiendo también la tradición, histórica-cultural, desde el nacimiento de la cultura antropocéntrica y la filosofía occidental en el clasicismo griego, su principio artístico de reproducción ideal de la naturaleza, no ya tal y como se ve, sino ‘mejorada’ de acuerdo a la razón, y su valoración estética del edificio arquitectónico en el espacio urbanístico como parte de un conjunto armonioso y bello que es la ciudad que a su vez se relaciona con la naturaleza y topografía del entorno. La consideración de la forma arquitectónica como "esculturas" plenamente integradas en la perspectiva de la estructura urbana, cuya tradición continúa aún hoy, y que es ejemplificada aquí en esta escenificación en la relación directa entre las columnas de paredes y viga interior con la proyección en pantalla y la medida, escalas y perspectivas del espacio. / De modo similar a los órdenes arquitectónicos griegos y su estilización de columnas para un efecto óptico de perfección geométrica respecto a la visión antrópica, en la imagen de la página anterior podemos ver como ciertas escalas visuales son amplificadas para producir un efecto ilusorio adecuado de proporción reconocible e identificativa entre el sujeto espectador-agente y el fondo paisajístico (‘jardín salvaje’ en D. Cameron / formato proporcional antropocéntrico de lo natural) con figuras representadas de los sujetos estéticos.

<sup>1051</sup> Estética: *aisthèta*, las cosas sentidas, objetos de una ciencia (*épistemè*) estética (*aisthètika*).

Michaud, Ives. *Filosofía del Arte y Estética*. Disturbis # 6. Master de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo. Universidad Autónoma de Barcelona, 2009. Web: <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Michaud.html>

Aquí tratamos del objeto estético (integrado en el objeto arte: objeto artístico + objeto estético y sus trayectorias en el proyecto artístico) tanto como el objeto de Sentido y su proyección simbólica, cuanto por la función trascendental del Ser, el objeto constituido por la reflexividad de la imagen cognitiva –deliberativa o no deliberativa / inconsciente,

discontinuidad inmanente, el corte mismo del objeto-Sentido pro su inmanencia natural (no objeto-esencia, indicado meramente por su función o 'capacidad' trans-operadora –o transracional, por el Sentido en su trascendencia a la razón / logos<sup>1052</sup> –; sino entidad inmaterial o energética discontinua –contingente en el Ser pre-sujeto–, actividad eléctrica cerebral innata que genera lo sensible, proactiva, trans-activa o pasiva –reactiva a estímulos o aséptica, aletargada / Sentido neutro (Nancy, Deleuze)<sup>1053</sup> –aplazado o suspendido en

---

consciente o subconsciente– sobre lo Real –por cuanto su configuración representacional o eidética: tanto de formas concretas –entidades físicas o químicas– (con)figuradas (interpretables), cuanto abstracciones sensibles de entidades inateriales, fenómenos no visibles (químicos, materiales, energéticos, dimensionales / oscuros o cuánticos, etc.)–, identificación cognitiva o ideal de la aprehensión de lo inmanente observable o de lo no observable pero, o bien sensorial perceptible, bien detectable en su grado de influencia (calculable, formulable o teorizable), o bien intuible o imaginable (realidad, símbolo o ficción)–. Estética que configura –según los mecanismos de representación, de percepción, de aprehensión o de proyección– el objeto de realidad construida –y la evocada o ideada– (consignación de la experiencia viva por la consciencia / voluntad de ser-presencia, emisión o arrogación) y su asignación o identificación categorial (objetiva o subjetiva) ente/valor.

El objeto de investigación artística es el proyecto estético general y su tra(n)sproyecto –en movimiento o suspensión– con lo Real. / Discontinuidad natural inmanente a lo transinmanente (Sentido) y reflexivo (grados y fases de consciencia) antrópicos. Discontinuidad artística –corte indecible –no antrópico– en la discontinuidad estética-configurativa–, y la posterior re-actividad del Sentido inmanente (suprasubjetivo, no capacidad sino fuerza sensible innata –concepto estético con el que C. Menke despliega lo sensible de la producción intencional–, fuerza con objetivo (capacitada) o sin objetivo –“*sin meta ni medida*”– / Sentido neutro –siguiendo a Nancy y a Deleuze–) en co-presencia neutral con lo Real, al que pertenece, constatando así separadamente (no en distanciamiento estético) cada forma de proyección y categorías de su consecutiva transinmanencia, así como procurando la distinción (paso o intervalo en el procesamiento) entre reflexividad cognitiva deliberativa y no deliberativa, entre voluntad, lo involuntario y el deseo y sus objetos. Cada cosa en lo que es más allá de su señal estética, y cada objeto estético en lo que configura. Co-presencia de lo inmanente y lo transinmanente separando origen de reflejo-transformación, lo Real y lo virtual.

<sup>1052</sup> “El sentido como sutura simbólica de la fisura real, así pues como *com-partición* surreal (que no irreal)” La función que cumple el Sentido de interpretación simbólica de nuestro corte con lo Real. “Por ello el *sentido* no obtiene una relación de conformación o adecuación con la realidad, como la *verdad*, sino una relación de inadecuación o disconformidad precisamente respecto a su enajenación o alienación, fundando el *reino imaginal* de la suturación o *com-partición*. Pero de nuevo imaginal no significa imaginario-fantástico de tipo irreal (fantasmagórico), sino transracional; transracionalidad que no nos lleva tampoco a ningún misticismo irracional (mistificación), sino a un comportamiento relacional típico de lo simbólico. La transracionalidad del sentido tiene que ver con la trascendencia que expresa frente al significado inmanente al signo (semiótica). Esta trascendencia del sentido puede tematizarse o bien como exterior a lo dado (así P. Ricoeur) o bien como latente o interior a lo dado (así C. G. Jung). (*Sense is the symbolic junction of the real disjunction*).”

Ortiz-Osés, Andrés. *Interpretación del sentido y música*. RCatT XIX (1994) 367-371. O Facultat de Teologia de Catalunya, pp, 1-2 (371).

<sup>1053</sup> El Sentido es presente –existente– en lo Real, aunque su activo, su dinámica en vida, sea su función de copresencia con lo Real por la imagen transinmanente que de ello genera, el hecho del Sentido es dado; es decir, existencia de Sentido copresencial a lo Sin-sentido; por lo tanto ese matíz (o esa matriz) copresencial ha de ser atendido a su vez en su co-presencia a lo disyunto o exterior, a todo lo ajeno a la aplicación del Sentido y a la voluntad del Ser. Si tomáramos a lo simbólico metafísico como 'esencia', o imagen metafísica en vez de entidad real: “La esencia no consiste en algo negativo (que no-es pero es posible, es decir como algo *exterior* al ser), sino como lo que hace posible el movimiento propio, 'infinito', del ser. La esencia es el lugar intermedio entre el ser y el concepto. (En Hegel. Ciencia de la lógica. Libro I. La doctrina del ser.)”.

Para Zubiri: 1-El ámbito de lo esenciable son las cosas reales, no las cosas-sentido ni las significaciones.

2-El ámbito de lo esenciado es la realidad simpliciter o la realidad verdadera.

1- La función de la esencia no es especificar la realidad sino estructurarla.

2- No es una realidad dentro de la cosa sino que es la cosa misma en cuanto es real.

3- Se halla en realidades sustantivas de modo que la realidad esenciada es sustantiva.

sí, “en el límite de lo que es”, en la finitud corporal del Ser, antes de su discontinuidad configurativa, de la evocación e interpretación /negatividad estética, aplazamiento infinito/ simbólica-, en su positiva existencia pre-negativa); sin conformación necesaria o precondicional de objeto subjetivo o simbólico –reflexividad metonímica-, sino también imagen sensible o emoción de impulso-inconsciente, no objetual-concreto en cuanto a configuración deliberativa, o preconsciente-, entidad real (antiguamente definida por la filosofía como ‘esencia’ –verdadera realidad intrínseca de una cosa, cognoscible o incognoscible-, de ‘sustancia primera’ o hipóstasis –el *qué* del Sentido o su *quiddidad*, “lo que era antes de haber sido”) –pero hoy fenómeno o propiedad (unidades sensorizadas –entitativas o ideales –quidditativas /definitorias de una cosa-) sin valor metafísico (ente/valor)– cualidad ‘sustancial’ (sustantiva) en el conjunto de propiedades –físico-químicas de la mente-pensamiento (consciente, inconsciente o subconsciente)– del Ser en su clase natural o especie (no estrictamente subjetiva), suprasubjetiva y supra/objetiva (antes que de ‘sustancia segunda’ de trans-emisión especulativa –postulado de la razón / noúmeno– o de discurso simbólico), sin ser “sedimentada por los discursos” (como planteaba Huyghe), Sentido latente (en el intervalo de su inmanencia a su transinmanencia) en co-presencia a un espacio-tiempo (intrans)inmanente –(multi)universal– y discontinuo].

De la metareflexividad, desde el objeto instanciado, aplicada sobre lo Real (del mismo modo que la naturaleza dual del Sentido: en su unidad sustantiva como propiedad inmanente del Ser y en su cualidad reflexiva por la transinmanencia proactiva del Sentido –en su propósito y proactividad a un deseo de culminación y extrapolación del objeto trascendental-simbólico-) y de la narratividad del relato secuencial cinematográfico (lo cinematográfico / audiovisual como dispositivo y a su vez en cuanto a lo imaginal del objeto-Sentido y su movimiento) y de la construcción espacial que leemos inmediatamente por instrucción cultural (la ordenación interpretativa de imágenes y su construcción secuencial: qué se introduce en pantalla y qué nos es proyectado desde ella–), hasta observarlas como objeto de proyección en sí en un escenario arquitectónico – sobre el que incide el fenómeno natural de la luz y del tiempo–). Emplear todo el espacio,

---

4- Es un momento físico de la cosa, de la realidad sustantiva en cuanto tal.

5- Es un momento último de la sustantividad.

8- Posee un carácter entitativo individual y no es un “momento lógico”.

Dado que la realidad sustantiva es un “sistema de notas constitucionales”, averiguar esas notas es averiguar cuál es el momento esencial del sistema de tales notas, por lo que Zubiri considera que la esencia es esencia de la sustantividad, no de la sustancia.

Puede hablarse según Zubiri de esencias constitutivas (entitativas) y esencias quidditativas (definitorias) pero su diferencia no consiste en que unas sean realizaciones numéricas y las otras unidades comunes abstractas. La diferencia se produce dentro del mismo ejemplar numérico, pues las esencias quidditativas son, desde el punto de vista físico, momentos de las esencias constitutivas. / Toda esencia constitutiva es entitativa y formalmente individual de modo que las diferencias individuales son siempre esenciales. La esencia es un momento fundante de la sustantividad.

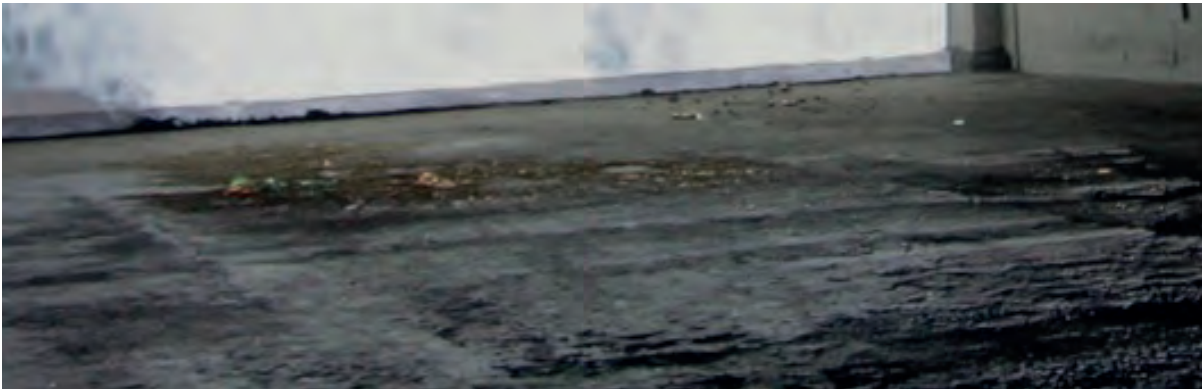
Puesto que la esencia no es definición, ni correlato como significación, debe buscarse un modo de decir la esencia. Y este modo es la proposición esencial que no es definición metafísica ni la definición física. Es el lenguaje como constructo en el que se indican las notas esenciales como “notas de”. [notas del lenguaje esencial en el espacio físico en *Crossover*, fenómeno aparicional previo a su constructo]. La esencia es:

1     aquello por lo cual la realidad es tal (talidad)

2     y al mismo tiempo es real de modo trascendente (ente como realidad existente).

En el primer sentido es el *cómo la cosa es construida* como tal cosa. En el segundo es la cosa en cuanto de suyo, la esencia es la realidad. (o –el Sentido es real / al tiempo que co-real–).

Zubiri, Xavier. *Sobre la esencia*. Madrid. Sociedad de Estudios y Publicaciones. 1963. pp, 222-458.



1- Proyección, Lothar Baumgarten: Discontinuity (Feb. 2013), pabellón industrial, muro-pantalla completa, escala variable (ampliación de la figura del sujeto representado a escala paisaje-escenario / desplazamiento de la mirada por la imagen (Baumgarten).

2- Detalle, residuos materiales encontrados sobre el suelo del pabellón: serrín, serpentinas, hojarasca, colillas.

–el conjunto de sucesos-aparienciales en un lugar físico como "perspectiva" (Rusell)– y su temporalidad, como un dispositivo unitario (atravesado el vacío hacia las formas por ese haz de proyección que abarca todo el espacio, iluminando y modelando los objetos, sus sombras, movimientos y discurso correlativo). Observar el espacio y tiempo como entidades post-reflexivas, como un objeto-instanciamiento dado que, contemplado por nuestra transinmanencia, manifiesta aquella 'perspectiva estética' hacia el objeto en construcción de la realidad como conjunto de sucesos aparienciales, que han de ser previamente dispuestos en su copresencialidad dual de Sentido para poder ser cortados, fuera de ese ejercicio de trascendencia, en su real inmanencia.

Disponer, en primer lugar, ese conjunto perspectivo de sucesos aparienciales y el sistema de artificio que los produce para y por nosotros (maquinaria objetual de los equipos y su aparato) en copresencia directa a otras entidades ópticas Sin-sentido dadas en su presencia inmanente en el espacio, cuya experiencia o trayectoria anterior sida no fuera apropiativa [como el serrín encontrado ya en el suelo del pabellón, con serpentinas, hojarasca del exterior arrastrada al espacio interior y colillas; residuos de la anterior actividad de carpintería en ese lugar –o bien serrín para las goteras–; de una celebración o fiesta de navidad

supuesta, ya acontecida (anterior al alquiler de este pabellón en enero de 2013), del rastro del cambio de estaciones climáticas (naturaleza degradada)...], entidades remanentes de lo sido inobservable y presencias entitarias –no-sentido– y ópticas Sin-sentido (desatendidas o secundarizadas en pro de la imagen representacional predominante) –que manifiestan lo no apropiado de su inmediata interpretación significativa (material significado) y completa, así como lo inaccesible de su experiencia sida, de aquellos sujetos y sucesos ya no presentes–. Copresencialidad del Sentido, tanto en sus grados de reflexividad o trascendencia a lo Real, cuanto por la coincidencia esencial entre su aplazamiento simbólico e inasibilidad y lo inaccesible y sido del tiempo rememorativo, evocativo o representacional. El objeto-Sentido en el *momentum* de su agencia, temporalización y espaciamento, en su movilización ante una entidad que es – está siendo, o ha sido– dada (en el parti-cipio del ser y la discontinuidad de su presente continuo ante lo sido y el futuro aún no existente de lo que quizás –especulativamente– sea y dejará a su vez de ser) [Deleuze: ‘[T]he unconscious no longer deals with persons and objects, but with trajectories and becomings; it is no longer an unconscious of commemoration but one of mobilization.’], lo inconsciente dado ante la consciencia y su constructo, ante la contingencia del Sentido.

Como en ese objeto o situación arte que se nos presenta y ante el que nos situamos por vez primera y que, en el caso de no ser asignado por una forma representacional (como las plantas y residuos orgánicos e inorgánicos, materiales de Huyghe en *Untilled*, “dejados sin cultura” en la zona de compost en Documenta 13 –o bien la fisicidad degradada del roble muerto de Beuys como entidad de lo sido simbólico–), percibimos en primera instancia como situación (o conjunto de sucesos aparienciales en perspectiva) no-sentido (elementos constructivos) y Sin-sentido (entidades naturales), dispuestos en una post-organización biosemiótica que excede la interpretación y entronca el languidecer de lo conmemorativo y lo proyectivo directamente con nuestras vidas y nuestra atención post-discursiva de ellas, una perspectiva hacia la cultura efímera del objeto extrapolativo a la existencia del ser y de su acto configuracional. <sup>1054</sup>

1054



En otra exposición coparticipativa entre procesos de trabajo realizada con los alumnos del Workshop / seminar ARTISTS WORKING, Bryan Arts Center, 2015. Se constituyó el acto conmemoracional de los objetos artísticos compartidos en una situación conjunta de sucesos estéticos aparienciales en un espacio físico (exterior / interior) para la perspectiva hacia ellos. –Exterior: ramas de árboles muertos en el Campus (Khari Shaffo – Nora Victoroff) con un diario de dibujos de esta artista sobre un bloque de hielo derritiéndose y expuestos fenoménicamente en un pedestal, junto a un proyector (instalado por mi) cuya imagen (secuencia de un geólogo

explicando la discontinuidad sísmica) es proyectada invisiblemente hacia la luz natural del espacio abierto. / Contigüidad entre el escenario interior y el espacio público exterior –discontinuidad configurativa entre espacios de socialización [cuyo debate acerca de la instalación y el mantenimiento de los objetos artísticos efímeros en





Thomas Hirschhorn, *Deleuze Monument*, 2000, view of the altar in 'La Beauté', Avignon.

Como en Thomas Hirschhorn y su 'presente' conmemoracional en el *–Deleuze Monument–* (sido el filósofo al que se conmemora *–remanente su recuerdo y archivo ensayístico–*, y sido el monumento <sup>1055</sup> que hubo de ser desmantelado tras actos vandálicos que lo sobrepasaban *–grafitis degradantes, vertidos, robos, etc.–*). El monumento aurático establecido en la comunión social de las gentes de Avignon, quienes participaron con sus ofrendas o frases ofrecidas afectivamente al pensador en la constitución de aquél altar, y cuyo 'asalto' marginal posterior se inserta precisamente en una de las citas que para



1055

el espacio público podemos ver en el enlace a la conversación-conferencial entre T. Hirschhorn y Anna Deuzea a propósito de la desmantelación del *Deleuze Monument* en: <http://www.afterall.org/online/thomas-hirschhorn-in-conversation-with-anna-dezeuze-video-online/#.Vo4s8K79UzA>. *–Interior (en AW): Objetos Naïf encontrados (viguetas de cemento *–concret–* con globos) montados en un altar con proyector, fotografías y dibujo / frescos fijados), desinflándose el aire de los globos que se les insufló en una celebración anterior ajena, conformando*

esa situación construida T. Hirschhorn tomó prestada de Deleuze:

“*Les fictions par lesquelles les forces réactives triomphent forment le plus bas de la pensée, la manière dont elle reste inactive et s'occupe à ne pas penser*”<sup>1056</sup> (Ficciones a través de las cuales las fuerzas reactivas triunfan formando lo más bajo del pensamiento, la manera en que queda inactivo y se ocupa de no pensar). La contraposición entre el sistema cultural dominante y su sistema crítico con lo contracultural y lo anti-cultural. La voluntad del fetiche sensible con entidades no-sentido –la construcción con objetos banales o accesorios de una simbología retro-admirativa–, el objeto-deseo / frente a una voluntad enajenada y su alienación, síntoma del contemporáneo social y de la crítica sumergida (o criticidad) que Hirschhorn plantea en sus monumentalizaciones en escenarios compartibles (performables y preformativos), tanto a lo apariencial relacional como a los distintos grados de lo post-relacional<sup>1057</sup>.



un objeto monumental en un espacio dado (y articulado); imágenes fijadas de una salida de *fieldwork* –tomas fotográficas representando un momento anterior en que se produjo otra formación de tótem, tanto de instinto-deseo, con elementos naturales, como subjetiva-estética, sobre una estaca-tronco talado / o una imagen fotográfica detenida tomada a un sujeto estético –participante– que inscribiendo en esa metareflexividad nominalmente su Yo (su nombre ‘Nora’), escrito en rojo efímero sobre la nieve y su fenómeno, reproduce la ilusión imaginal del signo, la sombra y el acto desaparectivo (en una acción, aparentemente no consignativa, de su ideología-voluntad post-tecnológica), la metareflexividad de la perspectiva estética hacia un conjunto de sucesos o actos aparienciales. / Sobre ellas un dibujo minimalista-memorístico (cual signo/trazo de expresión) –que representa la línea o frontera discontinua del lago congelado a dos niveles en la presa de Delaware Lake (Delaware dam), Ohio, U.S. / Discontinuity: two levels of frozen water flow. (Ver análisis del Fieldwork #3: en el Cap. 9.4.B.iv / o proyectos y procesos de Workshop en los enlaces: <http://inigocabo.com/workshops/artists-working-bryan-arts-center.html> / <http://inigocabo.com/workshops/artists-working-workshop-mix-gallery.html>).

En el altar improvisado con globos un proyector instalado frente a un pedestal tumbado, con un nivel que se posciona –equilibrado frente a lo imponderable– con las medidas y calibraciones en la geometría (pedestal instalado como barrera –formando sombras o siluetas geométricas proyectadas por la luz natural en su interferencia con el volumen–, entre lo interior y lo exterior), base-bloque horizontal en el que la imagen vertical que se le proyecta de otro símbolo (bandera norteamericana, azotando, al ser movida por el viento, el cable que la iza sobre su mástil, pudiendo escucharse en el espacio el sonido metálico discontinuo de cada golpe) desaparece velada por la luz del sol natural que incide en el espacio. Situación de lo hallado y su instrumentalización estética con lo existencial fenoménico en su discontinuidad temporal, superando, por su evidencia y perspectiva (observable o inobservable) al proceso, aquella sublimación del ‘encuentro’ (de lo accidental aparicional) de Gabriel Orozco y su instante reflejo fotográfico, monumentalizante o representacional conmemorativo y fijación objetualizante o representativa, los rituales simbólicos (ver apartado 10.1.b).

<sup>1056</sup> En Dezeuze, Anna. *Thomas Hirschhorn Deleuze Monument*. Afterall Books. London 2014, p. 8.

<sup>1057</sup> Thomas Hirschhorn's *Deleuze Monument* was conceived for ‘La Beauté’ in Avignon in 2000. It comprised four elements: a rock inscribed with a quotation, an altar, a monumental sculpture and a library including books by and about Deleuze. Located in the Cité Champfleury, outside Avignon's historical walls, *Deleuze Monument* embodied

Es decir, los dos objetos rituales: arte y filosofía –el conjunto de sucesos, lo participativo, y la perspectiva crítico-cínica respecto a ser ‘concretados’ (“*in a ‘concrete’ way*”) estética u ontológicamente (esto es, la presencia del objeto artístico y de la citación filosófica en el ejercicio compartido de realidades físicas / o vía –*way* de movilización– hacia su concreción)– mediante un ceremonial entitario de ‘esencias dichas, ofrecidas (incluyendo el empleo de filosofemas), o sidas’ y realidades ópticas aparenciales; siempre un organismo social logo y sensocéntrico (desiderativo) y una deriva del producto y la producción, del hecho (realizado) y del acto, a (*in*)cierta post-conceptualidad (o conceptualización-concentración ontológica de lo no-sentido factual –y expansión o diseminación estética negativa–) que reincide en lo simbólico, que no ‘deja de pensar’ en su acto transgresor (sino se cuida o se ‘okupa’ de ello). Lo que no se ocupa ideológicamente en el no-pensar (no-sentido) a través de la instauración de ficciones sustitutivas, metonímicas suplantativas, no se ‘basa’ sino –*Es*– (ya por ser Otro) Sin-sentido, en el despejar realmente esa post-producción hipersimbólica, en constatar no la copresencialidad del Sentido en su reflexividad o trascendencia, sino en su corte –cual entidad inmanente– de la re-‘presentación’ de lo bello (*‘La Beauté’* y su *boutade* –en la institución escénica del festival artístico en Avignon), de lo afectivo y lo desafectivo [la intrusión, la uni-strusión o uni-strucción y la destrucción (nihilista o ideológica) / *strucción* de ello, leyendo hoy a Nancy y Barrau], y no porque el *Uno* (lo estético u ontológico Uni-versal) interprete correlativamente los efectos trascendentales-simbólicos del otro y su soberanía crítica (la otredad del objeto arte en su copresencialidad transinmanente a lo *Otro*), sino porque este Sentido sea desbordado de la alterización de sí mismo, del constructo de los (sus) lenguajes y precondiciones copresencialistas en un Sentido inmerso desde su perspectiva; una real co / presencia de inmanencias discontinuas: Sentido (neutro) y presubjetividad (fuerza del Ser) a (–co) lo inmanente (presente existente y *fuera* –detectable, inobservable o ajeno realmente por otras leyes físicas– multiversales).

---

Hirschhorn’s desire to put his work ‘in a difficult situation’ between reality, politics and aesthetics, and marks a significant turning point in his approach to producing and maintaining public works. In this illustrated book, Anna Deuzeze examines *Deleuze Monument*, the second in Hirschhorn’s series of four *Monuments*, and its relation to ‘scatter’ and participatory art in the 1990s. Drawing on Deleuze’s ideas as well as Hannah Arendt’s definition of work, labour and action, Deuzeze demonstrates how *Deleuze Monument* brought art and philosophy together in a ‘concrete’ way. En Afterall Books. Web: <http://www.afterall.org/books/one.work/deleuze-monument> (2014).

Following from his earlier *Spinoza Monument* (1999, realised in the red light district of Amsterdam), *Deleuze Monument* (2000, at the Cité Champfleury on the outskirts of Avignon) and *Bataille Monument* (2002, at the Friedrich Wöhler housing complex in Kassel for Documenta 11), Thomas Hirschhorn culminated his series of ‘precarious monuments’<sup>1</sup> to a personal pantheon of philosophical heroes last year with *Gramsci Monument*, a temporary installation commissioned by Dia Art Foundation and sited on the Forest Houses estate in the South Bronx in New York City throughout the summer of 2013.<sup>2</sup> *Gramsci Monument* thus came to fruition more than a decade after the first three temporary instalments and long after Hirschhorn’s reputation as an obstinately critical artist – and one who transcends the categorical limitations of relational aesthetics, under which he was originally lumped in the mid-1990s – had been academically cemented.

Rittenbach, Kari. *The Gulch Between Knowledge and Experience: Thomas Hirschhorn’s Gramsci Monument*. Afterall Online. 2014.: [http://www.afterall.org/online/the-gulch-between-knowledge-and-experience\\_thomas-hirschhorn\\_s-gramsci-monument#.Vo6T6a79UzA](http://www.afterall.org/online/the-gulch-between-knowledge-and-experience_thomas-hirschhorn_s-gramsci-monument#.Vo6T6a79UzA)

Todo este proceso simbólico (post)conceptual y trascendente entre el Sentido, lo no-sentido fáctico u ontológico y su mecánica –constructiva o destructiva por el sujeto– [como veíamos en el PMB <sup>1058</sup> :

---

<sup>1058</sup> Todo ello derivado desde la recursividad y dialéctica técnica hacia el corte fenoménico (no antrópico) del objeto audio-visual de la representación. De la arqueología o cartografía de la imagen y su archivo de discurso sobre la representación, la reflexividad, la construcción de realidad, la identidad del Yo y su proactividad de deseo instrumentado a través del objeto y del dispositivo de deseo, la imagen, que metonimiza al deseo originario de trascender de la reflexividad hacia la imagen y entidad de lo Real, la perspectiva dada por la naturaleza de la imagen entitaria de los fenómenos –su observabilidad e inobservabilidad–:

Ver en el apartado final de conclusiones y en Cap. 8.6. PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO BASE :

➔ Paso 7. Desconfiguración de la discontinuidad configurativa. Neutralización.

–Un objeto visual tecnológico ha de mostrar las cualidades y condiciones del dispositivo con el que ha sido conformado, evitando efectos añadidos de configuratividad tanto en la producción como en la fase de postproducción, enseñando las capacidades técnicas del dispositivo de acuerdo a la escena que desea registrar (o presentar). Toda la ‘batería’ de los elementos accesorios que intervienen técnicamente, participan en la escena: iluminación, sonido, film o sistema de registro (analógico o digital, blanco y negro o color, sensibilidad, duración, etc.), cableado, tomas eléctricas, cámaras, soportes estáticos y dinámicos, vehículos, equipo de *atrezzo*, zonas de trabajo en on y en off, espacios de descanso y comida, localización de la escena, etc. La jornada de trabajo se registra completa desde todos los ángulos que aporten los participantes y el objeto visual reproduce directamente esas grabaciones siguiendo la línea temporal-secuencial en que fueron registradas, con montaje consecutivo en cámara. Este ejemplo de filmación objetiva en formato documental (seguido en las filmaciones de las dos partes del proyecto *Artists Working*), muestra directamente el proceso sin edición subjetiva, de modo que el objeto en su deconstrucción implícita indica todas las discontinuidades técnicas empleadas en la gestación del trabajo (intencionalidad de cada participante, posiciones de cámaras y ángulos de filmación, formato elegido, tiempos, cortes, continuidad temporal y secuencialidad, enfoque y plano objetivo o subjetivo, atención al objeto de filmación según las condiciones del dispositivo, observación del espacio óptico y del espacio simbólico, etc.). El movimiento posterior de un objeto visual resultante, de acuerdo a estas características, a un espacio óptico en el que se reproduzca, mostrará previamente la mecánica del objeto sobre su configuración subjetiva, imponiéndose el objeto como artículo objetivo por encima de su narración, siendo más accesible la escisión y separación del orden simbólico del objeto, y pudiendo operar con él directamente como forma para disponerlo a la co-presencia con lo óptico.

–Cuando el elemento visual incluye una estructura narrativa, sea documental o de ficción, ensayística o abstracta (como la entrevista en vídeo realizada con Lothar Baumgarten y sus acciones performativas), las discontinuidades configurativas del diálogo y los recursos del montaje narrativo han de confluir, uniendo la escena narrada con los objetos naturales que refiere, utilizando las metáforas y todos los recursos simbólicos, literarios, la estrategia del guión semántico, con la estructura del guión técnico, mostrando la operatividad de transición entre planos, los cortes, rótulos gráficos, el significado alegórico en los planos de fondo, relacionando la acción producida con la acción indirecta, los personajes principales con los figurantes activos o espontáneos.

Todo el discurso trazado debe poder manifestarse en la construcción de la escena, puntualizando el montaje posterior las presencias figurativas de aquello que se narra y evidenciando, mediante los signos inherentes a la construcción semántica del dispositivo, aquellas ausencias que, siendo aludidas por el significado y no mostradas en cámara, se manifiesten (Ejemplos: Cuando Lothar Baumgarten habla de aquello que está fuera del marco de la representación, su figura aparece de espaldas, ocultando su rostro, su cabeza tapa el movimiento progresivo de un barco al fondo del plano y el tránsito de los personajes aleatorios en segundo plano, etc. Sirviendo la composición configurativa para resaltar y evidenciar lo aludido.

Cuando habla de los tamaños de las impresiones fotográficas y la relación del espectador con la imagen su mirada se dirige a cámara, directamente al espectador, cuando habla del diálogo con el observador su dedo índice apunta a su boca, los gestos corporales afirman el plano subjetivo del diálogo, etc.). Los recursos narrativos han de mostrarse y operar siguiendo el reconocimiento lingüístico del espectador, la cultura audiovisual imbuida, utilizando la subjetividad configurativa del medio para acentuar la subjetividad construida del discurso. Es decir, un objeto audiovisual objetivo ha de operar manifestando toda la objetividad posible del medio, soporte y canales; mientras que un objeto visual subjetivo ha de fabricarse vinculando la subjetividad ontológica con la expresión simbólica y con la subjetividad técnica. Los objetos visuales artificiales han de configurarse según su intencionalidad concreta, dado que la principal discontinuidad configurativa que se ha de neutralizar ante lo óptico es la de intencionalidad y causalidad, la del deseo del objeto artístico y sus trazos configurativos.



<http://inigocabo.com/mix-gallery> (canales de audios mezclados en sala con instalación, situación construida, imaginal y fenoménica). **Sound for Inigo by Kris**. Krishonya Rogers. mp3 audio, 15' (2015). Workshop: constructed voices (discourse)-sound (environment) situations, experimental soundtrack-music. / Audio general en sala:

[http://inigocabo.com/images/workshops/aw\\_bryantartscenter/1-2-sound-for-inigo-by-kris\\_web.mp3](http://inigocabo.com/images/workshops/aw_bryantartscenter/1-2-sound-for-inigo-by-kris_web.mp3)

**U.S. flag, wind** –hoisting cable hitting the mast randomly–. 50". IC (2015) / audio en sala (bandera-cable / mástil):

<http://inigocabo.com/images/workshops/awbac-mix/1-bandera-audio.mp3>

HD video, sound. 1' (loop). **Musician tuning the piano**. Higley Auditorium, DENISON University (Oh) U.S. IC 2015. /

audio en sala (afinando piano en escena): <http://inigocabo.com/images/workshops/awbac-mix/2-pianoaudio.mp3>

objetos, dispositivos, aparataje, instrumentos; que se presentan como conjunto de sucesos aparienciales o entitarios en perspectiva (en el caso de la exhibición del workshop *Artists Working* en Bryan Arts Center expuestos a los fenómenos naturales de la luz diurna y nocturna y a la mezcla de sonidos: los audios grabados reproducibles al tiempo con el sonido en vivo en el centro); se presenta en definitiva en su cualidad primera de entidades, previamente a su interpretación estética, un conjunto de sucesos y propiedades en su disposición perspectiva [no por la exclamación de la deconstrucción

---

–Cuando se hacen evidentes las discontinuidades configurativas de un objeto visual subjetivo y se desplaza este objeto al medio óptico, su estructura técnica a nivel de soportes, dispositivos de reproducción e instalación, etc., ha de mantener su mecánica y funcionamiento artificial de modo visible ante el observador, mostrando todo su aparataje de modo que lo material intervenga en relación directa con lo natural, expuesto ante ello. Y por otra parte su estructura subjetiva y simbólica ha de trazar ante el medio una situación de contexto que en principio de continuidad al discurso simbólico y lingüístico, actuando el marco escénico como parte de la estructura narrativa, como personaje de la trama, de modo que la subjetividad completa se pronuncie, y se observe claramente la figuración construida.

postestructuralista de elementos de una obra o enunciado, sino por la disposición del conjunto estructural completo –antropico– hacia lo que no reside en él, fuera de lo simbólico u ontológico] hacia los fenómenos naturales que suceden en el espacio-tiempo vivo.

Como si contempláramos un taller de *Forma* en una facultad de Bellas Artes, un espacio laboratorio de procesos escultóricos cuyos ejercicios, presentados en un espacio sin divisiones o módulos, conforman un entramado conjunto que puede ser contemplado unitariamente (visto en perspectiva desde una distancia exterior al espacio-objeto, o cenitalmente, se puede observar como un plano general de discontinuidades configurativas particulares, conformando un conjunto de sucesos en un espacio físico, siguiendo a Rusell) cual objeto del instanciamiento arte [metareflexivo o metaproyecto, la condición que todo objeto artístico tiene de metaproyectual.

Del mismo modo que en el ejemplo del proceso de intervención-exhibición proyectual, analizado anteriormente, de Manu Uranga (participante en la segunda fase de AW). ‘Su (misma) exposición’ en el centro de cultura contemporánea Tabakalera, Donostia, 2015. “**SELFIE en exceso**”, donde el autorretrato –y autofilmación metareflexiva y metaproyectual– de su acción performativa –movilización: lanzamiento de objetos tubulares metálicos contra el espacio (golpe sonoro, impacto en otras formas y daños menores en la arquitectura)– y de la trayectoria de su objeto arte –conjunto de objetos artísticos (auto-archivo) correspondientes a distintos procesos particulares del artista, observados como unidad estética en un encuentro en el espacio físico y temporal–, pone en perspectiva el objeto de su instrumentalización escénica, de su archivo formal-visual y de su propio sujeto estético experiencial – así como la condición participativa de otros sujetos-actores o intérpretes (*freely improvised music* /no-sentido rítmico con lo ‘proyectado’ y lo contingente) y del público como agente– como entidades aparienciales en escena; una perspectiva a ese conjunto de sucesos en un espacio-tiempo físico para interrogarse (y arriesgar) no sólo acerca de la secuencialidad proyectual y del objeto de su filmación u observación, sino sobre aquella entidad inmanente no trascendida por lo simbólico –y su extrapolación hacia el campo expandido de la negatividad estética–<sup>1059</sup>.



1059

Manu Uranga “**SELFIE en exceso**”. Intervención en tabakalera 2015. Sala ubik (biblioteca de producción de tabakalera). interbentzioa – produkzioa: SELFI 12 sep. 2015 /18:00 - 20:00 [con transición de luz natural e iluminación de sala / perspectiva a los objetos sin acción]. Kolaborazioa: Joxean Rivas eta Arra (batería) / 6 bideo-kamara eta 6 makil (cada una de las cámaras sujeta a un tubo de 1’95 m).



IC –Artists Working: *Discontinuity Barinatxe-* (AW #2),2012-2013. Situación construida con situación viva –día–.

Una perspectiva al objeto de situación espacial y temporal en evolución que, sin tener que llegar a ser resuelto formalmente o estéticamente, ni desvelado en su suspensión simbólica, se expone en su conjunción entitaria frente a lo Sin-sentido para quedar dispuesto ante ese corte inmanente de los fenómenos naturales externos. Un objeto o situación que en su estancia se halla siempre anticipando lo sido (lo apariencial evanescente de su presencia efímera –lo que señala a un transcurso del tiempo, a lo no presente en el futuro–), esa fuga inmediata que no retiene lo simbólico (tras nuestra convivencia episódica con los objetos / nuestro reflejo del Yo), o el quizás de lo posible. No ilustrar un pensamiento estético sino exponer las entidades (y las representaciones: visuales, metonímicas o en representación del *nos-otros*) a su discontinuidad natural. No el re-curso dual –de la reflexividad o trascendentalidad del Sentido, ni de la dialéctica dramática en escena –metareflexiva– / sino propiedad del Sentido neutro (–Deleuze / Nancy–, o tercera esencia del Sentido –Derrida–).

Como en esa autonomía libre y anhelante de los artistas trabajando confrontada en la celebración post-conmemorativa (en perspectiva a la autonomía del objeto conmemoracional) en AW # 1, antes de otra situación construida y viva en AW#2, –en las que siendo introducidos a priori a los participantes el concepto y situación de ‘artistas trabajando’ (instrumentalización evidenciada: identificación como agentes estéticos / registro audiovisual del conjunto), se les invita a ser partícipes de un proceso en el que posteriormente, trascendiendo sus objetos particulares (la metonimia de si mismos por sus objetos,

así como la sustitución figurativa de sus personas por su imagen-registral, y la instrumentalización de sus respectivos objetos artísticos secuenciales (en el conjunto de sucesos) y metáforas –lo simbólico ‘como’ *modus* ontológico del arte, o el Sentido arrogado–); se confronte la inmanencia del Sentido mediante el corte en su transinmanencia (trascendental, o bien de perspectiva / distanciamiento estético –siempre en referencia a un objeto o cosa reflexiva–). Dos ejemplos de mis metaproyectos y su salida, en las situaciones de construcción y articulación con los artistas trabajando y los sujetos estéticos, seres biológicos y entidades, como conjunto unitario de particulares (relacional y afectivamente, y post-relacional / en perspectiva hacia su conjunto de representación), cuya libertad intrínseca ha de ser manifiesta y no manifestativa (de ‘liberación’), equivalente a lo libre Sin-sentido, en la co-presencia de la voluntad y del deseo con lo no desiderativo. La ‘esencia’ o propiedad de una voluntad impulsiva, suprasubjetiva cual fuerza sin instanciamiento, sino entitativa y co-existencial a lo dado, no disruptiva sino en su naturaleza copresencial neutra [puesto que el ‘aire’ de verdad (no discursivo ni biosemiótico, al arte) no llega pronunciado por la profusión de subjetividad infinita del Sentido (expresión sensible de emisión indiscriminada hoy en día por la publicación distributiva hiperespacial de emociones informacionales), sino desde la libre entidad de éste mismo –suspendido en la inmanencia de su entidad pre-transinmanente–, en el impulso de su fuerza presubjetiva].

Perspectiva a lo EXHIBICIONAL / la DISEMINACIÓN / la RECEPCIÓN.

[Arte–Poder / Ética–Estética (S)–Uno].

En otros dos últimos casos, que nos interesan por la perspectiva a su objeto exhibiciones, tanto por sus conjuntos en un espacio y contextos cuanto por sus estrategias con el proyecto arte en el orden de construcción de realidades performativas en el sistema evolutivo de la vida real [antes de pasar al último apartado del proyecto experimental de ésta investigación –AW #2 y su conexión, a través de los ‘artistas trabajando’ en estos dos ejemplos, con la *diseminación*<sup>1060</sup> de su objeto estético y sus opciones exhibicionales (de las prácticas coparticipativas y su copresencialidad, a la co-presencia.); son de resaltar:

---

<sup>1060</sup> “ La diseminación, es un proceso por el cual la transmisión de conocimiento se da fluidamente y no está sometida a lógicas mercantiles, por el pago de cánones, pues el código fuente de los contenidos es de libre acceso. Supone así utilizar los espacios de mediación para hacer progresar las ideas con el fin de restituir el valor y el uso de la producción artística y cultural como procomún. El consumo de un bien común, lleva implícito la generación de nuevos/otros conocimientos que activa un proceso de comunicación y socialización abierto y en constante flujo, movilidad e intercambio.”

En del Pozo, Diego; Romaní, Montse; Villaplana, Virginia. *SUBTRAMAS*. Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas. Proyecto artístico en curso (MNCARS, 2015/ Plataforma Web: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/subtramas> : Nuevos imaginarios críticos / Pedagogías críticas – co-aprendizaje / Estéticas de la recepción participativa – diseminación.

En el proyecto AW nos referimos a la diseminación tanto por la disposición del conocimiento de ese objeto arte a su distribución (sea online de libre acceso, en investigaciones críticas o académicas, o en su flujo con otros autores y agentes), cuanto a su exhibicionalidad y a la disposición de ese objeto y ente (Sentido del sujeto) proyectual a su diseminación física con los fenómenos naturales.



– El objeto copresencial que conforman Huyghe y Parreno en su (coincidencia –?) estrategia de exposición al unísono, con sus dos exposiciones individuales (con la colaboración de artistas-colegas trabajando de la ATL) ‘retrospectivas’/en perspectiva, celebradas coetáneamente en París en el Centro Pompidou y en el Palais du Tokio [25 Sept, 2013–6 Enero, 2014 / 23 Oct., 2013–12 Enero, 2014].



Tino Sehgal, *This Variation*, 2012. Grand City Hotel Hessenland at dOCUMENTA (13), Kassel, Germany.  
(situación en vídeo): <https://www.youtube.com/watch?v=HVICJ49vD8Y>

– La perspectiva concitada por el objeto simbólico de realidad social performativa que conformaban los dos escenarios de Tino Sehgal y Theaster Gates<sup>1061</sup> en su residencia conjunta en un antiguo hotel de Kassel –en Documenta 13 (planteada en sí, en su evento estético y proyecto crítico como objeto holístico<sup>1062</sup>)–.

---

<sup>1061</sup> Theaster Gates. *12 Ballads for the Huguenot House*. In collaboration with a team of development workers-in-training from Chicago and from Kassel, Theaster Gates is restoring and reactivating the historic Huguenot House in Kassel. Once the restoration is completed, the house will be turned into a meeting place and location of varied performative and social events. Part of these events, The Black Monks of Mississippi, an ensemble of Chicago-based musicians, give multiple performances throughout the days and the evenings of the opening week of the exhibition. The Black Monks of Mississippi has performed with Theaster Gates over the years, calling on the rich jazz, blues, soul, and gospel traditions of the US.

Web Documenta 13, 2012.: <http://d13.documenta.de/#/programs/the-kassel-programs/some-artworks-and-programs-initiated-by-documenta-13-participants/12-ballads-for-the-huguenot-house/>

[http://whitecube.com/channel/in\\_the\\_museum/theaster\\_gates\\_12\\_ballads\\_for\\_huguenot\\_house\\_documenta\\_13\\_2012/](http://whitecube.com/channel/in_the_museum/theaster_gates_12_ballads_for_huguenot_house_documenta_13_2012/)

<sup>1062</sup> “...we said that dOCUMENTA (13) was dedicated to artistic research and forms of imagination that explore commitment, matter, things, embodiment, and active living in connection with, yet not subordinated to, theory. We said these were terrains where politics are inseparable from a sensual, energetic, and worldly alliance between current research in various scientific and artistic fields and other knowledges, both ancient and contemporary, and that dOCUMENTA (13) was driven by a holistic and non-logocentric vision that is skeptical of the persisting belief in economic growth, a vision that is shared with, and recognizes, the shapes and practices of knowing of all the animate and inanimate makers of the world, including people. And now we add that an exhibition could be thought of as a pre-reflexive consciousness, a qualitative duration of consciousness without itself. A bliss able to go beyond the aporias of the subject and the object—an experience of life no longer dependent on the first, nor submitted to the latter. Art is



Theaster Gates. *12 Ballads for the Huguenot House* (Detalle, sistema de audio, micrófonos captando el sonido del exterior / sistematización en (post)discursividad u objetualización instrumental para la escena constructiva de un fenómeno ex-terno).

Doble situación –con artistas trabajando– de reflejo especular –en la convivencia de una situación con otra dentro de la programación de Documenta, a su reflejo en la vida diaria de dos comunidades (la local y la temporal) durante éste evento en Kassel. La situación performática de Tino Sehgal –*This Variation*, donde en una habitación a oscuras un grupo de intérpretes escenifican progresivamente (*in crescendo*) variaciones en una coreografía de poses, gestos, movimientos, voces, danzas y ritmos sonoros o corporales, sincopados y a sincopados –no-sentido–, en su interacción espacial y ambiental entre el público hasta que éste se habituaba a la oscuridad y comenzaba a visualizar la situación (habituándose ópticamente a la luz mínima, distinguiendo paulatinamente emisores de visitantes). La negación de la representación visual y figurativa con la opacidad del archivo gestual y escénico, que abre nuestra pulsión perceptiva y proactividad aprehensiva a otros instintos y sentidos no configurativos–

1063

---

ceaselessly posed in life. And this indefinite life posed in art allows us to grasp the lived and living, to understand life as carried by the events, and by the singularities actualized in subject/objects. Art does not just come after life, but rather it offers the immensity of a temporality constituting spaces where one sees the event yet to come in the absolute of an immediate consciousness.”

Christov-Bakargiev, Carolyn – Martínez, Chus. dOCUMENTA (13). Web 2012: <http://d13.documenta.de/#welcome/>

<sup>1063</sup> (Ver Cap. 9.1.E – OTROS CASOS DE DISCONTINUIDAD EN LA EXTENSIÓN DEL ARCHIVO CULTURAL Y DOCUMENTAL A LA COPRESENCIA DEL NO-SENTIDO. –Lo Universal y lo Particular). –Personalmente salí de ese escenario de representación viva de la negatividad estética del Sentido, tras un tiempo de estancia y adaptación, desde la incomprensión e invisibilidad a la agencia performativa, no por la entrada-salida única para el público a ese espacio, sino por una puerta lateral ubicada en la oscuridad de la sala por la que entraban los actores a escena, accediendo, sin yo saberlo, al espacio-camerino donde se encontraban las pertenencias privadas de aquellos junto a múltiples objetos, pósters, mapas, comida, mobiliario, materiales, mochilas, etc.

Tras unos instantes observando –pensando que todo aquello formaba parte argumental de la obra, una actriz se percató de que estaba allí y me dijo amablemente que ese lugar era un reservado privado, indicándome otra salida directa desde esa estancia a la calle (puerta de salida que daba justo frente al portal del edificio /antiguo hotel donde se producía

Situación co-escénica a la performatividad producida en el laboratorio residencial de Theaster Gates [For dOCUMENTA (13), Gates has activated as a venue and permanent sculpture for Kassel the dilapidated Huguenot House, built in 1826, a former bourgeois home and hotel, which was damaged in World War II by Allied forces and has stood empty since the early 1970s. Employing workforce-development teams of builders-in training from Chicago and Kassel, and using materials reclaimed from abandoned buildings in both cities, the reconstruction has resulted in a lived-laboratory for objects, performances, talks, dinners, and installations. But besides the material outcome of the Project, it is the cultural bureaucratic, and political conversations around the marginally employed and marginalized artists that stand at the core of Gates practice. The aim is to push the boundaries of labor and production to create space for others.”<sup>1064</sup>]. Artistas transformando el escenario, manifestándose e interpretando en él, que observados en conjunto –tanto los artistas trabajando performáticamente en la situación de Sehgal, cuanto aquí performativamente– adquieren su verdadera dimensión social al ser insertados desde Documenta como objeto relacional en el entramado cultural, político, económico y convivencial glocal de Kassel, como pro-modelo alternativo de instanciamiento crítico, que cuestiona los factores productivos y postproductores de nuestro tiempo; ofreciendo variaciones (ontológicas) opcionales: –*Constructivas*, en base a un reciclaje del materialismo –tanto de los procesos materiales y su valor como del materialismo dialéctico–; –*Performables*, acto y a-su(m)ción del factor actoral-interpretativo en una escena y contexto –experiencial, sensible, representacional, vivencial– (de igual modo que los *artistas trabajando* en el espacio abierto de *Artists Working*); y –*Performativas*, en la realidad de construcción pública [transformación efímera de la antigua resi(l)encia –y su valor–], que advierten sobre otro posible modelo de construcción social / lo que a su vez supone –e interroga acerca de ésta– otra modalidad de gentrificación de un espacio recuperable y su ámbito relacional, distinguidos por una clase social-cultural cualificada (gestación de ‘élites’ o símbolos –referentes de singularidad/capacidad estética– que democratizan su soberanía artística<sup>1065</sup>–

---

la obra de Theaster Gates). De modo no preescrito completé por mi parte la realidad representacional de la obra en un espacio en *Off* sin gente o interpretación, y así mismo pude ver objetos, vestuario y utensilios sin sentido directo en relación a la representación escénica. –Un corte en la ficción/dialéctica interpretativa –ocasionado por la curiosidad artística–, extendiendo accidental, involuntaria y paradójicamente su escenario –y abriendo la situación del proyecto literalmente a la realidad y nuestro espaciamento.

<sup>1064</sup> Scharrer, Eva. *The Guidebook. Catalog 3/3. dOCUMENTA (13)*. Hatje Cantz, Ostfildern, Germany 2012, p. 430.

<sup>1065</sup> “ un número de exhibiciones de gran escala –bienales, trienales, documentas, manifestas– está en constante crecimiento. A pesar de las grandes cantidades de dinero y energía invertidos en estas exhibiciones, no existen primordialmente para los compradores de arte, sino para el público –para un anónimo visitante que quizás jamás comprará una obra de arte. Del mismo modo, las ferias de arte, aunque en apariencia existe para servir a los compradores de arte, se encuentran ahora cada vez más transformados en eventos públicos, atrayendo a una población con poco interés por comprar arte, o sin la capacidad financiera para hacerlo. El sistema del arte se encuentra por lo tanto en vías de formar parte de la misma cultura de masas que por tanto tiempo había buscado observar y analizar a la distancia. El arte se está volviendo parte de la cultura de masas, no como una fuente de obras individuales que se intercambian en el mercado del arte, sino como una práctica de exhibición, combinada con la arquitectura, el diseño y la moda –así como se visualizaba por las mentes pioneras de la vanguardia, por los artistas de la Bauhaus, los *Vkhutemas*, y otros que datan desde la década de los veinte. Por lo tanto, el arte contemporáneo puede entenderse sobre todo como una práctica de exhibición. [...]

Hoy en día, ya no hay una diferencia “ontológica” entre hacer y presentar arte. en el contexto del arte contemporáneo, hacer arte es mostrar cosas como arte. [...] (y aquí se abre un evidente interrogante)



trasladada a la sociedad al tiempo en que afirman una (contra)posición solidaria – coparticipativa y convivencial– de autor o sujetos artísticos), para su tráfico político –con el acceso del público de eventos masivos (consumo cognitivo <sup>1066</sup>) a su participación –en la apertura desde un colectivo

---

De modo que uno puede decir que la práctica de instalación demuestra la dependencia de cualquier espacio democrático (en donde las masas o multitudes se demuestran a sí mismas) sobre las decisiones privadas, soberanas, de un artista como su legislador. Esto fue algo muy conocido para los pensadores griegos antiguos, como lo fue para los iniciadores de las primeras revoluciones democráticas. Pero recientemente, este conocimiento de alguna manera se suprimió por el discurso político dominante. Especialmente después de Foucault, tendemos a detectar la fuente de poder en las agencias impersonales, las estructuras, reglas y protocolos. Sin embargo, esta fijación sobre los mecanismos impersonales del poder nos llevan a pasar de lado la importancia de las decisiones y acciones individuales y soberanas que ocurren en los espacios privados, heterotópicos (para usar otro término introducido por Foucault). Del mismo modo, los poderes modernos, democráticos, tienen orígenes meta-sociales, meta-públicos, heterotópicos. Como se ha mencionado, el artista que diseña cierto espacio de instalación es un *outsider* para este espacio. Él o ella son heterotópicos para este espacio. Pero el *outsider* no es necesariamente alguien que tiene que estar incluido para empoderarse. También existe un empoderamiento por exclusión, especialmente auto-exclusión. El *outsider* puede ser poderoso precisamente porque él o ella no están controlados por la sociedad, y no están limitados en sus acciones soberanas por cualquier discusión pública o por alguna necesidad de autojustificación pública.[...]

Ahora bien, estas reflexiones no deben malinterpretarse como una crítica de la instalación como una forma de arte, demostrando su carácter soberano. La finalidad del arte, después de todo, no es la de cambiar las cosas –las cosas cambian por sí solas todo el tiempo, de todos modos. La función del arte es, más bien, la de mostrar, hacer visible las realidades que generalmente pasamos por alto. Al asumir una responsabilidad estética de una manera muy explícita para el diseño del espacio de instalación, el artista revela la dimensión soberana oculta del orden democrático contemporáneo que la política, la mayoría del tiempo, trata de ocultar. El espacio de instalación es donde somos inmediatamente confrontados con el carácter ambiguo de la noción contemporánea de libertad que funciona en nuestras democracias, como una tensión entre libertad soberana e institucional. La instalación artística es, por lo tanto, un espacio de desocultamiento (en el sentido heideggeriano) del poder heterotópico, soberano que se oculta detrás de la transparencia oscura del orden democrático.

Groys, Boris. *Las políticas de la instalación*. Conferencia en la Whitechapel Gallery, Londres, 2 de octubre de 2008. (Trad. Espinoza, Alejandro, [file:///Users/Dos/Desktop/fin\(es\)%20del%20arte:%20Boris%20Groys.webarchive](file:///Users/Dos/Desktop/fin(es)%20del%20arte:%20Boris%20Groys.webarchive)) Originalmente publicado en la revista *e-flux*: <http://www.e-flux.com/journal/view/31>, s/p. 2009.

<sup>1066</sup> “Fleischer puts a finger on exactly what most advocates of free file-sharing fail to mention: what’s being massively exchanged over p2p systems are not independently developed works like open-source software, but commercially produced pop tunes which form a part of today’s control culture. In contemporary societies, the word “control” can serve to designate the ways that exclusive property rights over potentially common goods are defended from effective critique, through a carefully orchestrated media modulation of attention, memory and belief. We’re no longer talking about ideology as a single, totalizing worldview, and Debord’s description of the spectacle society was still too general, too imprecise; what we find in reality is a rivalrous mesh of solicitations, distractions, incitements, all reinforcing different aspects of the basic set of social roles that shape our productivity and desire. Maurizio Lazzarato describes the

'outsider' (élite señalada, celebridad de lo excéntrico cualitativo como agente/valor)–, a su deseo constituido (el pueblo soberano) de arrogarse en la distinción, si no del conocimiento singular si del tomar parte en el escenario donde un acontecimiento configurado o ideal se (re)transmite (se les dirige una reflexión dialéctica –directa por intérpretes, o indirecta desde los objetos representacionales interpretables de una realidad transformable–, como piloto), o asistir como receptores, en el conjunto público que avala su derecho cultural adquirido, a la recepción/patrimonio –en su autolegitimación como destinatarios– del episodio estético que testimonian, su presencia legitimada con lo simbólico –elevación o privilegio ceremonial–, sea o no trascendente en cada agenciamiento particular). Patrimonio de clasificación estética –colectividad artística pública en un contexto (afinidad) urbano/objeto re-evaluable [aquí deriva la cuestión de cómo subvertir (que no invertir, en su discontinuidad configurativa) la cultura de bien de consumo o de la producción y postproducción de las economías culturales del capitalismo cognitivo (niveles de acceso a la capacidad de distribución y difusión / implementación / instrumentos y comercio para la representación homologable del *Self*) –valor de ente cultural y clasificación socioeconómica–; no sólo plus-vali(d)ación del conocimiento o lo sensible rentable, sino impacto (–efecto/afecto)–calibración del poder trans-inmaterial –gestión de identidades–.

Al mismo tiempo en que, por todo lo anterior, se reivindica precisamente (y pese a ello) el hecho de ser artista y sus alternativas a la realidad construida, sobreviene esa paradoja de la soberanía simbólica (consumo y auto-consumo de lo crítico-sensible *trans*-mutado en valor y grados de *trans*-ferencia); y también –contra aquello– las opciones –no antrópicas– de su desclasificación –no llanamente conocimiento 'liberado' (señalado a la proactividad de deseo o intencionalidad, bien en decisiones aparentemente instintivas, aleatorias –interpretando lo contingente–, o bien decisorias, pero indicadas por un camino o trayectorias marcadas hacia su homogeneidad o diferencia basculante), sino el saber-cognitivo y la consciencia precognitiva libre –de ser *de*-liberada–]. La puesta en crisis no modélica sino discontinua por natural inmanencia, o la tensión innata entre lo dado –su transformación– y lo que

---

ways that corporations "create worlds" for their workers and consumers, and engage in "aesthetic wars" to maintain their attractive power and belief-inducing consistency: "It is enough to turn on the television or the radio, go for a walk in a city, buy a weekly or daily newspaper, to know that this world is constructed through a statement-assemblage, through a sign regime, the expression of which is called advertising; and what is expressed (the meaning) is a prompt or a command, which in themselves are a valuation, a judgment, a belief about the world, about oneself and others. What is expressed (the meaning) is not an ideological valuation, but rather an incentive (it gives signs), a prompt to assume a form of living, i.e. a way of dressing, having a body, eating, communicating, residing, moving, having a gender, speaking, etc." [...] The creation of rhythmically modulated worlds of sensation and desire. [...]

"He who pays the piper, calls the tune." But when the payments have become structural, when they involve a vast, interlocking system of regulations, interests, strategies and seductions, then a change in the controlling rhythms of social experience requires the introduction of something fundamentally different, entirely outside the prevailing systems of payment (or extortion) that characterize cognitive capitalism. [...]. Much of the writing in the French journal *Multitudes* has been devoted to the contradictions of "cognitive capitalism," which displaces the creation of surplus value into a largely semiotic realm—but to do so, relies on the intellectual and affective cooperation of people creating their own measures of value, and working outside any direct labor discipline. See esp. *Multitudes 2* (May 2000), or the anthology *Vers un capitalisme cognitif* (Paris: L'Harmattan, 2001).

Holmes, Brian. *Three Proposals for a Real Democracy. Information-Sharing to a Different Tune*. 2005. pp. 2, 3. en: *Sarai Reader 5: Bare Acts*, Delhi: Sarai Media Lab. <http://sarai.net/?s=Three+Proposals+for+a+Real+Democracy>

desaparece –o los límites multi-universales a lo copresenciable sensible– [desvirtuando todo poder u ordenación artificial –y su negación de lo disyunto (vía convalidación instrumental simbólica /manipulación y neutralización asimilativa –por sobreproducción y acumulación / generación de deseo– de la soberanía artística y estética, transmutadas en imágenes de tráfico sensible o crítica retrosimbólica de modelos –incluyendo el modelo ontológico-ideológico (pro-sujeto) de la emancipación antropológica y su empoderamiento o individuación genérica)–].

La discontinuidad artística no representa (ni regenta) la singularidad excéntrica del arte ‘como’ (metonimizada en su objeto) valor ontológico, fáctico o simbólico, sino su posibilidad real de corte con *Una* global homogenización sensocentralista, la discontinuidad no decidible bajo subjetivo (ni legislativo o arbitrario) orden, maquínica desiderativa, emoción-vínculo de correlación / suplantación o voluntad de poder yo-otro. Libre por inaccesible en su corte para el artificio de sublimación reflexiva (translacional) o hipersimbólica.

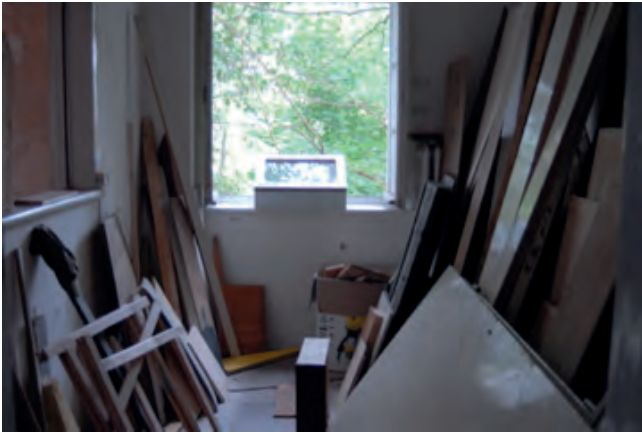


Theaster Gates. *12 Ballads for the Huguenot House* (Detalle: sesiones de Yoga para residentes) / Foto IC 2012.

‘Captación’ meta-‘reflexiva’ –auto-ral– [imagen fija-posesiva / (e imaginal de Sentido dual) de la observación (Yo-cámara-sujeto a *las* –sujetos, figura y fondo –en acto estético–) / (trans)-experiencial y *trans*-ferencial (de la observada/ público-particular que mira – a la situación-objeto (sida) ] /

Planos con-secuenciales en la imagen-artificio dispositiva o intencionalidad, pro-actitud/deseo-objeto.

Perspectiva hacia una experiencia imaginal del evento holístico como objeto-imagen de recepción pública. –Como ejemplo, la imagen al público de la cocina habilitada para residentes y colaboradores en la ‘obra’ de Theaster Gates (superación de esa escenificación ceremonial –de lo crudo a lo cocido/domesticación– tratada en el anterior apartado 10.1.b, cocina en Artists Working y en R. Tiravanija) –en una normalización estética (para ser observada o referente) de la convivencia artística y su *domus* universalizante –desde una comunidad de individuaciones, de producciones alternativas o proyecciones de lo particular estético en el modelo global. Aquí emerge un cuestionamiento ‘ideológico’ de lo ‘necesario’, -aún sin interrogante sobre su entidad primaria y acerca de su ontología fáctica-. Es decir, no lo dado a la condición del Ser y su sostenibilidad/posibilidad, sino lo asumido bio-e(stéticamente) como ente/valor para el sujeto, un contrasistema económico –de (post)producto y consumo (no básicamente intercambio subjetivo sino influencia), y de economías



Theaster Gates. (materiales reciclables / ventana abierta –jardín)



Cocina para residentes y colaboradores, Casa Huguenot.

(contención/concentración diseminal especulativa) de un bien de base reemplazado por un medio en alternancia– o conjunto moral. El arte, ya insertado en lo social, en la cultura de masas, en su re-visión crítica y en la diseminación de sus investigaciones, ha de poder superar su propio producto y postproducción intersubjetiva. La construcción performativa de realidad es uno de los ángulos del arte como dispositivo maquínico enfocando a la imagen de realidad, y sus aspectos relacionales o materiales son propiedades de lo transinmanente y de la estética como capacidad de intercambio crítico respecto a esa imagen ontológica. El reciclaje del objeto arte –como conjunto de situaciones o sucesos en perspectiva en un espacio físico-temporal o evento–, no ha de aprovechar sólo los medios y la legitimación de un sistema cultural para, al margen de su calado en la conciencia pública (es decir, el hecho de tener que obviar el factor crucial educativo-sociológico preliminar), producir un objeto sostenible, de acceso ‘liberado’ (pero restringido por una cultura selectiva de legitimación –asumida precisamente por la anterior obviación al dirigirse a un público-sociedad no formada– / como sabemos, las guías no son suficientes), sino trascender realmente ese instanciamiento explicado del no-sentido (*nonsensical communities* –Chus Martínez), simbólico o fáctico ontológico, de la trans-posición del Sentido inmanente –fuerza– en imagen de circulación (foto-realidad o tele-reality / cuando el Arte exhibe lo no-artístico en un conjunto escénico) del Sentido transinmanente; hasta alcanzar una simbiosis con la discontinuidad natural, no mediante un ejercicio de reciclado de procesos-protocolos, sino de co-presencia neutra a partir de la cual el Sentido se re-active indicando cada una de sus propiedades ontológicas sin proferir dominio de inseminación imaginal u otras bio-degrad(u)aciones (visiones) artificiales, o alteridades del Yo-producto.

La comunicación (el aprovechamiento de estos eventos) “progresar *adecuadamente*”, el sistema engulle antes, previamente a ser reciclado ha de ser neutralizado. El control real sobre los dominios del imaginario (pro)común y su conciencia para una emancipación real del sujeto transproductor, no es accesible desde la discontinuidad configurativa estratégica de la inseminación de no-sentidos. Éste vertido pro-sujeto estéticamente negativo, y el intercambio subjetivo vehiculado a través de sistemas de consumo y de diseminación metonímica (info-sujetos / sujetos simbólicos), sólo supera su imagen turística no mediante el inciso no-sentido de una sesión (re)‘velada’ (la escenificación de la oscuridad a

la percepción y aprehensión gradual en Sehgal / No se trata de una arquitectura a oscuras o a-pagada, ni de un plano en negro insertado en una escena o escenario; sino de disponer nuestros dispositivos – incluyendo la propiedad transinmanente del Sentido– desde su negación simbólica al corte de lo inmanente negativo, no antrópico), sino, más allá de a su inversa (de la inversión simbólica o afirmación positiva de lo estéticamente negativo), por el corte completo e indecible en el objeto mismo de observación y perspectiva, el corte fenomenal en el distanciamiento estético y su observación empírica sostenible en un deseo de imagen objetiva de acceso indirecto a lo transinmanente, convalidación retórica de lo impresente y la celebración o manifestación de su coparticipación como conjunto de valor estético –el objeto autónomo y la democratización –o diseminación uni-versal– de soberanía simbólica–. La imagen no ha de servir para ejemplificar ‘la forma’ de su corte, la práctica paradigmática de un ensayo dialéctico en el escenario imaginal y su programación, sino para disponer el modelo-objeto de nuestra reflexividad a una natural co-existencia –discontinuidad de lo positivo-afirmativo y de lo negativo subjetivo / no valor (genérico /especie), entidad neutra con lo inmanente–.

En todo caso, abandonando su condición de escena y de perspectiva retro-estética, o metareflexividad y metaproyectualidad performativa, para disponerse realmente como conjunto de sucesos ante lo indecible.

De su performatividad en las realidades construidas (‘capacidad’ –no fuerza indistinta– de transformación de un orden establecido, y no propiedad intrínseca –no en sí sino auto-cualificativas – soberanas / territorializantes y gentrificativas– en función de aquello factual en lo que así mismo se constituyen como reforma) a ser no ya transformados o reformadores ontológicos, sino puestos en discontinuidad por lo Real.

– En el otro caso (aquí resumido) de artistas trabajando en la situación exhibicional: El objeto copresencial que conformaron Huyghe y Parreno en su (coincidente) estrategia de exposiciones simultáneas, –*show*– al unísono, con sus dos exposiciones individuales (con la colaboración de artistas-colegas trabajando de la ATL) ‘retrospectivas’/en perspectiva, celebradas coetáneamente en París en el Centro Pompidou y en el Palais du Tokio [25 Sept, 2013–6 Enero, 2014 / 23 Oct., 2013–12 Enero, 2014]. Parreno y Huyghe toman la dimensión del espectáculo social de las grandes exhibiciones de grandes nombres o marcas, y su programación en un calendario de eventos culturales para el reclamo turístico del consumo cognitivo, como una operación de ‘mark’eting en perspectiva.

Ambos colegas: Parreno observando introspectiva–extrospectivamente su objeto arte y su proyecto de vida por atravesar una enfermedad crítica –con una perspectiva de Ser-sensible, indiferente (o en un ‘Más allá’ de) a las precondiciones ontológicas de su objeto, expresando su tragedia particular en ilustraciones simbólicas, siendo lo que son en cuanto a la naturaleza del ser simbólico y su transinmanencia o creación emocional imaginaria de una realidad sensible, su confronto y asimilación de la discontinuidad natural, trauma y celebración, con otros colegas y sus colaboraciones, de la esencia de un objeto arte como imagen de la vida y la fuga de la representación, del Museo del pasado o del tránsito de lo sido aurático. / Huyghe reproduciendo en el entramado del sistema museológico aquellas entidades y objetos “dejados sin cultura” en la anterior Documenta 13, introducidas de nuevo como objeto exhibicional –por sedes expositivas– en el retorno simbólico, y reutilizando elementos de la



construcción temporal, muros de distribución de sala, de la anterior exposición de Mike Kelley [retrospectiva final, por su reciente fallecimiento, del autor que extrapoló el significado iconológico de los objetos e inscripciones simbólicas de consumo-identidad traumática (*loose poetic*) o de transgresión(abjección)-fetiche-], la espacialidad configurada –o el diseño arquitectónico– de un artista aprovechado por otro que le sucede en la escena –retro-perspectiva– de la vida cultural. Dado que los centros de programación artística planifican con mucha antelación sus contenidos, presupuestos (económicos y estéticos) y la estrategia de su comunicación, y siendo los artistas conscientes de esa pre-visión y anticipación de la gestión cultural corporativa al constructo social, a la calibración del impacto oportuno y a la medición de audiencias potenciales, es decir, el rendimiento de una producción competencial y complementaria a gran escala; Huyghe y Parreno proyectaron en primer lugar el ‘a propósito’, la intencionalidad preliminar de un objeto estratégico común –de partida o en base a aquél, o un conjunto estético en perspectiva– (de estrategia latente o sumergida, dispuesta como proyecto en sí que se abre desde las narrativas singulares a lo público y su ‘*engagement*’ – compromiso o agenda, en relación al agenciamiento con el público, pero también relativo al entrelazamiento o la correlatividad entre una función ontológica y el Sentido trascendental con la designación al otro y la inscripción lógica o subconsciente –sea tanto en escalas de Sentido como en su inherente no-sentido–) cuya deriva trasciende el protocolo exhibicional y el rendimiento de marcas, proyectándose desde lo social y lo cultural, al ámbito expandido de la vida y a las zonas interiores de la producción particular de un Sentido universal. Su estrategia afectiva /afectativa <sup>1067</sup>, de complicidad para la toma de auto-consciencia por parte del público en la exhibición reflexiva o *Self-consciousness* del sujeto social, como se citaba en la exposición “*theanyspacewhatever*”, 2008-2009 Guggenheim, NY. [el –un espacio cualquiera– que Liam Gillick utiliza desde la concepción de Deleuze sobre el tiempo cinematográfico (de la imagen-movimiento que detenta ‘la pura’ temporalidad, o tempo de sí antes de aquello a lo que refiere –la duración o el tiempo entre fotogramas en movimiento que produce la figura /no la figura que ilustra al tiempo–, no la visión configurada del espacio y tiempo, sino el tiempo que reside en sí, ya desde la cinemática de esa imagen, independiente a su visión y espaciamiento)<sup>1068</sup> ; en

---

<sup>1067</sup> Deleuze’s cinematic taxonomy emerges from the philosophy of Henri Bergson in *Matter and Memory*. Bergson’s thesis is that of an enmeshed human body in the world of matter where *perceptions* cause *affections* and where *affections* cause *actions*. Deleuze sees a correspondence between Bergson’s tripartite formulation and the cinematic medium. There are thus three types of cinematic movement-images: *perception images* (that focus on what is seen), *affection images* (that focus on expressions of feeling) and *action images* (that focus on the duration of action). These three images are associated, respectively, with long shots, close-ups and medium shots. Adrian Parr, *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh University Press, 2005, p. 175

<sup>1068</sup> “ The distinction in nonetheless that of the empty and the full, which brings into play all the nuances or relations in Chinese and Japanese thought, as two aspects of contemplation. If empty spaces, interiors or exteriors, constitute purely optical (and sound) situations, still lifes are the reverse, the correlate. [...] There is becoming, change, *pasaje*. But the form of what changes does not itself change, does not pass on. This time, time itself, ‘a little time in pure state’: a direct time-image, which gives what changes into unchanging form in which the change is produced. The night that changes into day, or the reverse, recalls a still life on which light falls.” [o naturaleza muerta de la imagen-dispositivo de los

la que los artistas de la ATL tomaron parte desde esa localización museológica (en autoparodia de su inserción eventual en el gran museo de franquicia global, y dispuesto desde ahí a su re-visión crítica) hacia el espacio heterotópico y el tiempo heterocrónico para una re-configuración de las narrativas secuenciales en otra temporalidad-espacialidad de la multiplicidad de perspectivas que nos sitúa en una escala [multiversal] cuya dimensionalidad supera la cuestión del sujeto singular y de una idealización o localización del tiempo mediante una imagen trascendental del mismo –Uni-versal– y del espacio desde donde nos relacionamos <sup>1069</sup> [pues si “*Figures are not described in motion; rather, the continuity of movement describes the figure*” <sup>1070</sup>; la discontinuidad espacio-tiempo discontinúa así mismo esa figura descrita por el movimiento –o la diferencia de figuras dependiendo de las perspectivas dadas por la posición-velocidad en el espacio-tiempo de la relatividad–] :

*“...the exhibition model—in essence, a spatial and durational event—has become, for these artists, a creative medium in and of itself.” [...] “in many cases, absorb and extend the conventions of museum practice. [...] During the past two decades, they have joined together in various constellations to create multi-authored works that extend the fluidity of their practices while tempering the authority of a singular artistic vision.” “The exhibition’s title, suggested by Gillick, is derived from the writings of the French philosopher Gilles Deleuze, who used the term “any-space-whatever” to describe a cinematic moment defined by multiple perspectives that are unmoored from the coordinates of time and space. In relation to this exhibition, the notion of ever-shifting views reflects the ideas of diversity, mutability, and potentiality that inform the work of the participating artists. Their goal is to activate their environments, eschewing self-reflexive critique in favor of*

---

artistas trabajando sobre la que cae la luz natural velándola, como veremos en próximo apartado en Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe].

Deleuze, Gilles. *Beyond the Movement-image* (1985). En *The Cinematic. The captative moment*, p. 64. Whitechapel (London) and The MIT Press (Cambridge, MA), 2007.

<sup>1069</sup> Con motivo de la exposición 'theanyspacewhatever', el Museo Guggenheim Solomon R. [presentó] un evento de 24 horas para concentrarse en el concepto de tiempo en sus manifestaciones filosóficas, psicológicas, biológicas, sociológicas, poéticas, estéticas y económicas innumerables. Constituyendo un enfoque multidisciplinario para el tema, el programa reunió a artistas, arquitectos, científicos, filósofos, historiadores, ingenieros, cineastas, músicos y otros productores culturales. El tiempo es una preocupación generalizada en la obra de los diez artistas que aparecieron en theanyspacewhatever exposición & mdash; Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Holler, Pierre Huyghe, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija y & mdash ; (...) todo surgió durante la década de 1990 cuando los avances tecnológicos y el desarrollo (de la) constante evolución de los nuevos medios crean nuevas temporalidades. A menudo, girando a la exposición como un medio creativo, estos artistas exploran la noción de tiempo como un material maleable y (para) experimentar con la dimensión temporal de la presentación. Consta de entrevistas, conferencias, debates y presentaciones, el evento (...) funcionó como una plataforma para la presentación y el intercambio de ideas, investigaciones y proyectos en un amplio espectro de campos, con la participación (de) diversos participantes en (...) diálogo esclarecedor. Siguiendo el modelo de los famosos temáticas & quot; maratones & quot; concebida por Hans Ulrich Obrist, Co-Director de Exposiciones y Programas y Director de Proyectos Internacionales de la Serpentine Gallery de Londres, este programa basado en Nueva York (fue) organizad(o) por Conservadora Jefe del (Museo) Guggenheim Nancy Spector, (llevando) a cabo como un ejercicio extenuante, experimental dirigido a ambos el académico y el público en general. Art Knowledge News. The Art Appreciation Foundation (Panama). Web: [http://artknowledgenews.com/es/200812216647/Guggenheim\\_Museum.html](http://artknowledgenews.com/es/200812216647/Guggenheim_Museum.html) 2008.

<sup>1070</sup> Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p.5.



Entrance *Marquee* by Philippe Parreno, at 'theanyspacewhatever' at the Guggenheim NY, 2008-2009.



'Opening' by Pierre Huyghe, at 'theanyspacewhatever' at the Guggenheim NY, 2008-2009.

*engagement, entertainment, and seduction, so that the everyday becomes a source for provocative new narratives."* [...]

*" [Parreno] site-specific, illuminated movie marquee installed on the facade of the Guggenheim Museum functions as an enigmatic "label" for the exhibition. Rendered in white Plexiglas and neon, this ghostly*

*sign announces the show without making any pronouncements about its content or structure, instead reflecting the open-ended nature of the exhibition.” [...]*

*“ The opening event, entitled ‘Opening,’ was a participatory piece by Pierre Huyghe where most of the museum’s lights were shut off, with the only illumination coming from headlights distributed to the attendees. The gaze of those in attendance defines the artwork both literally and figuratively—a self-consciously contrived conceit which reflects the spirit of the exhibition.”* <sup>1071</sup>

Las conexiones entre lo particular y lo universal: espacio interior y exterior, luz y oscuridad, marcas simbólicas que anuncian un espectáculo conmemoracional seduciendo al público hacia una escena compartible, de la arquitectura de narrativas singulares al ámbito social y de nuestra percepción de un hábitat externo, de agenciamiento multifacético (o inaprensible fuera de la conjunción del Sentido y de la proyección cultural), hacia un vacío interno; derivan todo el espacio y tiempo contextuales del sujeto colectivo desde la comunicación simbólica particular y su intersubjetividad hacia una perspectiva misma al conjunto del Ser y la discontinuidad de su Sentido.

De la marquesina de Parreno que demarca la entrada (y salida) al escenario simbólico (e icónico) con el solo lenguaje artístico –industria de la luz/ilusión–, a la recepción inaugural del ‘Opening’ de Huyghe, u obertura a la iluminación particular del sujeto para la construcción de sus reflexividades universales en la oscuridad platónica; asistimos a la puesta en escena de un espectáculo global, cuya imagen de focos compartidos nos recuerda tanto a los grandes eventos en estadios –conciertos, ceremoniales, donde la audiencia responde a los por ser integrante de la Red –estar conectado (ser representado o representarse) hiperculturalmente (como nos señala la imagen mass-media, World Press Photo 2014, de John Stanmeyer <sup>1072</sup>), o tomar parte en la estímulos que se le orquestan desde el escenario–, cuanto

---

<sup>1071</sup> Pierre Huyghe's work plays freely with the constructs of time and reality, creating fictional narratives that draw upon and ultimately affect our empirical world. As his contribution to theanyspacewhatever, Huyghe has created a book of iron-on transfers that illustrate the Guggenheim's exterior and interior, incorporating images of the spaces in which the artworks appear as a speculative device. This representation of a possible reality includes a number of renderings of the darkened rotunda filled with multiple beams of light, in reference to the participatory event, OPENING, that Huyghe will stage three times during the run of the exhibition. Disrupting and disorienting the temporal flow of the museum's presentation, the performance invites visitors to roam through the space in blackout conditions, lighting their way with headlamps. In a conceptually linked project, an image by Huyghe is currently displayed on a billboard in Times Square, at 47th Street with 7th Avenue. Spector, Nancy. 'theanyspacewhatever', 2008.  
<http://web.guggenheim.org/exhibitions/anyspace/exhibition.html>



<sup>1072</sup> John Stanmeyer. *Signal*. Djibouti City, Djibouti. African migrants on the shore of Djibouti City at night raise their phones in an attempt to catch an inexpensive signal from neighboring Somalia—a tenuous link to relatives abroad. Djibouti is a common stop-off point for migrants in transit from such countries as Somalia, Ethiopia and Eritrea, seeking a better life in Europe and the Middle East. <http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014>  
La clasificación social por capacidad de recepción, o la nube que cubre al sujeto contemporáneo: integrado (en ella) o marginado de la esfera de producción. Continuidad/discontinuidad tecnológica estratégica.



Dominique Gonzalez-Foerster, *Promenade*, 2007 Sound environment.  
'theanyspacewhatever' Guggenheim NY, 2008-2009.

al deseo constituido en el sujeto de cobertura comunicacional en el tránsito entre espacios (movilidad) e información (poder /capacidad de acceso –en cuyas condiciones se incluye el acceso al privilegio simbólico de legitimación de la imagen particular emocional en la geopolítica cultural global, la capacidad reflexiva como poder, influencia y hegemonía del sujeto con mayor grado de trascendencia y representación).En esa perspectiva multiautorial de extensión (o campo expandido simbólico de la negatividad estética) de la praxis museística a una heterotopía global del sujeto productor simbólico y a una heterocronía que reivindica un ficcional tiempo liberado u '*Open present*', siempre metareflexivo en la función del dispositivo exhibicional y su contramodelo, es decir, una perspectiva ideológica –del arte como soberanía crítica al resto de sistemas, que es democratizado para la (contra)proposición de una ontología simbólica como alternativa y que sin embargo forma parte de la cadena de producción y diseminación inmaterial–: en la que se ofrece el espacio vacío como pantalla para otro giro o desplazamiento del *Rainforest as museum* <sup>1073</sup> en *Promenade* (rampa de ascenso o descenso simbólico) de Gonzalez-Foerster –no la incidencia del fenómeno natural y su discontinuidad inmanente, sino su evocación –en y –desde ese espacio-escenario universal para el atravesamiento de la continuidad simbolista –o discontinuidad configurativa– hacia aquello que sólo está ahí por nosotros [producción artificial como vehículo para la comprensión –deseo (Fe/ ilusión/ impulso) de supervivencia– de otra posibilidad –imaginable– de destino natural (o por contra, la celebración de la 'otra' –de otro Yo

---

– Ver Chus Martínez en Cap. 9.4.B.ii –EXPOSICIONES COMO ZONAS DE CONTACTO POST-REPRESENTACIONAL.

In her experiential, immersive work, Dominique Gonzalez-Foerster uses the exhibition setting to propose alternate environments, recasting the museum as a porous site that evokes other times and places. The essential building blocks of her work are cinematic; she uses color, light, sound, and motion to convey subtle narratives. Her installation *Promenade* (2007) has enveloped the museum's third ramp with the sound of a rain storm. Using minimal means, the artist "tropicalizes" the space, transporting visitors to another reality. Spector, Nancy. 'theanyspacewhatever', 2008. <http://web.guggenheim.org/exhibitions/anyspace/exhibition.html>



Angela Bulloch, *Firmamental*. Night Sky: Oculus.12, 2008 –LEDs (light-emitting diodes), neoprene, animated program, control gear, structural elements, power suppliers, various cables. ‘theanyspacewhatever’ Guggenheim NY, 2008-2009.

desiderable– posibilidad tropical y festiva en esta vida –transposición/ translocación del deseo por su huida, desde un simulacro exponencial de lo sensible a la evasión, el objeto arte sustituyente o placebo para la necesidad de expiación traumática y continuidad superflua o testimonial –configurativa– del Yo, desde su enraizamiento en la voluntad de Ser y de erigirse sobre la Naturaleza –no asumirla, sino en una lucha del Ego con lo dado y con lo sido o porvenir–]. O la perspectiva glocalista (de comunión simbólica o de extrospección voluntaria de especie de cada sentido individual y su localización de mundo a la construcción de una *imago-mundi* global –Uni-versal–) en la que el juego de ‘revelación’

con cada luz particular, que iluminan instrumentalmente en coro social la oscuridad del museo (por la noche) constituyéndose en agentes-obra, alumbrando precisamente la propiedad singular del Sentido transinmanente que confiere el poder intersubjetivo de la imagen del mundo.

El tránsito desde la señal de Parreno al espectáculo de Huyghe, donde congrega la imagen del grupo socio-cultural –compactada en una construcción interior por la reunión, encuentro y auto-reflexividad de conciencias diseminadas en la naturaleza exterior–, esto es, la observación desde un interior común hacia aquello exterior, no sólo la transcripción –de la transcendencia– simbólica de la voluntad de Ser y su transposición, sino lo otro exterior inmanente que corresponde a la discontinuidad natural del Ser; es proyectado también como imagen por Angela Bulloch en ese ‘un espacio dado cualquiera’ (*theanyspacewhatever*), que muestra su apariencialidad al ser insertada una animación lumínica a modo de planetario en el oculus de la cúpula sobre la rotonda del atrio del Guggenheim de Nueva York<sup>1074</sup> (modelo icónico para la arquitectura museística por la secuencia continua que favorece en la visita a exhibiciones, así como por la posibilidad de visión perspectiva unitaria al conjunto arquitectónico y a la misma visión arquitectural).

Esa inserción en un interior, que reproduce el efecto de ventana cosmológica u ojo al universo, desde la arquitectura del museo y el aprovechamiento de su forma como observatorio astronómico, lo telescópico, tanto el ojo universal que todo lo ve (Dios o el Gran Hermano), cuanto la escopía que tele-proyectamos hacia esa configuración del Uni-verso mediante la imagen cognitiva transcendental; y que articula una representación escénica de la noche en un interior diurno y del conjunto de particulares observadores a su aspiración de reflejo en el todo y de trascender ese reflejo o imagen simbólica y transcendental; deriva esa perspectiva al conjunto arquitectónico de Sentido transinmanente, de espacialización y observación (o investigación de lo observable y de lo no observable), y de deseo de transcendencia de los particulares –microcósmicos– en el macrocosmos; tanto al interrogante sobre la propia condición del Sentido en la escala universal, su origen y naturaleza en una perspectiva cósmica (no meramente cosmocéntrica), cuanto hacia la cuestión –superando la discontinuidad configurativa particular– de la discontinuidad natural del Ser y de la naturaleza cósmica. El paso del observatorio de lo Uni-versal a lo multi-versal (no un ojo-dispositivo de gran hermano<sup>1075</sup> o del poder del Sentido

---

<sup>1074</sup> Bulloch has inserted a “night sky” into the oculus of the Guggenheim’s rotunda. Melting away the physical confines of the museum, Firmamental Night: Oculus 12 creates a fiction of time and space that shifts the perceived order of things so that day becomes night and inside becomes out. <http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/1896> Spector, Nancy. ‘theanyspacewhatever’, 2008. <http://web.guggenheim.org/exhibitions/anyspace/exhibition.html>

<sup>1075</sup> Ver también Cap. 9.3.B Co-realidad: Welt – Umwelt. (mundo – im-mundo) Human / Post-human. Lo universal y lo particular (co-agencia): Tercer impulso. Tercera (co)realidad [nuevos modelos de realidades posibles conformados por la co-presencia de lo observable y de lo inobservable e indemostrable]. La exposición de la ATL sobre la arena del anfiteatro de Arles, el ficcional *viaje a la luna* a través de una playa artificial modelada con la forma del satélite (un punto reflejo escenografiado en un teatro romano observable vía satélite), poniendo en contacto el drama de la tragedia clásica y su dialogicidad con el público, tanto en directo como en este caso a través de la observación tecnológica, pudiendo ser seguido el proyecto por Internet como el clip de video de la performance de Pierre Huyghe, *Collony*

configurador del mundo, sino donde el ojo y su arquitectura de Sentido no están ni alcanzan, donde no disponen de cobertura).

Quizá en 2008 aún no conocía Bulloch (o quizás sí, y apuntaba ya hacia ello planteando así la evidencia de esta esa discontinuidad configurativa *Firmamental* –con su firma autoral–) la actual teoría del multiverso inflacionario<sup>1076</sup> asumida mayoritariamente por la comunidad científica, a partir de la hipótesis científica de la –inflación cósmica– propuesta en los años 80 por Alan Guth (1979) y desarrollada por Andrei Linde (1981 y en el presente –extendida desde la comunidad científica al gran público precisamente en esa primera década del presente siglo y consolidándose en los años más recientes), en cualquier caso aún este universo, con sus 100.000 millones de galaxias estimadas y en su 95% de materia y energía oscuras no observables, ya oculta a la representación y a la monumentalización antropocéntrica del gran ojo todo aquello real no observable (e incluso lo no detectable o no alcanzable debido a sus otras leyes físicas), preservando en su discontinuidad natural el misterio, tanto del descubrimiento de la lógica del principio antrópico (según el cual el universo es concebido de acuerdo a las condiciones intrínsecas que permiten o favorecen la existencia de vida inteligente), cuanto que la lógica y la capacidad simbólica del Ser no se erijan como figura de poder. Como apuntaba Nancy Spector:

*“ to create multiauthored works that extend the fluidity of their practices while tempering the authority of a singular artistic vision. [...] eschewing self-reflexive critique in favor of engagement, entertainment, and seduction, so that the everyday becomes a source for provocative new narratives.” [...]*

Esto es (en realidad), extender desde su discontinuidad configurativa coparticipativa a la discontinuidad universal la auto-crítica o auto-conscienciación de la metareflexividad y del deseo y su dinámica de seducción, hacia un estado otro que tempere la autoridad de la visión artística particular (incluyendo en este particular al sujeto colectivo socio-cultural así como al particular reflexivo).

Todo arte es un poder. En un sentido estricto, el poder que confiere la particularidad biológica de la especie humana en su propiedad inteligible de Sentido configurador del mundo –que le ha elevado a la cúspide de la pirámide biológica de las especies–. La cualidad dada a lo transinmanente, el tránsito de la imagen cognitiva no deliberativa a la cognitividad deliberativa e intención sensible. La imagen del mundo<sup>1077</sup> y el poder de valor de esa imagen-agenciamiento (cambio de –ente x –valor) en el

---

*Collapse*: <http://vimeo.com/70774988> (Stills en imágenes superiores), colgado en la nube de uno de los principales servidores multimedia. El teatro, con forma de ojo en gran escala, visto en la distancia espacial e hipermedia por otro ojo, el del –Gran Hermano–.

<sup>1076</sup> Ver Cap. 9.4.B.3 UNIVERSO / HETEROVERSO. POSIBILIDAD EXISTENCIAL DE LO PARTICULAR.

<sup>1077</sup> “*Ética y Estética son uno*” (“Ethik und Aesthetik sind Eins” *Tractatus-logico-philosophicus*, Wittgenstein) [...] Tanto la experiencia ética como la estética implican una determinada manera de ver el mundo. Y esa mirada no está sujeta al espacio y al tiempo. El ojo estético ve el objeto en cuestión con el espacio y el tiempo, pero no en el espacio y el tiempo. La actitud hacia la obra de arte puede iluminar cómo debemos enfrentarnos al mundo si queremos ser felices. El ojo ético extiende la mirada eterna al mundo. En ambos casos es nuestra mirada la que cambia el mundo”. [...]



intercambio subjetivo. El ser singular-social –aquél que mayor capacidad de representación del mundo detenta (o comprensión de ésta y superación de sus límites) logra imponerse como especie (transmitir preferencialmente su herencia cognitiva y trascender la discontinuidad límite de su Yo-memoria, procreación-impulso de supervivencia), puesto que aquél individuo de una especie con mejores cualidades captatorias y definitorias del mundo que le rodea tendrá más opciones de relación y producción con ese entorno, disponiendo así de mayores opciones de prosperar. Esta evolución biológica y cultural, como sabemos, ha ido desarrollándose a lo largo de la historia hasta el presente, en el que la capacidad de representación y acceso al mundo cognoscible a través de instrumentos que amplifiquen nuestra percepción y entendimiento del mismo implica un mayor rango en el escalafón de las estructuras macroeconómicas correspondientes a las sociedades tecnológicas avanzadas, abarcando prácticamente todos los ámbitos de producción, distribución (o especulación) y de posibilidad de progreso [al tiempo en que, por otra parte, la producción masificada de los recursos energéticos que ese sistema requiere está consumiendo el mundo, el acceso a otras energías renovables será, probablemente dentro de un tiempo no tan lejano, otro vehículo de poder]. El siguiente paso, desde esta era global del capital cultural-poder hipermedia, es ampliar nuestra capacidad cognitiva y posibilidades de relación con el cosmos a través del acceso no sólo a lo

---

“Sorprende el carácter indecible de la ética, así como el tono oracular al que tendía Wittgenstein cuando se ocupaba de estos asuntos. La ética no resulta expresable, volviendo sobre la proposición del *Tractatus* con la que abrimos nuestra ponencia: “Es ist klar, dass sich die Ethik nicht aussprechen lässt”. Es más, la ética es trascendental, es decir, una condición del mundo. Pero esto no sólo lo estableció en el *Tractatus*, sino también en los diarios mencionados, justo antes de identificar ética y estética, lo que parece indicar que lo mismo podría decirse de la estética: “La ética no trata del mundo. La ética ha de ser una condición del mundo, como la lógica. Ética y estética son uno [...] esta idea sufrió la misma suerte que algunos de sus conceptos más importantes y, con toda certeza, más fructíferos para la esfera artístico-estética, como el de “forma de vida”: nunca llegó a ocuparse de ella en su justa medida. Sin embargo, está algo más desarrollada en algunas entradas de los diarios que durante el periodo comprendido entre 1914 y 1916 le sirvieron para pulir las ideas contenidas en el *Tractatus*, sobre todo aquellas que más sorprendieron a Bertrand Russell, de corte ético-estético.”

Carmona Escalera, Carla. *El genio: ética y estética son una*. Euro-Mediterranean University Institute. Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, 2011, pp. 211, 212.

<https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/19.Carla-Carmona-Escalera.pdf>

Por esto ampliamos aquí la noción de perspectiva de Rusell, desde el conjunto situacional estético y su valor subjetivo: –o perspectiva ética, que señalábamos antes en el análisis de la obra de Theaster Gates: –no lo dado a la condición del Ser y su sostenibilidad/posibilidad, sino lo asumido bio-é(ste)ticamente como ente/valor para el sujeto, un contrasistema económico –de (post)producto y consumo (no básicamente intercambio subjetivo sino influencia), y de economías (contención /concentración diseminal especulativa) de un bien de base reemplazado por un medio en alternancia– o conjunto moral. / O la perspectiva de Huyghe, Parreno y los integrantes de la ATL al conjunto exhibicional del objeto arte –incluyendo la proyección de la autonomía simbólica y soberanía de los artistas colaboradores, el Sentido particular del deseo público hacia la trascendencia vital del ser de la imagen universal a la discontinuidad simbólica y hacia la perspectiva imaginal y posibilidad de lo sensible)–o, como señalaba Spector: *to describe a cinematic moment defined by multiple perspectives that are unmoored from the coordinates of time and space*; hacia una perspectiva misma a la mirada cognitivo-sensible deliberative u ontológica, perspectiva a la propia perspectiva del Sentido estético-reflexivo, mediante una distancia no estética dada por el corte de lo inobservable en lo observable y deliberativo. Los artistas trabajando, el objeto arte, el Sentido reflexivo, la observación del mundo, su biosemiótica, sus límites y fenómenos, son puestos en perspectiva óptica-presubjetiva (en la inmanencia del Sentido latente) por el corte objetivo de la naturaleza en el medio del artificio-subjetividad del sujeto estético). N. del A.

representable u observable, sino también a lo no observable en la mecánica de nuestro universo y del multiverso, a mayor capacidad de comprensión e interacción posible con lo Real, en todos sus estados dimensionales y discontinuidades, mayores opciones de comprender nuestro origen y destino o viabilidad como especie, de desarrollarnos en el orden cósmico–.

En otro orden, psicoanalítico, ese Ser –que se singulariza–, y que en esa consciencia reflexiva en la que constituye el Yo y al sujeto-imagen de expansión estética (de emisión de negatividad estética o inducción de discontinuidad configurativa, autoridad en el proceso ontológico de discurso e interpretación mediante la producción y proyección de singularidades –modulación de imágenes/interferencias–, control de la narrativa e interpelación), pre-dispone (por canal-imagen-objeto-de realidad) su impulso innato de erigirse en el constructo social, en su selección y su archivo, en conductor o propulsor de intersubjetividad.

El arte en su ejercicio de deseo –poder articulador de deseo y objeto de deseo, de la voluntad de ser y de proyectarse al otro–, y, atendiendo a la sofisticación de aquél impulso transinmanente de especie, mediante su trans-lación a *otro* objeto artístico de experiencia estética [que separa al Sentido (propiedad), al Ser y a ese –su– propio objeto configurado como anteposición; de lo Real], cuya indefinición estética [al tiempo en que posiciona a tal objeto como símil o imagen de asimilación y sublimación (metonímico-sustitutivo o evocativo e invocante) de la propia indefinición inmanente de aquello Real mismo –lo inmanente inaprehensible reflejado en la inaprehensión del completo objeto simbólico–]; constituye una autonomía simbólica y una soberanía crítica (poder de contrapoder –o también, como ejemplos, la voluntad de poder nihilista, la no-representación o la no-filosofía aquí previamente tratados–) gestionada u orientada por un sector cultural (en el sistema de clases por rendimiento en el dominio del capital cognitivo) de sujetos estéticos que se autolegitiman [en su capacidad dispositiva del pliegue de imagen-identidad, concentración de los sujetos metareflexivos para el despliegue simbólico/identidad – territorialización– expandida por su proyección (y que son a su vez legitimados, en base a esa función diferencial, por el sistema de regulación y juicio de la producción simbólica y su tráfico –activos-público, en el dominio del escaparate de reflexión-proyección)].

Autoafirmación de su reflexividad –capacidad reflexiva (objetualización inmaterial-instrumento cuantificable) y cualidad performativa de realidades, de abstracción (niveles) y trascendencia soberana– transfiriendo su imagen al resto (a su deseo de acceso, equiparación y posibilidad de participación en la producción de la expresión simbólica y en su exclusividad).

Esa proyección, sobre las ‘capacidades’ (instrumentalización de la capacidad en su oposición a la fuerza suprasubjetiva –Menke–) de construcción arquitectural de la realidad compartida, de la individuación artística sobre el conjunto de perspectivas situacionales de los sujetos sociales; se da, por lo tanto, a partir de un proceso constituyente de la manifestación de un Yo autónomo (autárquico) inductor, en su poder de determinación original y elevada del *cual* simbólico (cualidad y no propiedad del Sentido inmanente), de cuales son los grados distintivos de trascendencia y de discriminación de una performatividad, categorías (clasificación, desclasificación) o jerarquías de representación, respecto a otras (prevalencia).

La autoexpresión de un sujeto como artista y su extrapolación, democratización exhibicional, o 'liberación' indicada al receptor, de la estructura simbólica, sistema de hegemonía soberana expuesta – proyectada fuera de aquél sujeto artístico que transfiere– al procesamiento estético del resto (como hemos apuntado anteriormente desde Groys <sup>1078</sup>); supone la vehiculación de los impulsos y deseos de éstos otros desde una *marca* de partida (que no de salida real) preestablecida y preponderante [por su inasibilidad simbólica soberana, dirigida al acto reactivo y transitivo del otro que es indicado, en su 'trans-parencia', no emisor, receptor –en el orden dialéctico–, o partícipe por convocatoria (llamada, seducción, interpelación, afectividad, estímulo... a una escena predispuesta, origen o 'verdad esencial' ilegible de antemano –preliminarmente– para él –su yo-otro deseo de identificación o afirmación–, a quien se le proyecta un cuestionamiento dialéctico) en su grado delimitado de intervención gregaria o sectorial, de testimonio o de expectación escénica. Realidad configurada discontinua: la obra –aquello anteriormente denominado '*open work*' (o así mismo el '*open present*')– no la concluye el espectador (experto o no), sino que, operando éste desde cada particular su extensión y discontinuidad simbólica, se disemina en la interpretación pública (en su posibilidad ideal) –con su (pre)asimilación inercial y retroactiva –potencial– de la imagen discontinua y su cambio, pero no de la entidad inmanente de la cosa o su cierre simbólico–. Distanciamiento del objeto artístico y su infinitud estética, sustentándose así el deseo-expectativa al producto original por parte del público constituido y su deseo de reconocimiento-inclusión como agentes integrantes en el proceso de mediación]; o bien su instrumentalización (poder de identificación, señalación o asignación de otredad-asiento) a través de una proposición orientativa (sea positiva –empírica u ontológicamente– o negativa –estéticamente–) dirigida a su mismo interrogante (lo que al arte –y cada sujeto artístico– saben de sí y la sospecha de su poder metareflexivo, acerca de su deseo ilusivo de continuidad o de la discontinuidad configurativa abiertas a la circularidad asertativa y desiderativa del otro –y a la constatación, en su evidencia contemplativa, de la duda existencial–).

La observación transinmanente del mundo = imagen-realidad particular, aprehendida del todo (discontinuo) de lo Real dado / deliberación cognitiva–ideación sensible = Sentido-intención = Arte (construcción intersubjetiva de imagen-mundo Uni-versal, estética a la percepción cognitiva, imagen configurada, transmisión sensible) = Poder (deseo / continuidad).

---

<sup>1078</sup> “ De modo que uno puede decir que la práctica de instalación demuestra la dependencia de cualquier espacio democrático (en donde las masas o multitudes se demuestran a sí mismas) sobre las decisiones privadas, soberanas, de un artista como su legislador. [...] Especialmente después de Foucault, tendemos a detectar la fuente de poder en las agencias impersonales, las estructuras, reglas y protocolos. Sin embargo, esta fijación sobre los mecanismos impersonales del poder nos llevan a pasar de lado la importancia de las decisiones y acciones individuales y soberanas que ocurren en los espacios privados, heterotópicos (para usar otro término introducido por Foucault). Del mismo modo, los poderes modernos, democráticos, tienen orígenes meta-sociales, meta-públicos, heterotópicos. Como se ha mencionado, el artista que diseña cierto espacio de instalación es un *outsider* para este espacio. Él o ella son heterotópicos para este espacio. Pero el *outsider* no es necesariamente alguien que tiene que estar incluido para empoderarse. También existe un empoderamiento por exclusión, especialmente auto-exclusión. El *outsider* puede ser poderoso precisamente porque él o ella no están controlados por la sociedad, y no están limitados en sus acciones soberanas por cualquier discusión pública o por alguna necesidad de autojustificación pública.” Groys, Boris. Op. Cit.

El arte sólo vence realmente su *impoderación* transcendental –de la imagen dual copresencial – reflexiva-proyectiva, bien no deliberada cuanto deliberativa– (en la discontinuidad de sí, corte-intervalo a la imagen de sí mismo y a la proyección especular de su proyecto) y sale de ese estatus-vínculo condicional de poder hiperrepresentacional, al ser derogada su autonomía subjetiva y su soberanía artística, no por su conducto estético, sino por aquello fuera de la ordenación antrópica y particularidad sensible-simbólica (deseo/transfiguración valor). La discontinuidad de lo Real (a la deliberación o improvisación transinmanente y su paralaje), la voluntad expuesta a su propia naturaleza inmanente (suprasubjetiva) y a la perspectiva existencial de su corte real (fenómeno sin arbitrio o modulación de sujeto desiderante), discontinuidad artística libre del subjetivo poder.

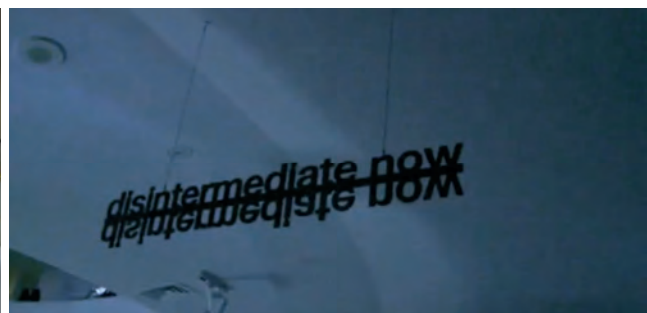
La producción artística (praxis e investigación), en su altruismo y desprendimiento (no ético, sino para superar la naturaleza de competencia) no ha de obedecer sólo al estímulo (afán vital –cuestionamiento cognitivo o prevención y crítica del valor establecido o coercitivo–) consustancial al impulso de supervivencia del Ser, sino, en su (s)trato con los estímulos co-existenciales (internos y externos, uni o multi-universales), abordar a su vez la libertad natural hacia la continuidad im-positiva de estímulos del poder, disponerse a lo Real para la indecible [S]trucción (Nancy) de poderes direccionales o de figuras de poder, co-presentar desde ahí la posibilidad abierta y real a lo subjetivo para su manifestación sensible no condicional ni elusiva, y distinguir ficción y evocación de manipulación tergiversadora –con intencionalidad jerárquica de un orden o discurso ontológico, o de control e influjo de deseo– de aquello otro Real inmanente con lo que por su naturaleza quiere relacionarse co-mpleta-mente, tanto de forma indirecta, superándolo, emancipatoriamente, como en asunción directa y comprensión fidedigna.

Del cuestionamiento del lenguaje lógico – *Tractatus-logico-philosophicus* – (de su discontinuidad configurativa en la transición particular–global y la configuración del poder de discurso estético), que observamos localizados por diferentes medios en esta exposición (en su inversión simbólica, deconstrucción u oposiciones, o en la misma cualidad reflexiva del lenguaje y su especularidad <sup>1079</sup>), y



1079

Douglas Gordon



Liam Gillick

Gillick has intervened in the Guggenheim's operational systems, such as directions, didactics, and seating, to subtly reorient visitors' experiences of the exhibition itself. His series of hanging aluminum signs infiltrates the museum, deploying a characteristically spare and arresting graphic aesthetic. Appropriating the conventions of institutional signage, some of the texts playfully mimic imperative and informational language, while others reference the work of the artists participating in the show, or offer enigmatic slogans.



Montaje: *prettymucheverywordwritten,spoken,heard,overheardfrom1989 . . .* Douglas Gordon, 2008-2009

(enlace a clip de vídeo del montaje y entrevistas con artistas:

<http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/1896>)

su ‘vaciado’ simbólico (por la señal luminosa de Parreno como anuncio *open-ended* del propio lenguaje simbólico, o el abierto final del mismo, no mediante la alusión evocativa hacia aquello que quedaría inconcluso en otro orden lógico, –o más allá de nuestra razón, tras la muerte–, sino lo que se abre fuera del lenguaje, incluyendo al lenguaje simbólico, en la co-presencia con lo desconocido de otros órdenes naturales no interpretables); hasta el lenguaje –formal, objetual, narrativo, documental, arquitectural, simbólico o bio-semiótico– “*dejado sin cultura*” en la Naturaleza por Huyghe en Kassel.

Cuestionamientos reflexivos, en la propia condición meta-reflexiva de lo exhibicional y de lo proyectual y en la misma perspectiva hacia ello y lo simbólico en un giro de la discontinuidad configurativa cuyo

---

From the beginning of his career, Douglas Gordon has used text and the spoken word to subtly intervene in existing environments. Whether whispered over the phone to unsuspecting audience members or sent via mail, his succinct but poignant missives disrupt the usual flows of communication. Dispersed virally throughout the museum's rotunda, *prettymucheverywordwritten,spoken,heard,overheardfrom1989 . . .* is a compilation of texts that provides a veritable archive of Gordon's written work. Encountered collectively, the texts reveal the artist's obsession with opposites–fact and fiction, good and evil, and so on–and the ways in which they often collapse into one another.

Spector, Nancy. 'theanyspacewhatever', 2008. <http://web.guggenheim.org/exhibitions/anyspace/exhibition.html>

–*Nothing will ever be the same*– (Douglas Gordon), donde también podríamos decir: (la) ‘nada’ nunca será ‘como’ ella misma –imagen-idea subjetiva de la nada–, sino a sí misma, si (n) nada de imágenes de ella misma (ni siquiera la noción de extinción nihilista de la no-filosofía o de la no-representación). La discontinuidad o el devenir de Heráclito del “nada permanece y todo se transforma”; energía, relatividad espacio-tiempo/posición-velocidad y discontinuidad (multiversal) de lo Real independiente a la particular voluntad antrópica.

poder o soberanía simbólica “no pueda ser sedimentada por los discursos” (Huyghe), pero que permanecen vinculados al distanciamiento estético, en su carácter de maquetas (contemplativas o vivenciales) o modelos propositivos, en las escalas del lenguaje y sus gradaciones, del Sentido y no-sentido (fáctico u ontológico) hasta la entidad simbólica o inmanencia del Sentido transinmanente, expuesto en la Naturaleza (más allá de su posición heterotópica desde lo interior en el conjunto arquitectural del Ser, o hacia lo exterior y sus límites. No el velado de una oscuridad interior, alumbrado por particularidades, o la luz de división entre exterior e interior localizativo; sino el eclipse fenoménico en su corte-intervalo a toda proyección simbólica), expuesto a los fenómenos, pero habiendo de ser esta exposición fenoménica no agenciativa. Es decir, superando ya la perspectiva antrópica hacia la disposición de lo inmanente en lo exhibicional para ‘dejar’, efectivamente, que sean los fenómenos naturales los que incidan desde su misma perspectiva en nuestro objeto. No una maqueta, como la que presentamos seguidamente para el montaje de la primera fase de AW: Artists Working: *Crossover* Atxabiribil en escala museológica y su evidencia con la fenomenología del lenguaje –con la instalación sonora de *Crossover*–; ni un modelo ontológico (post-conceptual o simbólico), sino el paso transicional (de lo trans-inmanente y transcendental como instanciamientos configuracionales, incluyendo la perspectiva al conjunto de su fenomenología, coparticipación, autonomía y soberanía, etc.) hacia su corte indecible por sujeto alguno, para abrir la cuestión principal

[o post-cuestionamiento re(tro)-(co)presentacional] que aquí nos atañe:

de lo nombrado en el título de éste apartado:

–ENSAYOS DE COPRESENCIA (Del Sentido copresencial). Ejercicios de perspectiva a un objeto arte: entidad, espaciamento, temporalidad, agencia, visualización, reflexividad, transinmanencia / Post-estructura y fenoménica en el espacio óptico y exhibicional. Resultados (exhibicionales),

al planteamiento e –interrogantes– abiertos, desde:

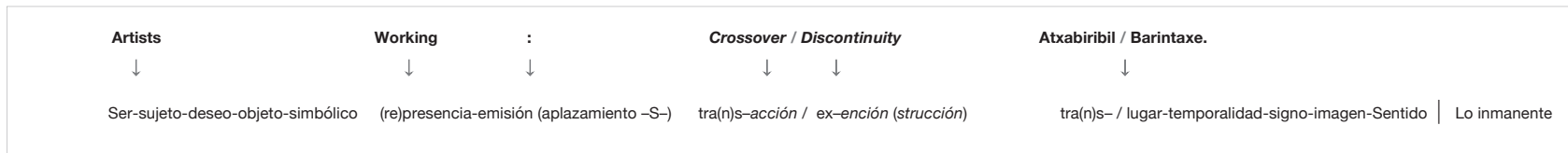
**Artists Working: *Crossover* Atxabiribil,**

hacia **Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe** [tra(n)sproyecto en curso) /

El corte-intervalo de la discontinuidad artística;

Y la cuestión –hipótesis abierta– de la posterior re-activación del Sentido en co-presencia con lo Sin-sentido.

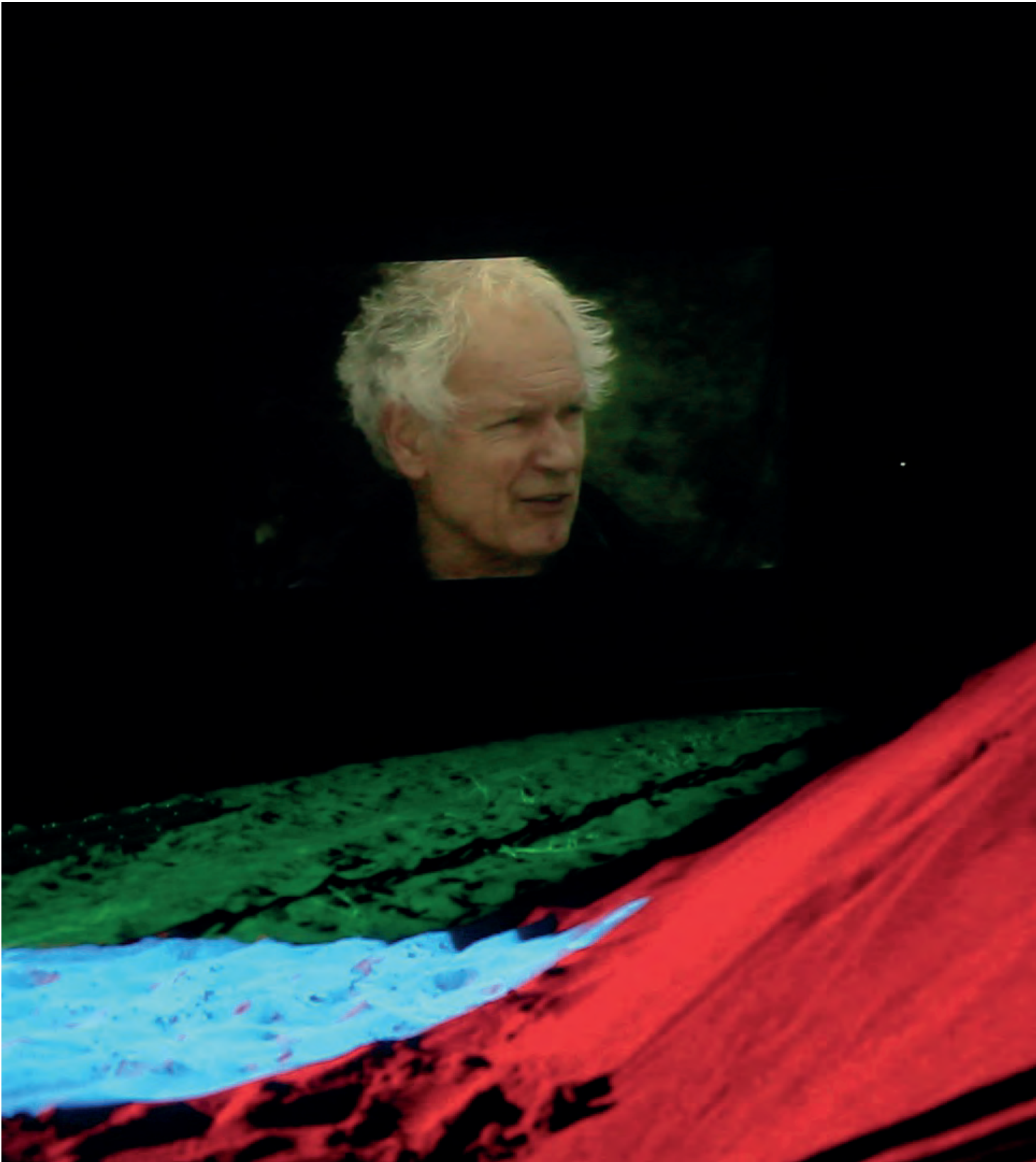
*Artistas trabajando*:<sup>1080</sup> –**Artistas** [sujeto-sustantivo: cuerpo / ser –re-presentación, particular reflexivo / *Self* social, de producción estética o simbólica] –**Trabajando** [verbo-acción / factos, tiempo –(dis)continuidad configurativa. En → Tra(n)sproyecto a la transinmanencia / distanciamiento y perspectiva a la aprehensión y agencia del mundo-imagen-percepción y hacia la proyección de Sentido / salida de lo intro-ontológico y del vínculo experiencial o biosemiótico / desde su impulso presubjetivo, precognitivo, no deliberativo / neutralizados –por la intransinmanencia hacia su objeto, contemplado explícitamente en imagen registro/pantalla, y por el tra(n)s-sentido que genera el corte fenoménico en la maquínica de representación–; para su co-presencia neutral con lo Sin-sentido inmanente y la → investigación, en ese intervalo, de la intensificación del Sentido re-activado en con-tacto y contraste no configurativo con lo Real]; –dos puntos « : » [signo de pausa y correspondencia (o de división y dimensión<sup>1081</sup>), separa al referente (del predicado/ los contenidos vinculados: modo y lugar) del –**Cruce** (desde sí, como artistas trabajando, desde su impulso presubjetivo y voluntad subjetiva y desde el Sentido –y no-sentidos–, en la observación de lo técnico, de lo sistémico y de lo natural) hacia su neutralización, para la co-presencia (a través de la –**Discontinuidad** –indecible–) con la Naturaleza (con-tacto / o sin contacto multiversal disyunto) / límites no antrópicos / arche-entidad, Sin-sentido] en –**Atxabiribil** [ (Euskera, vizcaíno): *cala rocosa*. –*Atxa* (eus.): *roca* (edad geológica, arche-fossil –datado en estimación aproximada–, estratificación –*Flysch/ Notch*–) –*biribil* (eus.): *redonda* (marca, cultural y denominativa –origen/ contexto–, nominalista –identificación–imagen toponímica– del espacio-lugar, que describe materia, forma-marco y escala / imagen-asignación (–roca redonda en vez de acantilado curvo– / metonimia<sup>1082</sup> –que pone un nombre trasnominativo –cuya imagen literal sería una circularidad real de rocas (cuyo círculo se cerraría al mar / el Flysch vertical conforma con el Notch –en el mar– una semicircularidad)– / Autoría de origen popular, asignación metafórica a formas básicas. / Así mismo, metalepsis del objeto lingüístico, que emplaza –en la posición construida sensitivo-sensible de la percepción fenoménica– el no-sentido simbólico y la transcripción de lo presubjetivo, como imagen reflexiva (no-lugar / inmaterialidad) de lo Sin-sentido, neutro (interpretado y aplazado de nuevo en correspondencia al Sentido del que procede), para la de-no-minación (deconstrucción y reconstrucción) de la circularidad fenomenológica del signo-significado–interpretación, espaciamiento, física y dispositivo –mediante el sistema *Crossover*– activado (y en fallo) ante las marcas naturales de esa *cala*]; o en –**Barinatxe** [playa nudista, conocida popularmente y por los surfistas (zona deportiva, competiciones internacionales, escuela de surf) como –*La salvaje*– / lo que connota aquí las nociones, antropológica y etnográfica, postestructuralistas de ‘*lo crudo*’ y el mito (d)’*el salvaje*’ de C. Lévi-Strauss (y lo ‘*cocido*’ de la narrativa oral o de la representación simbólica), o podría también aludir al concepto de ‘jardín (escenario) salvaje’, siguiendo a D. Cameron (o a Chus Martínez –Museum as Rainforest–); conceptos que L. Baumgarten extrapola desde el distanciamiento estético y cultural –visión ritual de lo ‘natural’ y su lenguaje–, a la experiencia colindante de la representación y lo simbólico con la visión de lo natural, favoreciendo en nuestro último proyecto (AW # 2) el desplazamiento del objeto artístico-estético (document–al / entre–vista), sus componentes y transmisión de agencia, hacia una zona de con-tacto o de co-existencia, exo–arte o trans–estética, en su co-presencia con lo Sin-sentido. El topónimo de *Barinatxe* tiene su origen en la desaparecida propiedad de los Barinoa, cuyo caserío daba nombre a esa zona de playa: *Bari(n) –atx(e)*: *roca/hogar* de los Barinoa (propiedad privada en zona natural de ocio, veraneo, navegación y pesca. / Identidad –antroponimia–, poder, territorio, demarcación, ancestro, herencia, derecho legal, autoridad simbólica, tradición, jerarquía del espacio/ valor-producto de los recursos para actividades de placer: limitando su acceso a tareas de pesca al servicio de los arrendadores o a cambio de cuotas de capturas. / También podría interpretarse, desglosada en términos, como –*Bari* (variación) *n-atxe* (roca/posición de –los que varían), asociándolos aquí a las variaciones que los participantes registran en cámara (diacronías, dialéctica de planos, perspectivas, etc.) y al movimiento del objeto arte en ese escenario–situación de AW. / o en una lectura convenida: –*Bari(n) –Atx* (peña / sedimentos en variación), vinculados así al acantilado–muralla natural de rocas (*Flysch*) que separa a esta playa de otra colindante. –Distintas versiones/acepciones de traducción de acuerdo a las derivadas culturalmente por la transmisión local, con la deformación de su significado originario–]. / Por lo tanto, los términos del título, además de sus significados literales (etimológicos, semióticos o estéticos), se refieren en los –proyecto (AW #1) / y –(trans)proyecto (AW #2) a:



<sup>1080</sup> El título original en inglés, **Artists Working: Crossover** o **Discontinuity**, obedece al origen de sus contenidos, formulados en ese idioma (*Crossover*, por ser un proyecto ideado para el Laboratoire Artistique Internationale du Tarn, Le LAIT, Albi, con su primera instalación en París (Galerie Anne+ Art Projects): audios en inglés, francés, alemán; / *Discontinuity* por ser la terminología inglesa que empleamos L. Baumgarten y yo –a petición suya– en su entrevista (idioma más difundido que el alemán); *Artists Working* por haber sido expuesto al público por vez primera en U.S.A y considerando también las diferentes nacionalidades de los participantes en las dos fases del proyecto). Así mismo la construcción del título con términos en inglés y en euskera manifiesta, más allá de la internacionalización y multiculturalidad idiomática (siendo términos muy divulgados y reconocibles cuasi-globalmente / en las fichas técnicas en las exposiciones serán traducidos a los idiomas que corresponda), la discontinuidad configurativa implícita en la composición bilingüe (traducciones o interpretaciones alternativas de las –semias–, lenguas, así como el tono de la composición y su estrategia universalizante); siendo solamente el nombre del lugar, escenario del proyecto, el que conservaría su vocablo original en todas las posibles traducciones (pudiendo no ser comprendidos o identificados como topónimos al nombrar localizaciones poco conocidas); subrayando, de ese modo, identificación, cultura e historia, como características y propiedades asociadas al lenguaje y a los idiomas, en conexión también a la relación entre lo idiomático y lo no-idiomático (discontinuidad configurativa ontológica), dispuestos literalmente en su ‘mayoritaria’ evidencia. Éste título, utilizado preferentemente sin traducción en esta investigación, escrita principalmente en español, constata nuestra proximidad y alejamiento (frontera semiológica) a los instrumentos del lenguaje: cultural, ideológica, social y afectivamente.

<sup>1081</sup> Los *dos puntos* (:) es un signo de puntuación que representa una pausa mayor que la de la coma y menor que la del punto. Detienen el discurso para llamar la atención sobre lo que sigue, que está en relación con el texto precedente. En matemáticas, se utilizan los dos puntos como notación para representar una división. También se utiliza en lógica como abreviatura de la locución “tal que”, siendo ésta una alternativa al empleo de la barra inclinada (/), cuyo significado es el mismo. En función y conjuntos se usa para abreviar “es” y “razón” Ejemplo 1: La manera habitual de denotar una función f en conjuntos es “f: A → B” que se lee “f es A incluida en B” o “f de A en B”. / Para indicar una escala 3:1 leído como tres a uno. / En la expresión del tiempo horario separa los minutos de las horas. Real Academia Española (2005). *Diccionario panhispánico de dudas* <http://www.rae.es/dpd/srv/search?id=2a3yRFXBiD6rvDOMtq>.

<sup>1082</sup> La **metonimia** (griego μετ-ονομαζειν *met-onomazein*. De “meta”: detrás y el gr. “ónoma”: nombre; *nombrar allende*, es decir, “dar o poner un nuevo nombre”) o trasnominación, es un fenómeno de cambio semántico por el cual se designa una cosa o idea con el nombre de otra, sirviéndose de alguna relación semántica existente entre ambas. Son casos frecuentes las relaciones semánticas del tipo causa-efecto, de sucesión o de tiempo o de todo-parte. Se sustituye un término por otro, según la relación de causa-efecto, autor-obra o contigüidad, espacial, temporal o causal. Jakobson (desde la semiótica) sugiere que los procesos de lo inconsciente, denominados por S. Freud «desplazamiento» y «condensación», podrían equipararse a la metonimia y a la metáfora respectivamente. A partir de esto es que Lacan expresa que lo inconsciente está estructurado como un lenguaje, mediante procesos de tipo metonímico y metafórico. La metalepsis es un tropo del conjunto de las metonimias en el cual se nombra o toma al antecedente por el consecuente o viceversa. Usando una terminología típica de la semiótica, puede decirse que la metonimia es el desplazamiento de algún significado, desde un significante hacia otro significante, que le es en algo próximo. Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa, 2014 / *Diccionario Akal* de estética, Madrid 1998. *Vocabulaire de Esthétique*. Presses Universitaires de France, 1990.



**Artists Working: *Discontinuity Barinatxe*** (Still). HD Video

(Cameras Footage + Film and video edition. Color – Black & White, Sound), 127'. 2012 - 2013.

Constructed situation – Live situation. HD Video 127'. 2012 – 2013 / Ongoing project.

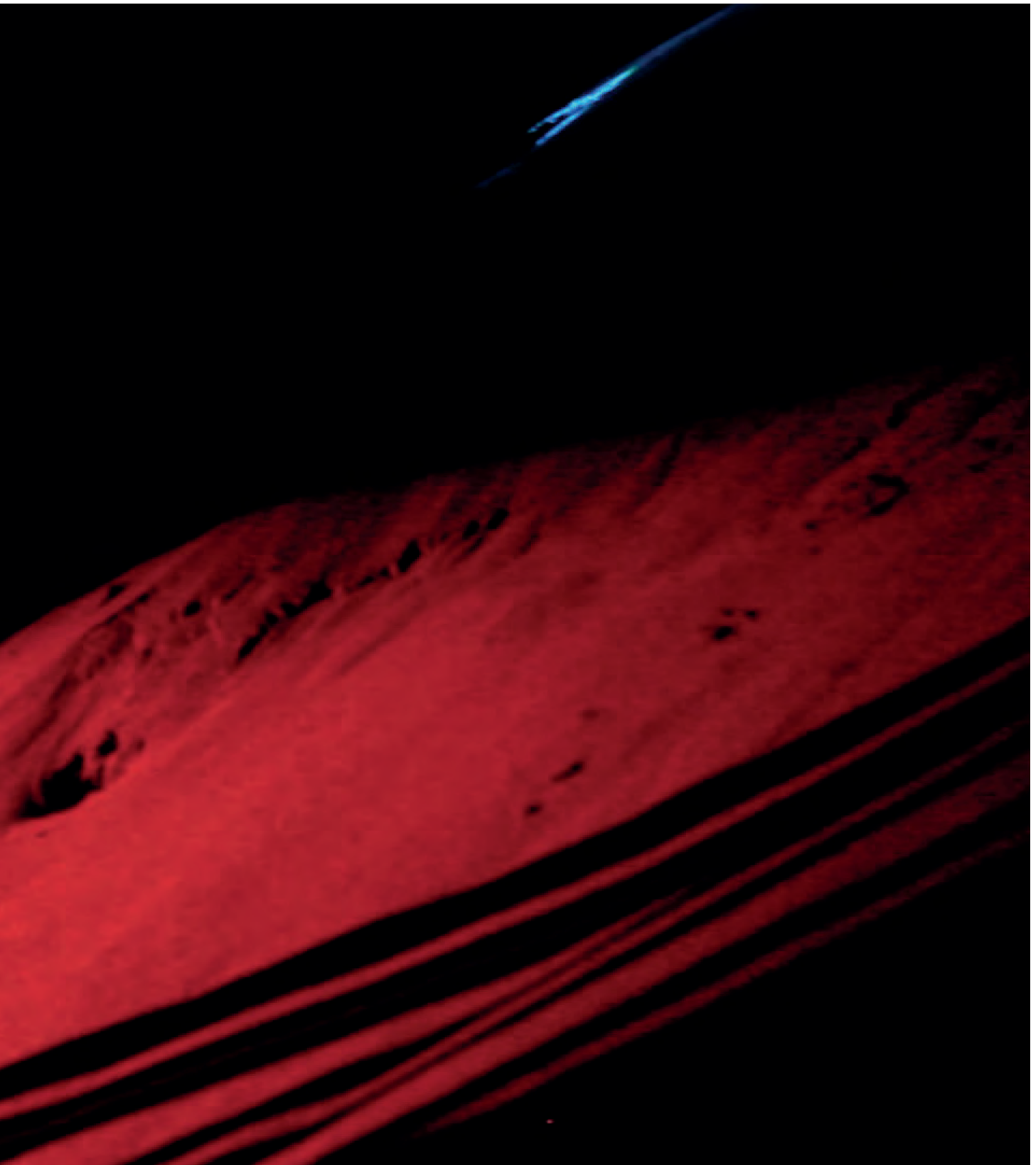
(LB) *Discontinuity Barinatxe*, Film S16 mm. 12' / Lothar Baumgarten: *Discontinuity*. Video HD 12'

Art object movement (mark / øpsign) on Barinatxe Beach (Bizkaia) –HD Video projection.

Lothar Baumgarten: *Discontinuity*. IC, 2012. Interview with Lothar Baumgarten /

Questions: Nature, Representation, Technology, Art Project, *Discontinuity* / + LB improvised actions.





Video Screen projection (3 x 4 m.), Natural wind, RGB lighting system.  
Open Work [open-free tra(n)sproject] Collaborations, 14 artists and friends:  
Elena Aitzkoa, Irantzu Sanzo, Karla Tobar, Cristian Villavicencio,  
Leire Muñoz, Eriz Moreno, Jessica Llorente, Manu Uranga,  
Josu Euba, Roke Ramos, Joseba Kortazar, Ceci Contreras, Cesar Rivera,  
Roke Ramos, Joseba Kortazar, Ceci Contreras, Cesar Rivera,  
German A. Navarro. Audiovisual installation company (2 technicians).

**CAPITULO 11. DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA –Directa | Indirecta–  
Y CO-PRESENCIA: SIN-SENTIDO [LIBRE] + SENTIDO ABIERTO**  
[Post-liberado– (libre de ‘liberación’ subjetiva)].

*casting light on its own obscurity, not by bathing it  
in light, but by acquiring the art, the discipline, and the strength to let the  
obscure emit its own clarity*

Jean-Luc Nancy

De la proposición (para el cambio del paradigma del Sentido centralizador en el arte) de la cita de Nancy, que refiere a lo desconocido, no observable y no proyectable en la oscuridad del multiverso; a lo no transinmanente desde el Ser, no sensocéntrico, que reclama que esas realidades exentas ‘emitan su propia claridad’, su inmanencia, su mismo sentido (en caso de haberlo) independiente al nuestro. Aquí asumimos que la energía y la materia oscuras (que también conforman la parte principal en nuestra dimensión universal y su espacio-tiempo-gravedad, y en coherencia con lo desconocido y no proyectable de aquellas) comiencen a intervenir en el proyecto arte desde su propia ‘claridad’, desde su co-presencia. No iluminando la escena, sino dejando que la misma oscuridad ‘nocturna’ emita su propia intensidad sobre la luz de los dispositivos, discontinuándolos. No –por lo tanto– el Sentido que performativiza la realidad construida, sino la tra(n)sformación del Sentido una vez ex-puesto al corte de su transinmanencia, cómo se reactiva en la co-presencia indecible con lo *Otro* –que nos contiene–.

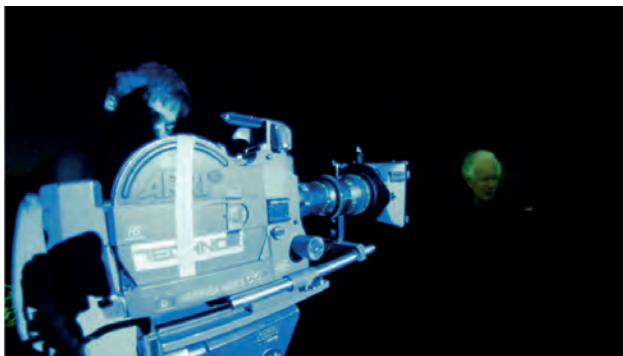
De la realización del objeto artístico para este proyecto [ver Cap. 5 –Lothar Baumgarten: Discontinuity– <http://inigocabo.com/works/artists-working/lothar-baumgarten-discontinuity.html>], vídeo-entrevista y acciones improvisadas de Lothar Baumgarten. Y la fotografía –DRAMA: pensando en Naturaleza, Representación, Tecnología, Proyecto Artístico y Discontinuidad– imagen making-of del dis-positivo audiovisual que denota la dialéctica del objeto desde el agente estético con el espectador, la metareflexividad del objeto arte –logos de la estética y simbolicidad de la praxis del Sentido y su agenciamiento–] y su movimiento como objeto, en la dinámica del proceso técnico y las estrategias del proyecto artístico de cuyos objetivos forma parte –evidenciando tanto la discontinuidad configurativa técnica y estratégica del propio objeto artístico cuanto las del proyecto arte en general–. Para una puesta en perspectiva [Russell –conjunto de sucesos aparienciales en un espacio físico (y metafísico / simbólico)] de los límites representacionales y reflexivos de aquél objeto arte y su proyecto, del conjunto de: agentes (estéticos: artísticos, en coparticipación, técnicos u observacionales: testigos, activos o pasivos, ocasionales, transeúntes, etc..-); medios –técnicos, tecnológicos, formales, naturales...–; la autonomía simbólica y la soberanía artística [actividad liberada, producción y no producción, tiempo libre, sincronía y diacronía, discurso estético y su puesta en crisis, arqueología del



Ver Cap. 5 –Lothar Baumgarten: Discontinuity– / <http://inigocabo.com/works/artists-working/lothar-baumgarten-discontinuity.html>.



Y Artists Working: Discontinuity Barinatxe. <http://inigocabo.com/works/artists-working.html> <http://inigocabo.com/works/artists-working/artists-working-discontinuity-barinatxe.html>



saber –discontinuidad histórica (Foucault)–, cartografía del logos en su movimiento (Deleuze), y cortes (Dolar / Wittgenstein) del no-sentido lógico o factual y de lo Sin-sentido disyunto], la dialogicidad, lo transdisciplinar y las paradisciplinas del arte [taller, pedagogía, encuentros, lo personal, lo relacional, lo afectivo, el deseo, las residencias y los préstamos artísticos, las colaboraciones, la intencionalidad, el instinto y la intuitividad, la fuerza presubjetiva (Menke), lo instrumental y la instrumentalización (incluyendo lo expositivo), lo salvaje y lo cocido (Levi-Strauss), la comida, lo animal, lo cultural y su sedimentación y colapso]. Todo el conjunto de construcción de realidad antrópica ex-puesto (fuera de sí y de su ente/valor) a los fenómenos naturales en los límites del hábitat biosemiótico humano (Tierra, mar, aire / lo observable y lo no observable, lo registrable y lo irreproducible –ver Caps. 8.2 L. Baumgarten. De la representación a la co-presencia, pp 521, 522 / 8.6, 8.7 Procedimiento metodológico base / Cap. 10 / 10.2.b).



Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe. Pabellón (proyección al fondo). IC 2012-2013-en curso.

Los distintos tipos de movimientos particulares que los sujetos estéticos realizan con sus respectivos objetos artísticos (factuales, performativos, técnicos, lógicos, simbólicos, situacionales, presenciales, etc.), exponiéndolos a la incidencia de los distintos fenómenos naturales (o contactos bio-semióticos con otras especies y el contexto ambiental) y a la discontinuidad temporal de sus intervenciones, pueden observarse en el vídeo resumen de Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe publicado en mi página Web: <http://inigocabo.com/works/artists-working/artists-working-discontinuity-barinatxe.html> [Cuadros con fotogramas de cada una de las participaciones artísticas en Cap. 10.2.b]

Los diferentes cortes referidos (o aludidos) en las discontinuidades configurativas de cada registro, son proyectados en una instalación narrativa en un pabellón industrial, exponiéndose de nuevo, ese conjunto formal de particularidades –en el mismo horario y condiciones lumínicas del anterior registro– al corte definitivo de la representación – no proyección transcendental o aplicación de Sentido a una entidad no observada (la atención a otros factores al margen de la constatación de una proyección invisible sobre pared blanca –imagen no cognitiva–).

La discontinuidad artística que se generó en primer lugar en la playa (negación por la noche a la sensibilidad de la filmación-registro) y posteriormente en el pabellón (invisibilidad de la proyección) es implicada (y ex-plicada), por lo tanto, a partir de los dos tipos de discontinuidad natural:

–**discontinuidad artística directa**– (lineal, que se genera directamente –**contacto**– -en o -sobre el objeto de producción estética y su umforma simbólica, afectando perceptiblemente a su configuración / discontinuidad representacional y /o sensible). Mientras que la:



Pabellón. Artists Working: –Artists Working: *Crossover* Atxabiribil / Lothar Baumgarten: *Discontinuity*, Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe. Proyección sobre muro de secuencia final-filmación en negro, invisible con luz exterior.

–**discontinuidad artística indirecta**– (no lineal) sería aquella *otra* que acontece en la **co-presencia** de nuestros factores existenciales (observables, perceptibles o aprehensibles, del *umwelt* o mundo de la *umforma*) con las entidades inobservables o intransinmanentes (aquello oscuro u oculto que indica Nancy: *im-mundo*. De im-forma o exo-formas) en su existencia óptica. Que, aún siendo incluso imperceptibles o inaprehensibles, con contacto o sin contacto, *su-ceden* (sin trans-curso o transinmanencia, ex –ceden el aplazamiento o la suspensión simbólica). Están –son u ocurren– al margen de nuestra proyección trascendental, de Sentido o artística; y su incidencia, incluso sin ser demostrable en nuestro objeto, plantea precisamente la discontinuidad radical de aquello otro cuya naturaleza externa y disyunta al Ser y sujeto supone un corte definitivo a la extrapolación del Sentido. –Como veremos en el siguiente capítulo con los distintos objetos y situaciones que conforman y exo-forman el (tras)proyecto –*Discontinuity: The Revival of Sense*–, a partir de los cuales analizaremos la reactivación –tra(n)sproyectual (post-performativa) del Sentido tras su co-presencia con lo Sin-sentido y sus diferentes cortes observables e inobservables, pero co-existenciales–.

Este proyecto experimental en el pabellón-estudio, a partir de la situación colectiva en la playa y sus límites, se traslada finalmente a la galería de arte para *ex-poner* aquél corte (de discontinuidad artística directa o lineal sobre un formato) en el marco exhibicional y su protocolo expositivo-temporal, con las diferentes agencias del público desde distintos sectores (artistas trabajando, comisarios, expertos, académicos, investigadores y no expertos, eventos, medios de prensa, cargos públicos, representaciones institucionales y políticas, familiares, amistades, niños, transeúntes, animales, etc.).



Artistas trabajando: Discontinuidad. Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao 2016.

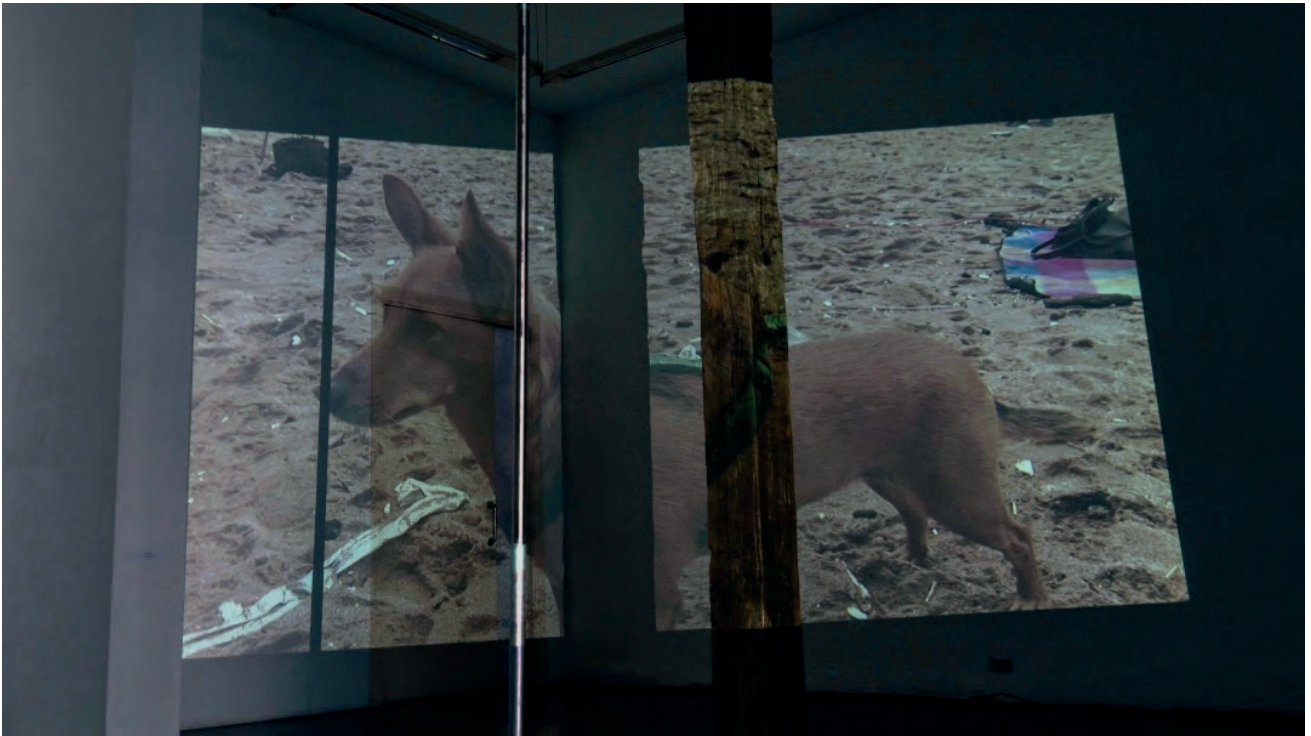
<http://inigocabo.com/works/artistas-trabajando.html> (clicar en los títulos a pie de foto en Web para abrir textos).

Apertura del escaparate de la galería. Onda gravitacional adaptada a onda sinusoidal sonora por el MIT.

Artistas colaboradores trabajando, músico callejero y taller en directo con investigadores de BB.AA de la UPV-EHU.



Proyección final de vídeo/film –Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe– y sombra de escultura, invisibles durante un intervalo por la incidencia de la luz natural.



Artistas trabajando: Discontinuidad. Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao 2016.

<http://inigocabo.com/works/artistas-trabajando.html>

–Artists Working: *Crossover* Atxabiribil– con corte (lineal) en su proyección arquitectural sobre distintos espacios.

*A-tender* el objeto arte y su estructura de proyección estética (post-)relacional (autonomía simbólica / soberanía crítica) - para exponer todo el conjunto de lo aparicional/ desaparicional y su representación orgánica –la estructura simbólica ‘ausente’ y el corte en su arquitectura de Sentido (la construcción reflexiva-transcendental de realidad que se apoya en el Sentido reflexivo, y su espacialización, distanciamiento estético o perspectiva al conjunto de sucesos en un espacio dado –Russell–) y en su deconstrucción postestructuralista o bien postconceptual–; a la cuestión principal de cómo se reactivaría el Sentido una vez –abierto–: –tanto a la incidencia directa del corte configurativo por lo Sinsentido fenoménico, –cuanto a la atención de la posible co-presencia indirecta e indecible, no fenomediática (sin mediación fenoménica observable y post-biosemiótica) de lo Sin-sentido disyunto en el espacio-tiempo. Para un tra(n)sproyecto no ya ‘liberado’ por *poder* o soberanía subjetiva, sino libre por *ex-ento* al condicionante antropológico-antropocéntrico o de la causalidad y voluntad/deseo de un Sentido indicativo o transitivo (puesta en crisis –exenta– de su misma soberanía paradójica), y de su exhibición o para-apertura (instrumental –de pedagogía o educación segmentaria). No sólo siendo ‘Revolucionario’ –en o –a su sistema ontológico o para-normativo (y también ¿porqué no? –aunque *inclusivo* desde la visión o desde la extrapolación antropológica posible–), sino ex(S)-ento, fuera de ‘revolución’ –a toda antropológica revolución o al mismo Sentido-arte–, en aquello en sí mismo Sin-sentido, supra-revolucionario.

En esta ‘*ex-posición*’ [o post-(re)presentación simbólica] se abordaron –*ex profeso*– (para la introducción de su caso experimental en la presente investigación doctoral y como ensayo preliminar a mi intervención – y taller-proyecto: *Discontinuity: The Revival of Sense*, en la School of Art and Art History, University of South Florida USF y





Artistas trabajando: Discontinuidad. Windsor Kulturgintza, Bilbao 2016. –Artists Working: *Crossover Atxabiribil*– con corte (lineal) en su proyección sobre distintos espacios / Archivo-almacén interior, expuesto a la luz natural tras pantalla. Movimiento escénico de la fotografía –DRAMA– (y su dialogicidad / trasfondo simbólico) en el proyecto *ex-positivo*.

exposición: *Alligators Situation* en el USF Contemporary Art Museum CAM, 2016 –apartado siguiente–)  
diferentes *factores* y agencias tratados a lo largo de este texto, como:

➔ Una versión actualizada de la ‘apertura’ (*opening*<sup>1083</sup>). En este caso ‘*en vivo*’, de la galería de arte y su objeto exhibicional, cual movimiento o desplazamiento estético del dispositivo arquitectural [distanciamiento estético aplicado al ‘*vaciado simbólico*’ o a su *trans-fondo* (transinmanencia a lo in-vocado / diferido desde el medio o aplazado del Sentido, con-vocado o evocado, y su protocolo o **p(r)o(ce)der**]. Mediante la ‘*des*’-instalación proyectiva o ‘*des-nudo*’ (evidencia de la lógica deconstructiva) del ventanal de la galería de arte, situado durante un tiempo (programático) como objeto artístico en movimiento, aparenial –aparicional, inasible *mater* o efímero-desaparectivo–. Aquí mismo, apertura explícita del espacio expositivo a través de la *des-instalación* en *di-recto* de su *escapar-ate*<sup>1084</sup> –escópico, o pantalla volutiva / *dis-play*– y *ex-posición* de la intervención programada (desde su temporalidad) a otros fenómenos o contingencias en abierto y externas, más allá de

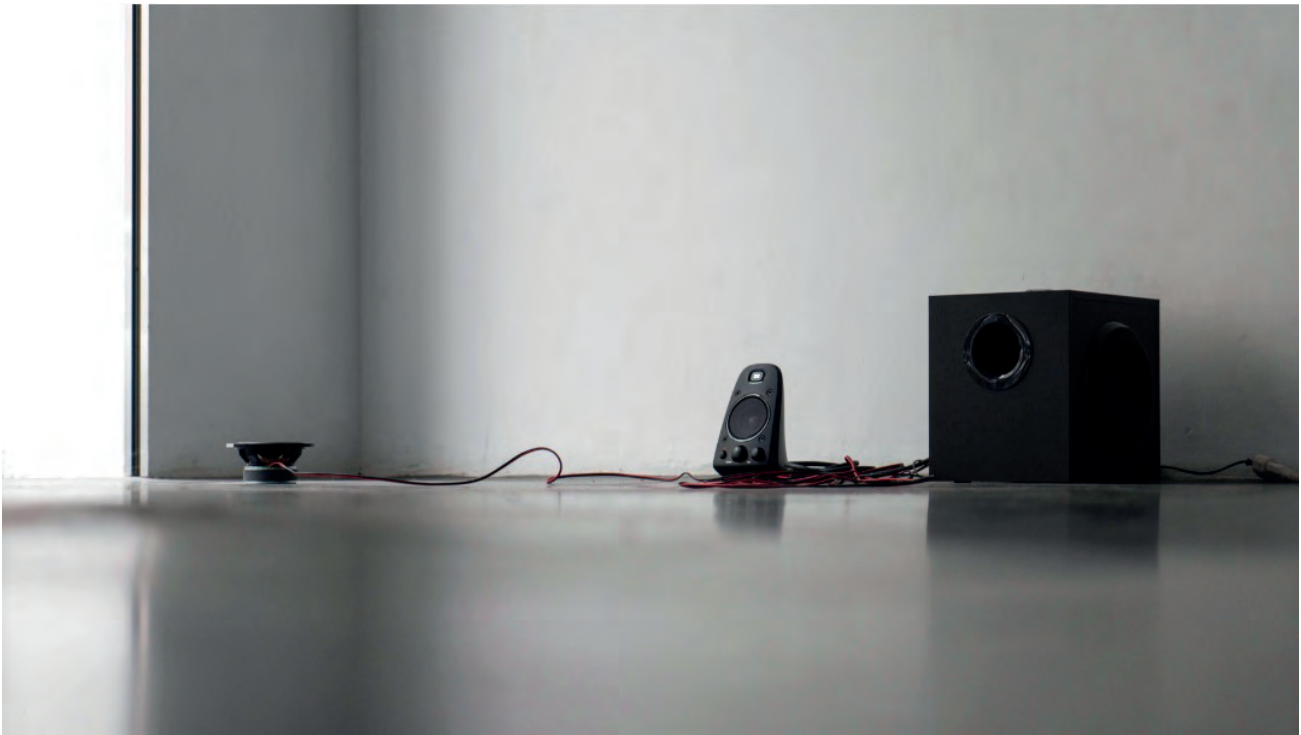
---

<sup>1083</sup> Ver –*Opening*, 1998, de Stefan Brueggemann– en Cap. 9.4.B.v – Del espacio en blanco en el proyecto artístico – al tra(n)sproyecto arte / con-tacto y co-presencia en la discontinuidad multiversal.

<sup>1084</sup> **Escaparate:** –*Showcase* (Eng.): [figurado]. Promoción, lanzamiento, *show window*, *shop window*.  
\* *Show*: – exhibir, mostrar, exponer. enseñar, desvelar, descubrir.  
\* *Case*: – caso, proceso, investigación, situación, demanda, ejemplo, acción, particular, valija.  
–*Schaufenster* (Alemán). –*Schau*: mirar, exponer, mostrar. –*Fenster*: ventana, pantalla) /o –*Auslage*: vidriera, vitrine (*Aus* –de/desde, fuera. *Lage* –sitio, posición, estrato / ‘*fuera de ubicación o de estrato*’).



Intervención programada de cristaleros, desinstalación de escaparate y reinstalación en directo en una jornada *in-augural*. Proyección tridimensional en diferido de la acción, subjetiva –en blanco y negro–, sobre distintos espacios: Escenario / bastidores. <http://inigocabo.com/works/artistas-trabajando.html>  
Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao, 2016.



[http://web.mit.edu/sahughes/www/Sounds/iota\\_20\\_0.998\\_h.wav](http://web.mit.edu/sahughes/www/Sounds/iota_20_0.998_h.wav)

Onda gravitacional, transferida a onda sonora sinusoidal (MIT), 57", Feb. 2016.

Ex-posición (Mayo- Junio 2016. Windsor Kultugintza, Bilbao: <http://inigocabo.com/works/artistas-trabajando.html>) del audio al interior de galería y publico,

y al sonido, agentes y fenómenos del espacio exterior, tras *escapar-ate* 'abierto' [incidencia de *Otras* ondas gravitacionales no perceptibles – aprehensibles].

su dis-posición, trans-localización o movimiento estético –particular o colectivo– a la discontinuidad no configurativa o en-*directo*; sino real.

–Última exposición individual (con mi proyecto co-participativo) en esta histórica galería local de arte, previa a la clausura del espacio y cierre definitivo de su programación expositiva en Febrero de 2017–.

→ Una reproducción (de discontinuidad configurativa) en bucle –con intervalos de silencio de 10 minutos– de la adaptación en una aplicación de audio por el Massachusetts Institute of Technology (MIT) de la primera onda gravitacional (silenciosa en el cosmos) detectada por el observatorio LIGO. *Increscendo* sonorizado (escuchar enlace superior a pie de imagen) que corresponde a la onda gravitacional generada por la colisión de dos agujeros negros superlativos en otra galaxia, y que en realidad sería inverso a la propagación de aquella onda que en su expansión universal se debilita, disminuyendo la incidencia de su pasada torsión del espacio-tiempo. Difundida, tanto por el interior de galería, objetos artísticos, situaciones y publico; cuanto hacia su dispersión –tras el '*escapar-ate* abierto'– con la interferencia de sonido, agentes y fenómenos del espacio exterior –discontinuidad directa–, o por la incidencia de *Otras* ondas gravitacionales no perceptibles / no aprehensibles, que desplazan (curvan el espacio-tiempo) en lo Real, y en cuya co-presencia reside una –discontinuidad indirecta– al Sentido aplazado.



Ex-posición / Taller –Artistas trabajando: *discontinuidad*–. Exterior de la galería Windsor Kulturgintza, Bilbao 2016. Ver situaciones y objetos de artistas participantes en <http://inigocabo.com/works/artistas-trabajando.html>

→ La *ex-posición* del taller en directo con los artistas colaboradores e investigadores co-participantes trabajando en discontinuidad (incluso a la propia *investigación artística*). Prácticas artísticas y estéticas *in situ*, en abierto ante el público, fenómenos y contingencia. O bien no-acciones. Y tanto presencias (–*site* / –*non-site* o relacionales) cuanto actividades no realizadas en ese espacio-escenario-tiempo<sup>1085</sup> (ni en otro), sino –yendo también más allá del presente abierto (*open present*), de la discontinuidad de las distintas variaciones del agenciamiento y derivas que tomarán posición desde los artistas, actores, agentes y vehículos–; hacia su *ex-posición* al corte (post-praxis, post-programático), tanto de la toma de posición subjetiva / Sentido, cuanto a la de su estancia o la de sus objetos intencionales o pasivos.

Lo que se *exhibe* y lo que se expone al corte de la discontinuidad artística Real, más allá de nuestra exposición a la discontinuidad directa. Mediante el ensayo<sup>1086</sup>-praxis investigadora-experimental del taller artístico como paradisciplina estética “no-reglada”, de distribución del conocimiento abierto de

---

<sup>1085</sup> Ver, en cuanto a la descripción de estas praxis, los capítulos: 10.0 Ante-proyecto *Artistas trabajando*. Análisis de *Temporary School* de P. Huyghe o *The Land* de R. Tiravanija. Y Cap. 9.4.B.ii, el taller artístico y curatorial-crítico. Estrategias Post-representacionales en comisariado / Poly (R. Malasauskas) –el taller y su no-territorialización–, donde señala a un tipo de post-praxis de la: “que carecen la mayoría de encuentros para-académicos. Un ‘estar juntos’ sin más pretensiones que ese ‘estar’ (...). Un extravío de los protocolos habituales para sentir”. (Aquí investigación del corte).

<sup>1086</sup> Taller experimental con 4 alumnos de BB.AA, UPV-EHU: Ángela Bretos, Victoria Fernández-Oruña, David

la experiencia sensible. Y su instrumentalización proyectual –corporatividad, territorialización– (de la utilización artística o intención *trans-sensical* y de la *pedagogía liberada* o enseñanza alternativa-experiencial, de la de-nominada ‘*enseñanza por proyectos*’), o de su interpretación (discontinuidad configurativa de la interpretación de significados o de la estrategias de Sentido – no-sentido / o interpretación fáctica, mediación simbólica del actor - agente). Del no-trabajo (post-‘*trabajo liberado*’ o post-‘*non-work*’) o de la no-exposición, sino *ex-posición*, tanto al corte de la discontinuidad artística directa o indirecta, cuanto por la no propia puesta en crisis meta-ontológica de la soberanía del arte. *Ex-puesta* en riesgo, no ya por nuestra *puesta* interpretativa -en o -al corte, sino por ser cortado o impedido /invalidado por aquello *Otro* indecible fuera de escena –*ex-antropoceno*– (independiente de la era de influencia del ser humano en el ecosistema medioambiental global o del *principio antrópico*<sup>1087</sup>). Allende lo co-participativo, al margen de nuestro operativo y aparte de si pudiera ser observable, atendible o constatable, posible o inviable; ajena, a su propio principio de incertidumbre, lógico, sensible o físico.

– Una *ex-perimental ex- posición* de la investigación artística, *ex -logro* (sin fatalismo) desde sí, más allá de sus resultados-discontinuidad cuantitativa o cualitativa y del ‘inasible’ Sentido.

[ En este caso particular un ensayo ‘*sin resultado*’ optimizable (aunque deseado desde nuestra hipótesis), en cuanto al posible análisis de la reactivación del Sentido –en su eterno retorno– tras su corte (cuya paradoja –en coherencia con la praxis paradójica del Arte– es el aprovechamiento potencial de su reflexión en la presente investigación). Puesto que debido a la multiplicidad de las intervenciones (trabajadores, artistas, alumnos, visitantes) durante una jornada abierta, y dada la interferencia de otros eventos inaugurales del programa que auspiciaba este taller –*Bilbao Art District*– (volumen distorsionado de música invasiva desde galerías vecinas –Aliú Djolo Koiate, músico callejero sin trabajo, invitado a artistas trabajando, dejó de tocar–

–ver en enlaces: <http://inigo cabo.com/works/artistas-trabajando.html> –imágenes, textos en las páginas: 1, 4,11,12,13, 14,15, de esta sección– y video: <https://vimeo.com/168486633> ), público festivo, juego de los niños en

---

González, Blanca Pascual –La Ortiga– (convocatoria y selección realizada con el Director de la presente investigación doctoral Dr. José Antonio Liceranzu). Ensayo previo al Workshop *Discontinuity: The Revival of Sense* realizado en la University of South Florida y en el Contemporary Art Museum CAM (Cap.11.2). En cuya convocatoria se expone a los investigadores participantes el punto de partida de su instrumentalización en un taller y la de sus objetos en el marco instrumental expositivo.

<sup>1087</sup> En cosmología el principio antrópico establece que cualquier teoría válida sobre el universo tiene que ser consistente con la existencia del ser humano. En otras palabras: «Si en el Universo se deben verificar ciertas condiciones para nuestra existencia, dichas condiciones se verifican ya que nosotros existimos». Stephen W. Hawking, en su libro *Historia del tiempo*, habla del principio antrópico aplicado al tema del origen y formación del universo. Hawking dice: «vemos el universo en la forma que es porque nosotros existimos». Sobre el tema de la formación del universo, concluye diciendo que si no fuese como es (o que si no hubiese evolucionado como evolucionó) nosotros no existiríamos y que, por lo tanto, preguntarse cómo es que existimos (o por qué no, "no existimos") no tiene sentido.

El universo en su origen debe tener propiedades que permitan la existencia inteligente para que se realice esta pregunta. Hawking, Stephen W. *Historia del tiempo*, p.166. Editorial Crítica. 1988.

Zycinski, Joseph M. «*The philosophical aspects of the Weak Anthropic Principle*». En William Desmond; John Steffen; Koen Decoster. *Beyond Conflict and Reduction: Between Philosophy, Science and Religion*. Leuven University Press. 2001

la calle con los objetos artísticos mientras se trabajaba o interposición de otros agentes <sup>1088</sup>, la contingencia y los fenómenos –anochecer– clausura de jornada, cierre de espacios, etc. No pudimos atender, durante el proyecto, la reactivación del Sentido tras los cortes o discontinuidades fenoménicas.

Resultado: *sin resultados* (no desde el operativo: la misma desvirtuación del propósito investigador desbordado por la construcción de realidad y su operativo. La conclusión de lo inabordable cuando la praxis experimental se sumerge en el constructo de realidad –no poder atender la discontinuidad indirecta al ser sobrepasados por las discontinuidades directas y arbitrarias en el límite de nuestro tiempo–). Sino resultado ajeno del no-resultado (no-sentido) por el no resultante; de una discontinuidad indirecta no perceptible, que, por contra, *co-nfirma* desde todo lo *Otro* exterior y ex-ento una discontinuidad artística no sujeta a facto, contingencia o predispuesta por símbolo o logos. Taller **tra(n)S-proyectual**, quedando *fuera* de su praxis y sin ‘*contacto*’ lo *Otro* que se excluye de trans-propósito].

La propia puesta en riesgo (consciente y supraconsciente) del taller de investigación y sus objetivos ontológicos de ‘*no-objetivos*’. Riesgo, no ya meramente por la exposición ante los fenómenos que desvirtuaran la relación sensible con los objetos estéticos, sino *ex-puesta* al riesgo completo, más allá de su crisis de-ontológica. Por no orientarse a concluir objetivos dados ni ‘*post-metodológicos*’ (aplazados), sin obtención o planteamiento particular-preliminar de curso estético. Fuera y libre ya de aquella propiedad céntrica de la univocidad del Sentido: “*sin más pretensiones que ese estar (...) para sentir*” de Malasauskas; ante el que nos preguntamos de –Nuevo– sobre la reactivación del Sentido tras su corte indecible.

La discontinuidad artística no sólo se sustenta en “*un trabajo que se devora así mismo*” (tal y como describe M. Cirauqui <sup>1089</sup> acerca de mi proyecto artístico. Sino que, aparte de devorarse así mismo desde la advertencia ex-plícita de la discontinuidad configurativa crítica de su ontología estética o técnica, o desde la exposición del objeto arte a su riesgo y corte; principalmente se sumerge y reside en la discontinuidad general de lo Real, quedando dis-puesto, en abierto, a la naturaleza libre de lo Otro.

---

<sup>1088</sup> –Como otro factor, de la institución imagen-información, distribución postproductiva y política de la realidad construida, durante el proceso activo del taller con los artistas e investigadores *trabajando*, denegué a los medios de prensa (no profesionales artística o estéticamente) su interrupción al trabajo de los artistas y del proyecto, mediante una irrupción invasiva que ejercieron, con cuestiones de protocolo sin preparación previa ni cita concertada, dando por hecho-derecho la ‘*información libre*’. Tratando de aplicar una figura de poder (en principio un intento de seducción –según ellos por la relevancia del medio de mayor difusión pública local– y finalmente un desafío a no publicar (a lo que asentí) –aquello que ya hacíamos público desde otro no ‘orden’ de comunicación y relación–. Finalmente publicaron (de acuerdo a su idea) que “*el artista les negó la entrevista (e imágenes): porque no iban a entender*”, lo cual consideramos un resultado efectivo particular, de aquél proyecto y voluntad, de estar fuera de cierta inducción social sin ser interpelado públicamente, no ya como *outsider*, sino desde su evidencia. (Posteriormente, en otra jornada expositiva sin actividades, con cita previa, mantuve una entrevista publicada con un experto en arte del mismo medio de prensa).

–En otro factor, se explicó a los agentes y cargos políticos en la inauguración (Alcaldía y patrocinio) su co-participación equidistante como espectadores, agentes-voluntades democráticas, mediante su propia proyección de sombras interfiriendo (o interactuando e interpretando) sobre las proyecciones de vídeo o film diferido en sala. No se adopta una posición de privilegio artístico o estética, o pose ‘*anartista*’; se ejerce y se aborda el proyecto en todas sus condiciones, para su cuestionamiento sobre aquello *Otro* (no ‘liberado’), tanto desde el proyecto cuanto exento y libre al mismo.

<sup>1089</sup> Cirauqui, Manuel. Curador, Museo Guggenheim Bilbao, a quién hemos entrevistado en esta investigación, Cap. 4.6.

## 11.1 ESQUEMA GENERAL de la –DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA–

– corte-intervalo en lo co-presencia del Sentido y lo Sin-sentido /

### **Tra(n)sproyecto arte, abierto y libre.**

<http://inigocabo.com/about.html> <sup>1090</sup>

[esquema explicado en Parte IV. Cap.12. Conclusiones]

Todo proyecto artístico es metareflexivo. Todo objeto arte es un poder.

Arriesgar la mirada del Arte –desde el Yo– a lo *Otro*, y del mismo proyecto artístico como imagen de sí ; supone –en base a lo anterior–: *de-poner* la soberanía estética y *tra(n)s***pasar** la autonomía simbólica del objeto arte [objeto artístico + objeto estético y su movimiento en un proyecto artístico (referido o relativo a las condiciones y causalidad del primer sujeto estético y de su *self*–social o sujeto colectivo–), incluyendo la coparticipación dialéctica o expectación del otro]. Para pasar: de una investigación artística metaproyectual (de análisis y experimentación del Sentido y de sus no-sentidos fácticos u ontológicos inherentes –y del propio proyecto artístico, pro-exhibicional–), al *tra(n)s*proyecto arte (ni neomoderno ni altermoderno). No so'metido' a '*liberación*' metareflexiva ninguna, sino proyecto arte –libre (de sí, por lo Otro) y abierto–. Presentando: al sentido neutro (prelógico, precognitivo) y al Sentido deliberado (para su '*liberación*' no supeditada a poder subjetivo), en co-presencia a lo Sin-sentido exterior –libre por disyunto–, con la suprasubjetividad inmanente del Sentido (previa a su transinmanencia). En co-presencia, no instrumentalizada ni vehiculada [no únicamente la copresencialidad de la imagen cognitiva deliberativa del Sentido reflexivo, sino co-presencia de ésta y del sujeto, también en su grado de cognitividad no deliberativa, presubjetiva y de entidad innata ], con la Naturaleza inmanente –observable o no observable–; que implica al Ser y al tiempo es al margen o independiente a éste: con la discontinuidad natural de los fenómenos y entidades indecidibles.

---

<sup>1090</sup> Cuadro – esquema presentado en el Inglés original, tanto por su difusión internacional en página Web como por impartirse originalmente en este idioma en:

- Conferencias: U.S.A.:
  - Discontinuity: The Revival of Sense. School of Art and Art History, College of the Arts, USF, University of South Florida, Tampa, 2016.
  - Artists Working. KNAPP Performance Space, DENISON University. Studio Art Program, Modern Languages Departments, LACS, Fopresman Fund & Vail Visiting Artists Series.
  - Artists Working. Herrick Hall, Higley Auditorium, DENISON University, 2015
  - Artists Working. Modern Languages Department, DENISON University, 2015, Ohio, 2015.

England: Tra(n)sproject. The artistic research of the imaginal in the multiverse era. 2016

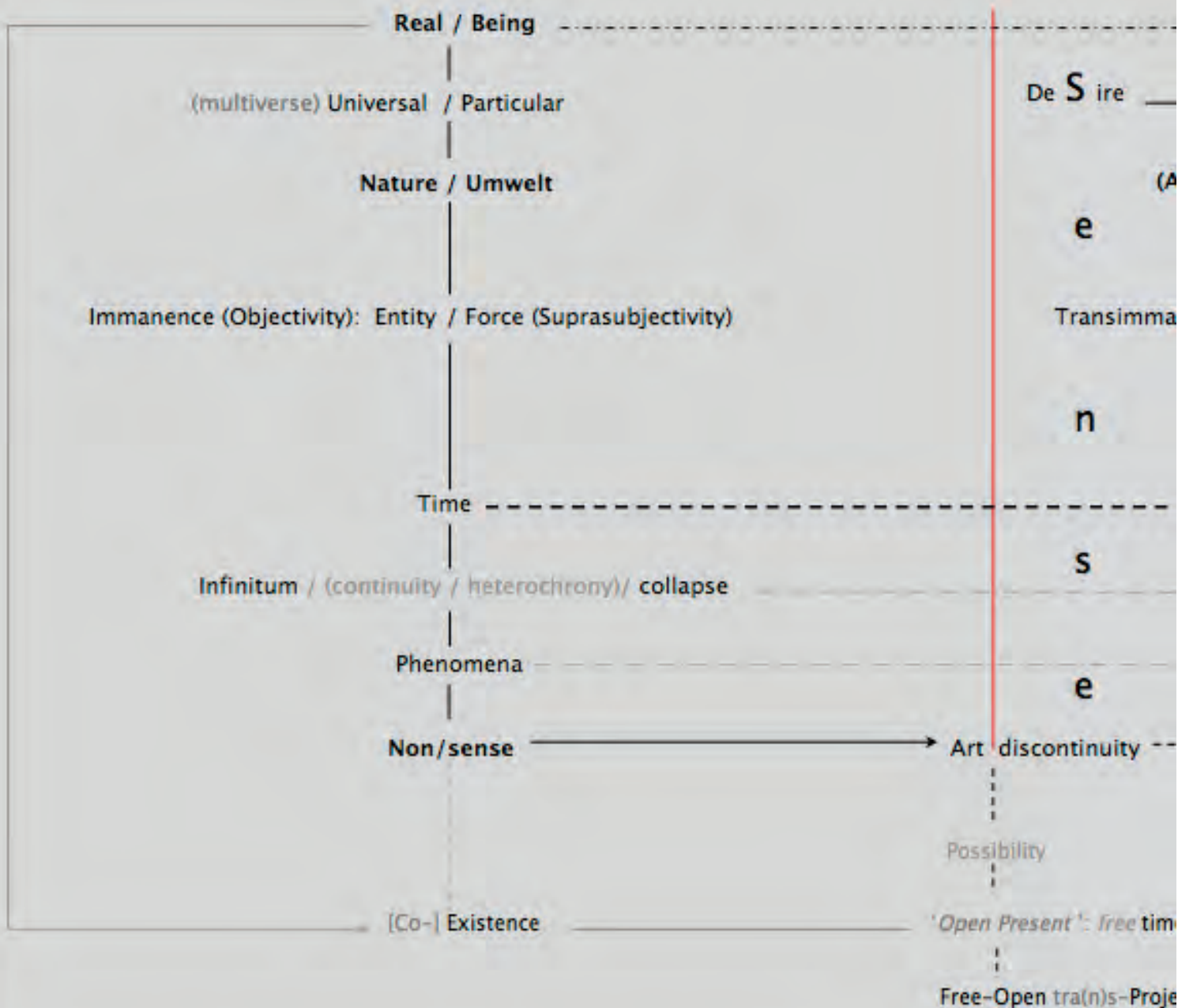
Ephotography + (con) text. Photography in Academic Research, University College of London, UCL Museum and Cultural Heritage Studies, Institute of Archaeology, Birkbeck Department of Politics.

Rusia: When Art Project -Maybe- no Lies. Extinction and *Discontinuity* in the Photo Object. Sense + Nonsense. Faculty Of Philosophy, National Research University Higher School Of Economics. Program: What Do We Talk About When We Talk Photography?. Moscow, 2014.

- Y en Workshops: –U.S.A.: Discontinuity: The Revival of Sense. Master in Fine Arts, University of South Florida, 2016.

Workshop/ seminar –Artists Working: Discontinuity–. Bryan Arts Center. DENISON University, Ohio 2015

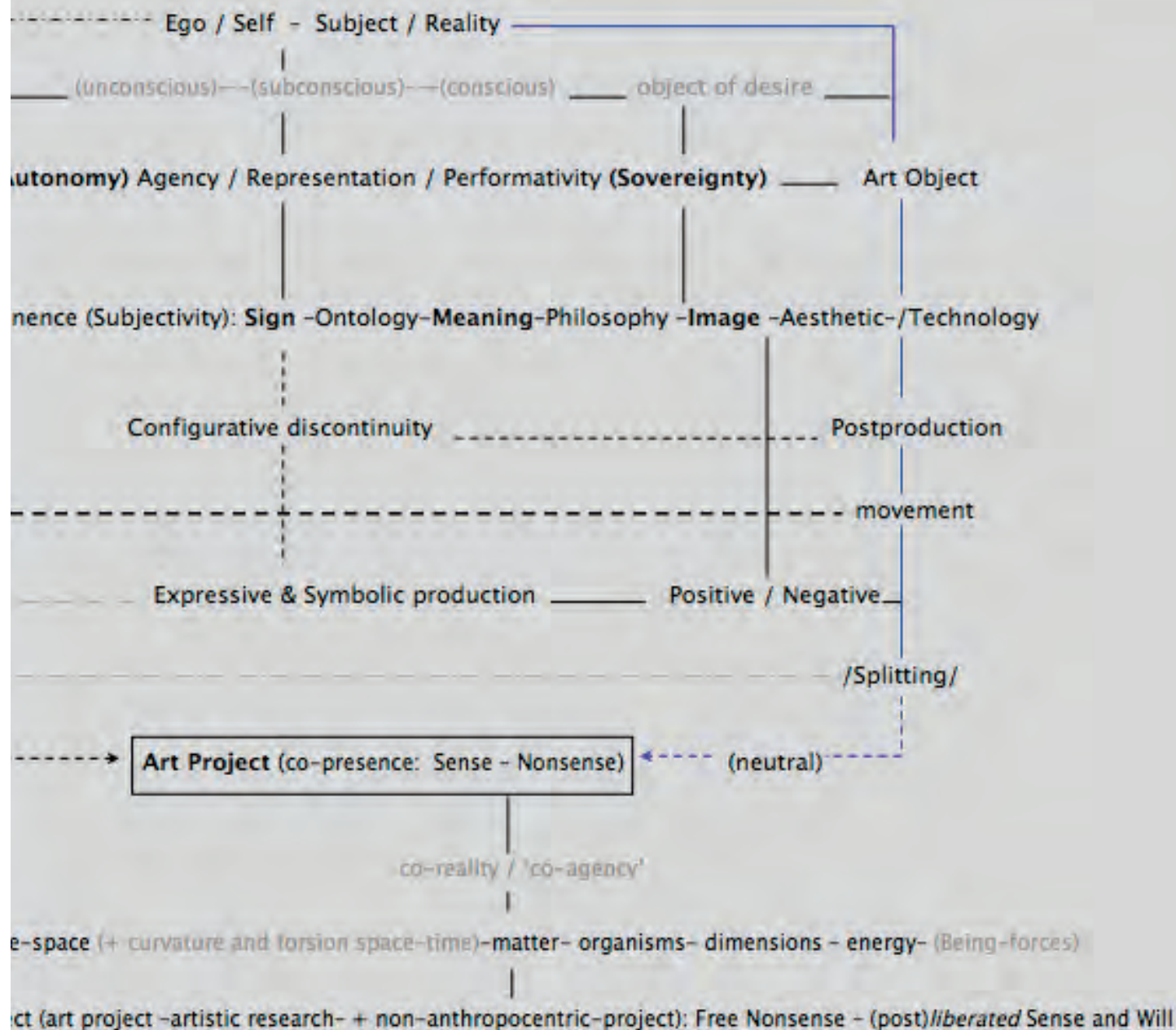
–Euskadi: Artistas trabajando: Discontinuidad. Windsor Kulturgintza Gallery. Bilbao Art District – Bilbao Ekintza / Universidad del País Vasco UPV-EHU. 2016.



\* The spacings between the characters in the term - S e n s e - represent its non-sensical inherent cuts (factual and ...)

\*\* The movement of the Art Object (of the artistic and aesthetical object in the artistic project -not just displacement: cha Nonsense co-presence in the Open Project (art + non artistic -natural phenomena / non-ontology-), makes possible the -Splitting, Dissociation of the subject's (existential void-trauma expiation) Self-projection/symbolical transcendence, and of his/its identificatio splittings provide a suprasubjective position for the observation of the -structures of unconsciousness, subconsciousness and c spiral (Will to Power), the splitting of the positivity of the empir(e)ical (observation) or of the Sensical and ontological devices (Di all" the essence of completed nihilism, surplus positivist), and the splitting of the artistic project functionality. These movermen production and of the sovereignty of Art -by its critique challenge to the rest of the discourses-(being so, always subordinated to suprasubjective contact mode for a co/real co-presence between the Sense (Splitting of its transimmanenece, subjectivity, intenti Sense -configuratively discontinuous due to the interpretations of the inter-subjectivity- and without anthropocentric performativi Nonsense-, enable an 'Open Work' (the unfinished) in con-tact with the Nonsense, not to be just anthropologically (viewer/autho will to will (but assuming the natural discontinuity of life and possible multiverse) through the cut of the Ego negative reflection co-agency and an existence of Open present-Free present (non-chronomorfic time / non-capacity / non-production / non-dem the Art Object in an Open Project [tra(n)sprojectual, beyond the project of the subject or his anthropic action or Faktizität, post be re-activated with a balanced instinctive will -pulsion-/+ desire, for a free subject: objective, subjective and suprasubjectively.





ontological).

(range and dynamic of space, of time, of rhythm, of nature, neutralizing of Sense and meaning-) to the  
 (of the object of desire, of the object of representation and of the agency of the subject-object / the  
 n, and of the cultural-historical performative transformation of the reality and territorialization. All these  
 consciousness-, the splitting of the aesthetic negativity and of the desire negativity or compulsive desire  
 gical resentment of the hypermodern sensibility of the 'last will: "will nothingness rather than not will at  
 its and splittings aim a preliminary and discontinuous neutralizing interval of the autonomous-symbolic  
 (the ontological, to the causality and functionality of Sense -and its inherent non-senses-), reaching the  
 onality or its infinite deferral) and the objectivity and undecidability of the Nonsense (without agency of  
 y). Thus, the artistic discontinuity -which interval cuts- the Art Object through that natural and external  
 or) completed, but where the Sense of the Being (neutralized its Will to Power (values) in the instinctive  
 /symbolical trauma emancipation) and the Nonsense, are liberated and not mediated to generate free  
 onstration). This splitting-off neutralizes respectively the different paths and layers of 'différance' freeing  
 -project beyond the postmodern and referential, reflexive or transcendental project) -where the Sense can

- non-postproductional
- non-ontological
- non-Self-projectional
- post-anthropocentric
- post-disciplinary
- post-representational
- post-object
- post-radymade
- post-conceptual
- post-performative
- Tra(n)sprojectual

## 11.2 EL PROYECTO ARTE ABIERTO [*Open – Free tra(n)sproject*]

### TRAS LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA, HACIA LA REACTIVACIÓN DEL SENTIDO.

**De los fenómenos de discontinuidad directa a la um-forma del Sentido,  
a las im-formas o *exo-formas* de discontinuidad indirecta.**

#### *Discontinuity: The Revival of Sense*

Proyectos realizados y abiertos –en curso–, para la cuestión final de la investigación.

Hipótesis y praxis (posible) tras constatar la discontinuidad artística directa e indirecta.



Artists Working: *Discontinuity* Barintaxe: Muro-pantalla (fondo de pabellón) con proyección invisible de secuencia.  
<http://inigocabo.com/works/artists-working/artists-working-pabellon.html>

La reacción de los artistas participantes en Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe [y de otros agentes (testigos, ‘*witness*’ –Huyghe–): galeristas, comisarios de museo, director de Tesis, o académicos invitados en distintas sesiones a la *exo-proyección*], tras constatar el corte (el intervalo de su no cognitividad preliminar sobre la proyección en pabellón-estudio, de una imagen invisible por la luz natural.

El desvío inmediato de su atención hacia otros objetos, sin interpretar ya el Sentido anterior de una proyección desaparectiva, confundiendo final de emisión de la representación con la realidad construida y viva, de la imagen invisible, –aún en proyección– al margen de su aprehensión); no sólo de la representación, sino corte general de discontinuidad artística: dada la suspensión del Sentido transinmanente hacia ese objeto por un fenómeno natural ajeno al mismo. Es una expresión que nos dispone, una vez constatada la discontinuidad artística, o una práctica del arte (o *exo-praxis*) que

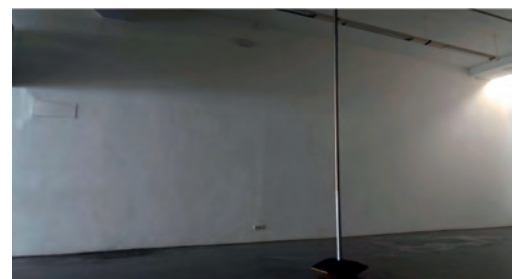


[Post-] proyecciones de Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe. Analizadas en Parte II. Cap. 9.4.B.ii EX-POSICIONES COMO ZONAS DE CON-TACTO POST-REPRESENTACIONAL, y en Parte III. Caps. 10.2. a. DE LO OBSERVABLE (transinmanencia del Sentido sobre lo inmanente, físico o metafísico) AL ESTATUTO DE LAS ENTIDADES INOBSERVABLES (intransinmanencia). / 10.2. b. ENSAYOS DE COPRESENCIA (del Sentido co-presencial).

afronta su discontinuidad –desde lo *Otro*–; ante la re-activación del Sentido.

Los gestos de incompreensión *pre-liminar* de los participantes, al señalarles (o tras su re-conocer) el corte, desde el desconocimiento previo de –la no-cognitividad– constatada. La *sor-presa* respecto a lo *Otro* disyunto que interrumpe la proyección transinmanente de Sentido. La duda de su principio estético y sujeto propio: al comprender interrumpida la praxis sensible del arte y su objeto por –*aquello*. No ya la no-función simbólica o su inversión por una discontinuidad configurativa –que afecta a la composición estructural–, sino la no aparición de lo sensible–simbólico. Un corte indecidible en la existencia discontinua del Sentido que alerta al sujeto estético sobre la naturaleza del proyecto arte, de su estatuto y voluntad, respecto a las entidades co-presentes e indiferentes a su observación de posición y movimiento –incertidumbre de/por ellos–.

Del mismo modo que la atención de los sujetos, y su arquitectura sensible o construcción de realidad, se desvía de la atención sobre un espacio-escenario –aparentemente ‘vacío’ o post-aparencial– hacia otros objetos presenciales (objetos estéticos sobre los que proyectar el Sentido), como en la *ex-posición*



(analizada en el apartado anterior) de la proyección invisible de AW: Discontinuity Barinatxe sobre el muro de la galería de arte, donde al diluirse la proyección se pierde su localización precisa y posicionamiento reflexivo o proyección. Pasando, de la posible, atención e interpretación simbólica de un vacío configurado o delimitado por la forma o um-forma del objeto artístico y estético; a su mera no observación, contemplación ni aprehensión: a la consideración de otros objetos artísticos, formas o entidades en el espacio presencial que impliquen o señalen, desde *sí-nos*, a lo simbólico (como la atención pre-indicada a la escultura de Manu Uranga, instalada en el centro, como monolito antropomórfico jerárquico –falocrática / deseo y objeto de deseo–, antropocéntrica y simbolocéntrica. El énfasis de lo escultórico y de su signo espacial y simbólico). Pasando de su campo expandido al espacio *ex-tenso* que no configura el sujeto estético. El objeto escultórico –estático o sujeto a la interpretación de su *equilibrio*: forma-símbolo–, en movimiento en un proyecto abierto a lo *Otro* exento, no instrumental.

–*Ex-tensión* incluida en el –paso 11 / complementario– del Procedimiento Metodológico Base (*abierto*) Parte II, Cap. 8.7–:

➔ **(Paso 11 –complementario /extensivo–) Ex-tensión / Real(ización) dada desde la discontinuidad artística –a partir de lo exento– a los canales y dispositivos de la Representación; y su Re(s)-activación.**

- Cuando la discontinuidad artística se ha dado –y queda el objeto arte dispuesto a su corte sucesivo y a la potencial reactivación consecencial del Sentido–, se han de observar las formaciones y dispositivos a través de los que esta discontinuidad se extiende y se distribuye, cómo se re-presenta, transporta y transmite –o ausenta–, **-por** o **-a** los objetos de la representación (disponiéndose de nuevo configurativamente, imagen o información de aquella discontinuidad artística real). [...]
- El tiempo de una *ex-posición* artística o estética, cuando es activa ante la influencia dada de lo óptico indecible y su tra(n)s-curso, permite una experiencia directa y una situación vivencial, particularizada por cada uno de los asistentes en sus diferentes momentos, siendo naturalmente co-presentes: co-partícipes y exo-partícipes (en su participio agente y en su ex-ención). [...]
- Intervalo en el círculo Meta-Arte. Utilidad técnica de la discontinuidad artística. El corte ontológico y simbólico que produce la discontinuidad artística –presentado el intervalo en el Sentido mediante la co-presencia, influencia y ex-fluencia de lo Sin-sentido multiversal, con la escisión del Yo subjetivo, posibilita al autor salir al exterior del circuito de visión meta-artística, atender al objeto arte fuera de él, de su facto o proyección y de la introspección o extrospección ontológica: autonomía simbólica o soberanía crítica.

O bien la investigación artística [tra(n)sproyección: al modo de la investigación científica post-observacional (nueva física en la *era gravitacional*, a partir de la influencia invisible de lo dado –o por ser–, en la torsión de lo presente y/o desde la discontinuidad multiversal) y su experimentalidad -con o - desde aquello *Otro* que no corresponde a ontología estética ni *observación* empírica. Más allá, de la influencia directa de lo incidente-perceptible, o de la de-mostración para un proyecto de deseo antrópico; sino relativa también a lo *ex-cede/ente* a nuestra proyección y deseo.



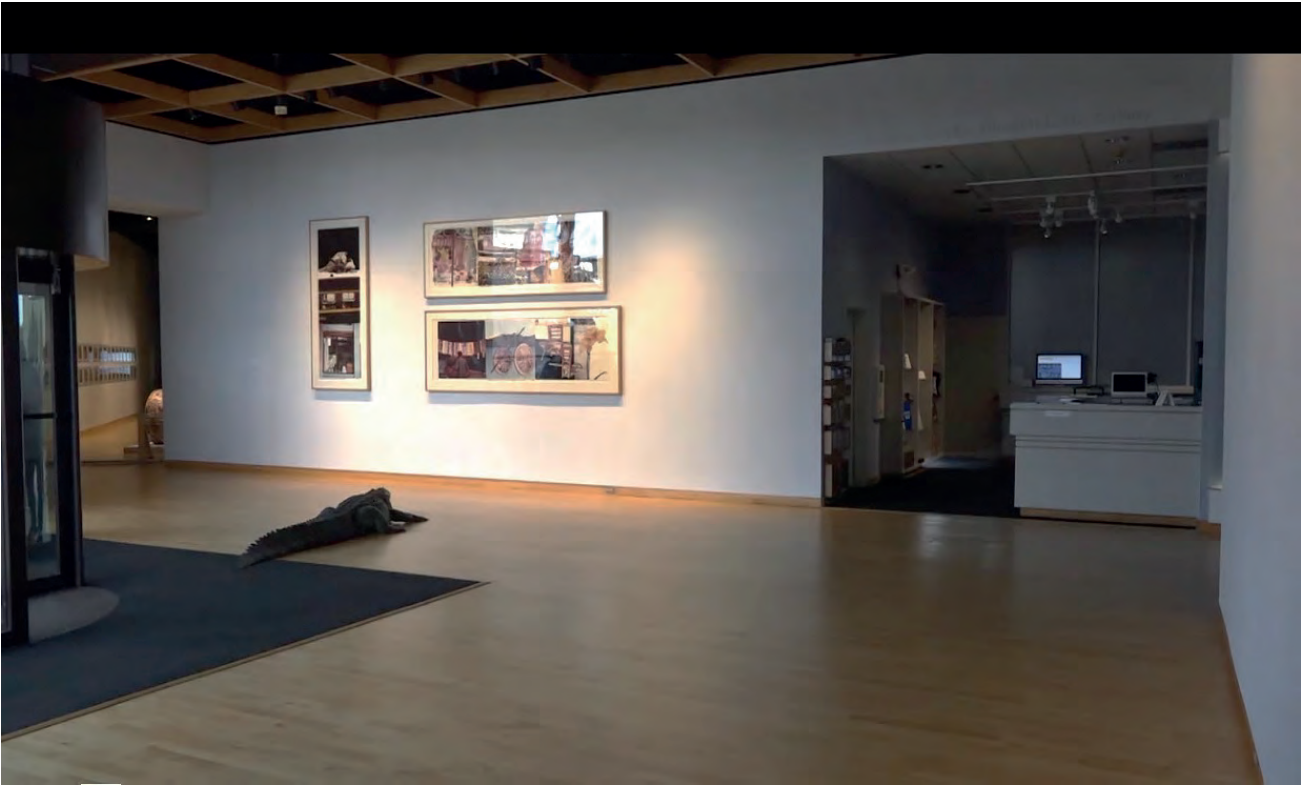
Proyección invisible (sin audio) sobre muro exterior del USF CAM Contemporary Art Museum (Tampa, Florida), de la señal de vídeo-cámaras de seguridad que registran –*Alligators Situation (multicamera)*– en el interior del Museo.

*Discontinuity: The Revival of Sense*. IC 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/alligators-situation.html>

De la cuestión, abierta tras la exposición del objeto arte y del Sentido a su no aparición y su situación (e instrumentos), desde el propio marco museológico y su *site* o *non-site*, a partir del contexto/curso de la investigación académica en el taller proyectual *Discontinuity: The Revival of Sense*. Impartido en el Master in Fine Arts de la University of South Florida USF, School of Art and Art History-, como artista invitado del programa *Kennedy Family Foundation Artists in Residence*; con la exposición *Alligators Situation* en el USF CAM Museo de Arte Contemporáneo, y su corte. Un último *muro*, en la cadena de estos proyectos post-performativos, que queda en ‘blanco’ ante la proyección invisible por las condiciones lumínicas naturales del exterior del Museo. Que no es atendido por el público (testigo exterior de la semi-clausura del centro de arte), que concentra su atención y deliberación de Sentido sobre la situación construida observable y su desenvolvimiento sensible, a partir del objeto arte en escena y su interpretación. ‘*Situación*’ –objeto de salida– desde lo aparicional a lo no aparicional (que sale de su «*sí mismo*»– técnica / estructuralmente– y de la indicación





*Alligators Situation.* USF CAM Contemporary Art Museum, Tampa, Florida. / *Discontinuity: The Revival of Sense.* IC 2016. <http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/alligators-situation.html>

estética de su objeto; para su ex -/plicación –o salida del logos y del símbolo al margen de decisión o voluntad). No sólo para desbordarse –de su auto “devoración”–, sino para exponer el inherente principio ontológico de la investigación artística–estética a lo exo-práctico (post-estético o tras-proyectual), con los participantes e investigadores en dicho taller: a partir del corte de lo indecible-disyunto al conjunto de **factores** y agencias, presentados y dados:

–Agentes: artistas, cargos académicos, profesores, investigadores, estudiantes de otras áreas, profesionales de museología; directores y técnicos –de museo, comisarios, instaladores, comunicadores con los medios, o zoólogos; expertos en la conservación de vida animal salvaje<sup>1091</sup>–. Y

1091



*“ The two alligators - male and female - are among the many reptiles that belong to the the non-profit Reptile and wildlife Sanctuary and Educational facility that Croc Encounters haven for unwanted animals. The alligators were not harmed and were handled by professional trained and licensed wildlife experts. The fee paid by the artist to Croc Encounters is helping to maintain and fund the conservation of the species and to continue the sanctuary’s mission.”*

Nota de *Croc Encounters*, organización profesional de Tampa (Flo) cuidado de pareja de reptiles en CAM Museum.

público: activo y pasivo; asistentes directos y transeúntes ocasionales que no atienden la ‘situación específica’ –Ver los diferentes niveles de atención en el vídeo *Alligators Situation (multicamera)* –enlace, pié de foto superior–.

–Lo biosemiótico: *Alligators*<sup>1092</sup>(o –allí ante las *puertas*–) macho y hembra, pareja ancestral, especie animal de reproducción y evolución biológica; ante la representación presentada y sus reflejos (ver en el vídeo la atención del cocodrilo a los reflejos del exterior –de público y animales en movimiento– sobre el cristal que enmarca las fotografías de Rauschemberg en el interior). Seres en el *Umwelt* (que actúan según y respecto a las marcas e impulsos, sujetos que mantienen una relación ambiental, perceptual-sensorial o sensible). Los perros, del público asistente y de los participantes en el taller –*dueños*– (en una situación doméstica o de control), que reaccionan instintivamente desde el exterior del museo al peligro de una presencia extraña.

Y su instrumentalización: tanto por los expertos en protección de vida salvaje (que utilizan a los animales para obtener fondos para su preservación, cuanto por la misma proposición exhibicional, la mediación estética y su agenciamiento. Otra paradoja de la proyección antrópica con lo biosensible, que señala en este caso a la de la praxis experimental de determinadas situaciones –biosemióticas, ecológicas o ambientales– del arte, que se enfocan desde su exhibición espectacular para procurar o plantear otro posible corte desde el Sentido, o no-sentido, de lo vivo en el logos universal. La cuestión paradójica-crítica de nuestra performativa-hegemonística relación con el mundo.

–El Museo de Arte ‘*Contemporáneo*’ –archivo en construcción o bien de programación de exposiciones temporales actuales: USF CAM, Institute for Research in Art, Graphicstudio | Contemporary Art Museum | Public Art (una de las cuatro colecciones de arte público más importantes de las universidades de Estados Unidos).

–La propia investigación artística, orgánica en la institución académica y para-académica, convocada como punto de partida para el taller, de manera explícita: tanto dentro del mismo marco programático-expositivo, su registro, conservatorio y factor educativo; cuanto fuera, al margen ya de la temporalidad de su mismo evento en el directo y su difiriendo, de su objeto expositor y de su reflejo (del escapar-ate y su trans-parencia) o de la proyección de su imagen por dispositivos o desde lo imaginal-trascendental.

---

<sup>1092</sup> El vídeo *Alligators Situation*, de 83 min. (en Web clip de 5 min.) corresponde a la duración completa registrada de la preparación de la instalación de obras de arte en el interior del Museo, para la situación viva con la estancia de la pareja de reptiles ancestrales y su atención a los reflejos sobre los objetos artísticos–en el cristal de los marcos– de la situación que acontece en el exterior. Este vídeo será proyectado en sus futuras exposiciones en escala aprox. de 1:1 directa sobre pared. La situación viva integral en un museo, de los *Alligators*, únicos visitantes de las obras, reproducida y expuesta a otros cortes.

El vídeo *Alligators Situation (multicamera)*, se reproducirá como archivo documental en monitor, de acuerdo a la edición y montaje desde los mismos dispositivos multicámara y su atención-vigilancia.

Se (*contra*)-programa un cierre temporal del museo (parcial: sin acceso de público al espacio expositivo, que queda vacío de personal, a única disposición de los Alligators, pero que puede ser observado desde la fachada de cristal que limita interior y exterior: Ese estar afuera del público, realmente, del mismo modo que el Sentido no toca lo que observa; convirtiéndose el conjunto arquitectural del objeto museológico en escultura, al igual que en la acción de apertura de pantallas en la exposición *Artistas trabajando* en la galería Windsor Kulturgintza).

Coincidiendo con la programación (independiente a mi trabajo, programado posteriormente como *evento* – taller proyectual– en paralelo) de una exposición colectiva titulada –*Extracted*–<sup>1093</sup>. De la ‘extracción’ del propio público y de su agenciamiento (sobre objetos artísticos –o recursos– que deliberan desde su forma, deconstrucción y Sentido acerca del continente, contenido e incontenido / y de su puesta en riesgo real), hacia lo externo: tanto de la performatividad de un objeto que se exterioriza (valor universal, o bien evasión o reflexión cultural –y espacial al modo Dan Graham en sus objeto-pabellón instituidos–), cuanto al factor del propio *Itself* de la misma investigación en sí: (Chus Martínez: «*The term “artistic research” was coined to signalize how artist produce not only objects or performances or act inside a given media but propose a “research” into the practice of art itself*»). Aquí hacia el exo-(S)elf, fuera de la proyección del *Self* del Sentido y fuera de la experimentalidad evidenciada de dicha praxis o factualidad, de lo que constata(se) o desborda(se), pero edificada (sostenida / no sostenible) en su propio instrumento y recursividad. Sin marco establecible ni alegórico de nuestra *contemporaneidad* o de un *ahora* determinado y su acontecimiento, sino de lo co-temporáneo y/o exo-cronomórfico. Del *tempo* de una proyección invisible que queda dis-pensado por otra escala a-temporal de fenómenos, cuya curvatura y discontinuidad fluye tanto aquí-durante, cuanto al margen de nuestra particular y efímera relatividad cronológica, capacidad de aprehensión o dis-posición.

–El factor de lo (post-)comunicacional y su política / valor: La trans(*in*)formación simbólica del arte (su autonomía simbólica y soberanía crítica) –el factor infinitamente aplazado de la negatividad estética, sin interpretación concreta–unívoca (pero antrópica)–. que no obedece a una comunicación directa ni a la presentación o relato de información fija, ni a su difiriendo sobre lo Real, o sobre su misma construcción de realidad /legitimación del logos, sino que trasciende la comunicación, es transcomunicativa.

En este caso, factor relativo a la distribución publicitaria de la información postproductiva y su deriva: la reacción en las redes sociales a la información difundida en base a un interés-institución, que evoluciona de acuerdo a la interpretación ‘*post(S)*’-productiva de los usuarios desde otra pantalla. La controversia (advertida previamente al equipo de dirección del museo, y utilizada ex profeso para manifestar lo ex- *plícito* de este factor) generada tras la publicación *online* en Facebook –por los responsables de comunicación del USF CAM–, de la diferida –re-(trans)emitida– jornada ex-positiva de *Alligators Situation*: Opiniones vertidas a partir de la utilización o in(S)trumentalización de seres vivos. Polémica razonable (e implícitamente considerada en *Alligators Situation* para su escisión y corte) que sin embargo no observa su misma instrumentalización y su propia introducción dialógica (e ideológica) como poder (personas que insertan argumentos, basados supuestamente en pretensiones de validez horizontal, pero que implican voluntad del ejercicio de poder y afirmación del *Self* en lo social; que no contemplan o propician la posibilidad

---

<sup>1093</sup> *Extracted* investigates the extraction of natural resources, and the material and cultural circulation of such resources around the globe: [http://www.ira.usf.edu/InsideART/Inside\\_Art\\_Extracted/InsideART\\_2016\\_Extracted\\_files.html](http://www.ira.usf.edu/InsideART/Inside_Art_Extracted/InsideART_2016_Extracted_files.html)





Alligators Situation (multicamera), HD Video, 19 min. 2016

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/alligators-situation.html>

Montaje de Studio-walk collages:

*Study for Chinese Summerhall I.* 32 x 100 in.

*Study for Chinese Summerhall III.* 88 x 38 1/4 in.

*Study for Chinese Summerhall V.* 30 x 95 in.

R. Rauschenberg 1982-83. Chromogenic prints.

(All) Published by Graphicstudio,

University of South Florida Collection

USF CAM Tampa (Florida), U.S.A.

de discusión, sino afirman –y confirman el dispositivo / pantalla de deliberación sobre lo Otro–). Postproducen desde un Sentido transcomunicacional, donde los ciber-usuarios distantes o diferidores (no testigos sino agentes en diferido de información/valor) no experimentan desde la desaparición directa de todo el entramado y de la proyección de dispositivos –incluyendo la razón–, sino reformulan a partir del flujo de los canales y códigos de emisión.

La soberanía del arte –“*que pone en crisis al resto de discursos*” (Menke)–, como hemos tratado a lo largo de la presente investigación, ha de deponer su propia soberanía y la transcomunicación infinita del Sentido aplazado mediante su co-presencia y exposición íntegra al corte y discontinuidad de lo Real.

Abriendo la voluntad subjetiva y el impulso presubjetivo a lo no supeditado a juicio, para desbordar *soberanía* en pos de su co-presencia con aquello *Otro* que –siendo libre–, posibilite una libertad suprasubjetiva del Sentido abierto. No restringida por su interpretación o discontinuidad configurativa (se ha de constatar un corte en la transcomunicación postproductiva, contrastar la naturaleza del Sentido desde su discontinuidad Real, incluso cuando lo antrópico considera el *Umwelt* desde sus diferidos instrumentos de logos o de *verdad*). La duda integral de la razón (incluyendo tanto a su antropoceno cuanto al principio antrópico como legitimación) a partir de su corte cierto o indecidible.

–El objeto arte: movimiento (y discontinuidad) de los objetos artísticos y estéticos en un proyecto abierto. La selección específica para este proyecto [–Discontinuity: The Revival of Sense–, en su apartado de *Work-shop* experimental; tras desmontar una obra, instalada previamente en ese espacio, de la exposición ‘*Extracted*’]

del *Studio-walk* de Robert Rauschenberg en China (recorridos de investigación artística –trabajo de campo–) trans(di)feridos al tríptico collage-fotográfico (pruebas de autor). En este proyecto recorrido o movimiento en base a la misma investigación artística en sí / con lo exterior. Objetos artísticos seleccionados por su composición de imagen (discontinuidad/continuidad configurativa). Por el *revival* (o apropiación, préstamo de prestigio y referencia, meta-artística) de su archivo-registro tras la muerte del artista, con la potencial re-visión (directa e indirecta/reflexiva), relectura de su Sentido y reactivación una vez abierto. Por el collage de las imágenes (exóticas /naturalezas muertas o *Still-live*<sup>1094</sup>) con la discontinuidad cambiante de los reflejos externos. Por su exposición a la no-interpretación (o no-sentido biosemiótico) de los Alligators y por su exposición al riesgo real de una eventual contingencia (puesta en riesgo real de la integridad del objeto por la presencia y reacción imprevista de los reptiles<sup>1095</sup>). Así como por la desaparición, en la proyección invisible de su re-presentación-reproducción en imagen-registro (del *arte y su doble*), expuesta sobre el muro exterior a la temporalidad discontinua de un fenómeno lumínico ajeno a nuestra voluntad.

–Los factores fenoménicos, que impiden la fenomenología (trascendental) tanto por el corte de la luz solar sobre la proyección en exterior, una interferencia en la dinámica de los dispositivos de representación tecnológica; cuanto por quedar escindido el análisis fenomenológico al no trascender el Sentido sobre lo inmanente, sin transinmanencia del Sentido sobre lo que no aparece, permanece lo no cognitivo, en tanto en cuanto el fenómeno nos advierte bien sobre la luz y también sobre su ausencia, sobre lo oscuro en materia y energía que en su propia naturaleza niega la representación, quedando ajeno en su actual desconocimiento; advertible su influencia, inviable su transinmanencia.

– El objeto arte en su ejercicio experimental. El facto y factualidad del taller proyectual /*Work-shop* (en este caso *ex-puesto*, desde su investigación y las praxis experimentales, a lo disyunto al operativo o las decisiones de los sujetos estéticos). Una vez concluida la exposición de los Alligators en el museo, proseguimos (siguiendo la continuidad/discontinuidad desde la sesión diurna a nuestra actividad nocturna) –a partir de los anteriores factores, puntos de referencia y salida– con la investigación y experimentación desde un ejercicio conjunto que planteé a los participantes en el taller: *Considerando lo explícito de la situación instrumental de los Alligators en el museo y el corte evidente de los fenómenos indecibles; plantear un movimiento particular de sus objetos artísticos y estéticos, en alguna localización del Campus (bien simultánea a la situación de Alligators Situation, en zonas exteriores del museo, o bien en otros puntos y tiempos), para la ex-posición de sus proyectos a la discontinuidad de otros posibles cortes indecibles. Contemplando tanto la opción del hacer cuanto la de no hacer –y la voluntad implicada en cada una de sus tomas de decisiones–. Investigar y*

---

<sup>1094</sup> R. Rauschenberg's *Studio-walk* pictures –different exotic and everyday common Chinese objects: edible farm animals, fabric, flowers, etc. *Still-live* mode contents (symbolic production, interior space –place of cult – veneration – *opening of an event*–, furniture, alligators, photo-collages, human absence, natural and artificial light). Static reptiles with sporadic change of position (raw – savage, captures, food, leather – ostentation of luxury, ancestry, iconology, mythos). Publicado en Inglés original en página Web al ser un proyecto realizado en U.S.A. con las obras del Museo USF CAM.

<sup>1095</sup> La sesión del *evento* fue cubierta con una póliza de seguro de 2 millones, U.S. \$ por posibles daños a las obras o a las personas. Aquí nos referimos a –evento–, además de cómo acontecimiento, como escena técnica: Evento escénico-secuencial. Relativo a la puesta en escena del objeto arte. Escena (en cinematografía): filmación delimitada por el espacio y el tiempo.



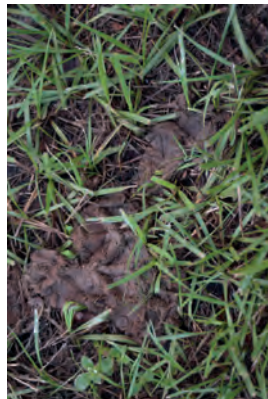
**LSA** Objetos artísticos de mi proyecto de investigación, en situación con otros elementos *readynaturales* indicados.

*Life Science Anex* buiding, USF 2016.

Detalles: huella de pisada sobre excremento de perro. /

Observación en microscopio electrónico de una gota de mi sangre (con células vivas efímeras).

Ver información de este ejercicio en: <http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/toucher-lsa.html>



*proponer cómo escindirse –o ser escindidos– del deseo proyectado desde el Sentido y su objeto trascendental.*

Tras el recorrido conjunto por los diferentes ejercicios de los 13 participantes en el taller, (ver en el cuadro de imágenes, pág. sig., detalles de algunas de sus intervenciones / información complementaria en la sección Workshops en mi página Web: <http://inigocabo.com/workshops/discontinuity.html> ) les expuse mi propio movimiento de objetos artísticos en una situación construida y viva en el exterior del edificio *Life Science Anex* LSA (también legible como –lo *anexo*– a las ciencias vivas o ciencias biológicas),



1



2



3



6



7



8



11



12



13

**Discontinuity: The Revival of Sense / Workshop.** USF 2016: 1, 2- Localizaciones, USF Fine Arts Studios (objetos e instrumentos artísticos expuestos a la incidencia climática). 3- *Field trips* (salidas de trabajo de campo, JFK Flight Space Center, NASA). 4- Kate Alboreo, happening: *Televangelist* en espacios públicos de USF Campus (parodia sobre la utilización de lo animal ancestral). (5)- Robert Lawrence, *S/T*. No-location: indicaciones imprecisas por teléfono para encontrar un trabajo no realizado. 6- Brandon Geurts, *Fiction protrait* en jardín del CAM Museum, noche. 7- Samir Bernardéz Cabrera, *marcas del recorrido* en su vehículo pretecnológico *-Goitibera / Carrelo o Chivichana-*, explanada del CAM. 8- Laura Kim Meckling, pigmentos de colores primarios piezas devorados por larvas de insectos. 9- Acciones y gestos improvisados. 10- Roberto Marquez, busto cómico con material,



4

(5)



9

10



14

15

festivo, caído al agua. 11- Nestor Caparrós Martín, peonza (OVNI) de cerámica, ante cámara de videovigilancia de CAM Museum (desplacé este amuleto u objeto-fetiché, fuera de escena, oculto. El autor lo abandonó. La cuestión desconocida es lo que pudiera su-cederle). 12- Libbi Ponce, Pink Cuts. Cortes de hacha pintados en roble, evolucionan con el desarrollo del árbol.13- Patrick Blocher, puntero laser proyectando a la luna. 14- Zakriya Rabani, Regalo (*present*), dibujo escondido en la base de un microscopio electrónico utilizado en mi ejercicio situacional (ver LSA, pág. anterior). 15- Vicky Trespando, escultóricas para juego de adiestramiento con su perra (*Noor*). / <http://inigocabo.com/workshops/discontinuity.html>



LSA (detail) Life Science Anex (Building). USF Workshop Situation, IC 2016. *Spanish Moss* (flowering plant) colonizing an Electric Rain Gauge Transmitter (en noche con luz artificial / en día con luz solar).

Lo anexo, tanto por lo que se anexiona de manera ostensible al margen de nuestra intencionalidad: en el detalle superior de LSA se observa un pluviómetro de transmisor eléctrico al que se ha adherido de forma natural una planta fanerógama colonizadora, no parásita, pues no absorbe nutrientes del árbol que habita, pero limita su crecimiento al taparle la luz solar. Se desplaza con el viento, coloquialmente “*planta del aire*”, conocida como *–musgo español–* (de América, muy común en Florida, natural por el clima), cuya característica es que absorbe diez veces más agua que su propio peso.

Este *co-readymade–readynatural* indicado, en el que lo natural translocativo se aprovecha de un instrumento artificial (con la proyección dual de su sombra sobre la estructura arquitectónica), nos sirve (además de por su configuración escultórica) para atender –desde las propias estrategias biológicas de impulso (supervivencia, evolución) no antrópico– cómo se generan acoplamientos entre lo vivo y lo construido o ideado. La situación construida con la situación viva que se produce al exponerse la primera a lo exterior, sin importar exclusivamente nuestra decisión, voluntad o su artificio.

Cuanto por lo multiversal; lo anexo también implica una división inherente y discontinuidad: bien la copresencia directa entre dos entidades que se acoplan o cohabitan perceptiblemente, o bien la co-existencial o paralela co-presencia en distintas dimensiones, en *co[n]-tacto* (multiverso, con o sin contacto o correlación conocida de sus diferentes leyes de materia, energía, espacio-tiempo).

En el ejemplo de este ejercicio se introduce la observación al microscopio electrónico de una gota recién extraída de mi sangre, co-presencia simultánea de mis células de ADN con mi propia presencia distante (separada), co-existencia discontinua (espacial y efímera) de mi información genética (mi imagen biológica, viva durante esa situación) con mi Yo-sujeto de observación (y transinmanencia diferida).

Al exponer a los participantes del taller este ejercicio [artistas profesores titulares de la USF School of Arts and Art History (investigadores realizando tesis doctorales internacionales) y alumnos del USF Master in Fine Arts, que a su vez imparten a estudiantes de grado que también fueron seleccionados en el Workshop], afrontaba la explicación

sobre el *co-tacto* (Nancy / Deleuze<sup>1096</sup>) –explicación recursiva, que por su mismo principio se contradice estéticamente con su puesta en práctica (discontinuidad configurativa: « *For a long time, the talk was about the difference between art theory and practice. For many years now we are trying to see how art is different from the social function that art plays in the social [and cultural context].*»<sup>1097</sup>), subordinando impulso presubjetivo –lo neutro del Sentido– a lo subjetivo negativo y la observación objetiva positivista, mostrando la paradoja de la investigación analítica<sup>1098</sup> sobre lo disyunto –no idiomático– a lógica o al mismo Sentido, pero que es expuesta como factor reflexivo con vistas a la cuestión posterior de la reactivación del Sentido tras su corte indecible–. Pues la pro-actitud del arte es trabajar con la hipótesis de la consciencia (inconsciente, subconsciente y consciente) en su relación posible (derivada de lo imaginal múltiple o exenta), desde lo cognoscible –con o –a lo desconocido en lo Real y su co-existencia.

*Co-tacto* en la evolución discontinua de lo artificial en lo natural, por la discontinuidad directa de las entidades naturales o los fenómenos sobre nuestros dispositivos de reflexión y de representación. Así como la evolución, desde el lugar y tiempo en que nuestro objeto arte se sitúa a su exposición y discontinuidad directa con lo natural –observable o no observable–. Al desarrollo incierto de nuestro objeto a partir de sus posibles post-situaciones, bien por la no atención de público pasivo o transeúnte, quienes no perciben o no producen cognitividad ni proyección sensible directas –cuyo extra-factor hemos de atender para la desvirtuación del objeto trascendental y su disposición a la neutralidad por la neutralización desde el corte externo–. O también, por el ejemplo abierto desde la práctica estética, de la incertidumbre con el objeto abandonado, lo que pudiera suceder al objeto artístico fuera de nuestra observación, testigo (o testimonio) y conocimiento: ver en el cuadro de imágenes de los ejercicios de los participantes en el taller la cuestión de la deriva abierta (del *open-present* de Huyghe al

---

<sup>1096</sup> En Deleuze el: “*contacto [de] la superficie interior del lenguaje (insistencia) con la superficie exterior del ser (extra-ser). El ser unívoco insiste en el lenguaje y sobreviene a las cosas; mide la relación interior del lenguaje con la relación exterior del ser. Ni activo ni pasivo, el ser unívoco es neutro. Es él mismo extra-ser, es decir, este mínimo de ser común a lo real, a lo posible y a lo imposible.*”

Deleuze, Gilles. *Lógica del Sentido*. Vigésimo quinta Serie, *De la Univocidad*. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. pp. 130-131.

O según Nancy: “*El ser-aquí, lado a lado, de todos los seres-allá (seres arrojados, enviados, abandonados en el allá). Sentido, materia formándose, forma haciéndose firme; exactamente el desvío de un tacto. Con el sentido hay que tener el tacto de no tocarlo demasiado.*”

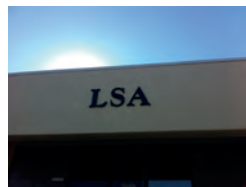
Nancy, Jean-Luc. *El Sentido del mundo*. Paris, Editions Galilée, 1993. La marca editora [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com) 2003. P. 58. Ver en Parte I. Estado de la cuestión, Cap. 3. El Sentido: positividad, negatividad y Sentido neutro.

<sup>1097</sup> Martínez, Chus. Publicado en la invitación, en correo electrónico, a las jornadas de conferencias: *Spatial justice at the threshold: sensing ecological conflict and more-than-human rights – The Next Society. Open lecture: On Intelligence*. Institut Kunst. FHNW Academy of Art and Design. Bassel, 9-3-2016.

<sup>1098</sup> “De nuevo Hegel gira en torno al núcleo de la “primacía”: lo que constituye y confiere energía al inicio es *ein Nichtanalysierbares* (lo que no puede analizarse). Ésta es una concepción esencial. Gran parte de lo que es fundamental para el discurso teológico, filosófico y estético es “no analizable” o no analítico. Sin embargo, esto no es una refutación de sus valores de verdad, de su indispensable función en la prioridad generativa de la intuición. Más bien al contrario, el análisis ha de llegar tarde a la historia de la conciencia, y sin duda hay una perspectiva, aunque tenga que ser discutida con escrupuloso cuidado, en la que lo “analizable” es también, y en último extremo, trivial.”

Steiner, George. *Gramáticas de la creación*. El ojo del tiempo, Ediciones Siruela. Madrid 2011, s/p.

extra-presente al Ser deliberativo o sensible) a partir del trabajo de Nestor Caparrós Martín, [11- peonza o trompo de cerámica (con forma de O.V.N.I –objeto volador no identificado–), situado ante cámara de videovigilancia del CAM Museum. –Preguntándole entonces al autor cómo se podría producir un corte en la presentación del objeto, que no dependiera siempre de nuestra deliberación o voluntad; des-placé este amuleto u objeto-fetiché evidenciado, fuera de escena, oculto a nuestra posición en un jardín exterior tras un muro. La opción de una decisión inesperada, ajena al autor. / El artista abandonó allí el objeto a su suerte. La cuestión desconocida es lo que pudiera su-cederle].



Desde esas otras formas o post-formas de discontinuidad directa, a la salida de nuestro propio espacio-tiempo de reflexión, con-[S]trucción, a la influencia e independencia de lo exterior. La cuestión de aquello otro (no esotérico, ni especulativo o evocativo, sino co-Real existente) que evoluciona (evolucionará o post-evolucionará) independientemente a nuestra presencia discontinua. El *co-tacto* / o *co-intacto* (con la influencia de lo *anexo* o co-formas en el desarrollo multiversal - universal) de discontinuidad indirecta, de *im-formas* (relativas a lo *im-mundo* –Nancy<sup>1099</sup> –) o de exo-formas, que nos plantean y generan la discontinuidad del Sentido por su puesta en riesgo ante el corte de lo *ex-tremo* (con y al margen de nuestro *tremo*, vibración o temblor –ante o por algo, ex-tenso / Ex- *tremó*<sup>1100</sup> : aparte del “adorno” a manera de marco, que se pone a los –espejos- que están fijos en pared. Sin trascendencia sobre un objeto de reflexividad, entidad de objeto ciego, extra-existente sin plano, cuadro o posición fija, independiente a nuestra misma extremación o asomo al riesgo, factualidad o principio antrópico extrapolativo). El corte que por lo intacto, lo que reside anexo a nuestro borde, des-borda a la propia intermitencia del Sentido.

Por lo tanto no es un tan sólo (como indicaría a priori el título de esta investigación) –corte y co-presencia [directas] de lo Sin-sentido en el [objeto o] proyecto artístico; sino también: el corte indirecto desde la co-presencia disyunta (y exenta) al proyecto arte. Lo tra(n)s-proyecto, para la reactivación abierta del Sentido ex-puesto, desde su ceguera o corte –producidos, generados o dados (directos e indirectos)– por la co-presencia (*intrans*) inmanente con lo oscuro a-nexo o ex-ento. Así llegamos finalmente, desde el análisis en capítulos anteriores de la *no-ción* de [S]truccion en Nancy o *Unistruction* en Barrau<sup>1101</sup>,

---

<sup>1099</sup> Ver Cap.10.0 Ante-proyecto: *Artistas trabajando*. De la transinmanencia al tra(n)sproyecto en el trabajo de campo abierto (*Open trans-fieldproject*). Y Cap. 9.3.B Co-realidad: Welt – Umwelt. (mundo – im-mundo) Human / Post-human. Lo universal y lo particular (co-agencia): Tercer impulso. Tercera (co)realidad.); desde *el Sentido del mundo* (*Le sens du monde*) de Jean-Luc Nancy, a lo *im-mundo* (multiversal). O el sobre-paso de la noción de *Umwelt* (de Jakob von Uexküll) y la transición desde lo impresente / imforma (Sentido) en ese *Umwelt* y de las formas, proformas y su relación bio-semiótica, al *im-welt* o *im-mundo* multiversal de Nancy (Sin-sentido, sin mundo topo-lógico, sino heteroversal).

<sup>1100</sup> Diccionario de la lengua española. Edición del tricentenario. Real Academia Española, Madrid 2016.

<sup>1101</sup> Cap. 9.4.B.V –Del espacio en blanco en el proyecto artístico, al Tra(n)S-Proyecto Arte. Con-Tacto y co-presencia en la discontinuidad Multiversal–. Y en apartado 9.4.B. vi –[S]Trucción





**Toucher.** 1 min. HD Video. 2016. *Le Toucher* (the touch / el toque) – *l'écartement d'un tact*– [co-presence]. Hubble Space Telescope Control Center, Goddard Flight Space Center | NASA. Greenbelt, Maryland. U.S.A [9 /28 /2016, 15:30 – 15:36 PM]. <http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/toucher-lsa.html>

a una *ex-ploración*, desde la (presente) investigación artística de *contacto* de lo universal con lo multiversal, hacia el co-tacto de lo ex-ento –en, –a la evolución futura del objeto arte, en co-presencia a la discontinuidad, intrínseca y ex-trínseca / o ex-céntrica, de lo Sin-sentido. Partimos de los últimos –ensayos–, proyectos estéticos emprendidos (recientes, en curso y abiertos) –en paralelo al taller proyectual impartido en USF y vinculados experimentalmente a la presente investigación artística–: para indagar su ex–posición a lo ex-ento al principio ontológico de todo proyecto sensible y su ‘*contacto*’, *presente* (perceptivo, sensorial) o *impresente* (de Sentido imaginal); con la relatividad de lo indirecto y co-natural a ellos, lo *im-mundo* y su *co-tacto*.

En el trabajo artístico –co-presencial y *co-háptico*<sup>1102</sup>–: **Toucher** (ver enlace superior: video de la acción, 1 min), referido al toque o *tacto* desde quien toca –o *contactador / tanteador*– con lo Otro) y su Sentido, que ni se ‘toca’ demasiado ni toca desde el sujeto a la Res exenta, un *Toucher* relativo, o desvío del

---

<sup>1102</sup> En física: la materia (conocida) se compone de átomos que tienen en su parte externa electrones. Si los electrones tienen la misma carga se repelen y por tanto no tocamos nada realmente sino que sentimos la presión de repulsión entre ellos. A nivel subatómico no se tocan nunca los electrones. El tocar una cosa es una sensación que se produce en el cerebro. Los electrones de la parte más externa nunca tocan al objeto. La fuerza eléctrica entre las cargas de objeto y la piel se traduce en presión ya que actúa en una superficie, Ejemp.: –los dedos, esa presión es registrada por unos nervios especializados que generan un impulso nervioso y en el cerebro se produce la sensación del tacto. / –**Háptica**, designa la ciencia del *tacto*, por analogía con la acústica (oído) y la óptica (vista). La palabra proviene del griego *háptō* (tocar, relativo al tacto). Rosenzweig, S, Mark. Breedlove, R. Marc. Watson, Nei V. Morgado, Ignacio. *Psicobiología, una introducción a la Neurociencia Conductual, Cognitiva y Clínica*, Grupo Planeta, Barcelona, 2005. s/p. / Así es preciso referir –desde lo inháptico– a lo co-háptico o de co-tacto.



**Toucher** (Positive-printing #1)  
 10 min. developing  
 Emulsion photo-paper. ILFORD  
 Multigrade IV, RC DE LUXE  
 B&W. Glossy, 8 x 10 inches.


**Toucher** [Positive(¿) #2]  
 Without developing (Double exposition in HST Control Center  
 and during the Workshop, night-walk situation at USF)  
 Emulsion photo-paper. ILFORD Multigrade IV, RC DE LUXE  
 B&W. Glossy, 8 x 10 inches.

Hubble Space Telescope Control Center, Goddard Flight Space Center | NASA [9 /28 /2016, 15:30 – 15:36 PM]

tacto como señala Nancy: « *l'écartement d'un tact. Avec le sens, il faut avoir le tact de ne pas trop y toucher.* » / « *El ser-aquí, lado a lado, de todos los seres-allá (seres arrojados, enviados, abandonados en el allá) [...] exactamente el desvío de un tacto. Con el sentido hay que tener el tacto de no tocarlo demasiado.* » <sup>1103</sup>

Partimos desde la trayectoria histórica del arte sobre la negación lumínica<sup>1104</sup> o no-representacional, pero confirmada desde un *dis-positivo* –o formato positivo que no refleja lo negativo–, que o bien absorbe la luz hasta ser velado, o por contra resulta refusivo en su inmanencia a la observación estética sobre el objeto. Realizando una acción de co-tacto efímero (a través de otro sujeto artístico al que observar y registrar) con papel fotográfico emulsionado –y con negativos (de 1970, salida al mercado el mes y año de mi nacimiento)– expuestos en contacto directo a la luz de la pantalla del monitor de control del Hubble Space Telescope (HST), en el centro de la NASA Goddard Flight Space Center (Maryland, U.S.A) <sup>1105</sup>–anotando la fecha

<sup>1103</sup> Nancy, J-L. *El Sentido del mundo*. Paris, Editions Galilée, 1993. P. 58. [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com) 2003.

<sup>1104</sup>  Man Ray, *Photo Noire*, 1930. ("À Robert Desnos – *plein des choses qui absorbent la lumière*") M. Ray (born Emmanuel Radnitzky; August 27, 1890 – November 18, 1976) significant contributor to the Dada and Surrealist movements, although his ties to each were informal. He produced major works in a variety of media but considered himself a painter above all. Man Ray is also noted for his work with photograms, which he called "rayographs" in reference to himself.

Ver evolución histórica de la representación de lo negro u oscuro en: [http://archive-info-2014.com/info/r/2014-11-02\\_4852403\\_28/Monochromes/](http://archive-info-2014.com/info/r/2014-11-02_4852403_28/Monochromes/) y Cap. 4.5.

<sup>1105</sup> El acceso con este proyecto a los centros de la NASA: Hubble Space Telescope Control Center, James Webb Space Telescope (Goddard Flight Space Center (Greenbelt, Maryland); al Space Telescope Science Institute | Hubble Space Telescope Image Processing (Baltimore, Maryland); al JFK Space Center, Cape Canaveral (Orlando, Florida);



**Toucher (Negative #1)**

10 min. developing



**Toucher (Negative #2)**

10 min. developing



**Toucher (Negative #3)**

12 min. developing

MAR 1970 (sale April), Kodak Contrast Process Panchromatic Film. B&W. 4 x 5 inches.

HST Control Center, Goddard Flight Space Center | NASA [9 /28 /2016, 15:30 – 15:36 PM]

y hora de ese acto de co-presencia (de la presencia de mi experiencia vital, mi existencia presencial y la memoria del pasado transcurrido). La discontinuidad de mi tiempo datada en el reflejo de la existencia del film negativo sobre el cual (en diferentes tiempos de revelado) se positiva la imagen del *data* que el Hubble Space Telescope envía (prácticamente) en directo (con miliretardo, por el recorrido espacio-temporal) a nuestra presencia, desde su observación (datos de las observaciones ópticas directas y por rayos del espectro ultravioleta e infrarrojos) sobre zonas oscuras del cosmos, en su co-presencia de espacio-tiempo a nuestra posición y tiempo de Sentido diferidos. El dispositivo de observación que se halla (*“arrojado, enviado, abandonado en el allá...”* –en vísperas de concluir su misión científica y ser abandonado a su desintegración–) fuera de nuestro mundo, investigando durante un periodo-intervalo lo im-mundo (antes de ser relevado en 2018 por el James Webb Space Telescope, con el que trabajamos desde esta investigación y que analizaremos al final de este apartado). El *data* (signos –lenguaje /matemática– sobre lo inmanente) en diferido del directo. Lo cuantitativo del espectro lumínico (discontinuidad onda-partículas) del fondo de microondas y sus reflejos, que nos llega en señales lumínicas, transferido por la misma energía solar – que abastece al HST– hasta nuestra monitorización eléctrica. El positivo (de la imagen representación) y el negativo (positivando el Sentido interpretable en formato físico), en co(n)-tacto durante unos segundos con la energía transmitida a partir de la transinmanencia sobre lo inmanente y lo exento e

---

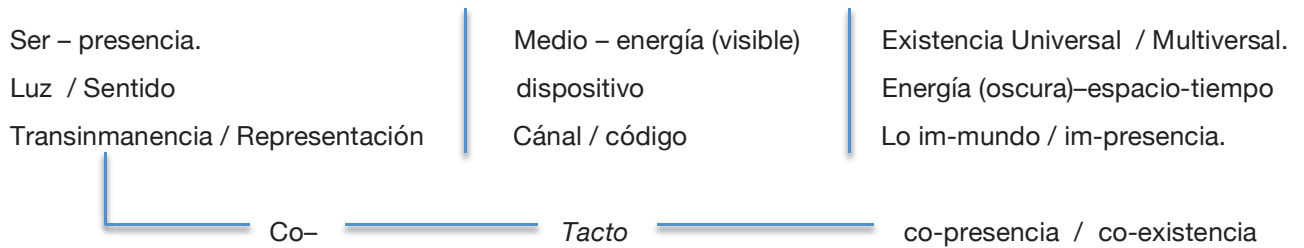
así como a los dos Observatorios de Ondas Gravitacionales por Interferometría Láser / Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory): LIGO Livingston (Louisiana) y LIGO Hanford (Washington State), –operados por: California Institute of Technology (Caltech) y Massachusetts Institute of Technology (MIT)–. U.S.A.; Fueron posibles gracias a la acreditación de la University of South Florida USF, del CAM Museum (Tampa, Florida), a las gestiones de mi asistente en el Workshop impartido en la USF, la artista Vicky Trespando; a la credencial de Manuel Cirauqui, comisario de Guggenheim Bilbao Museo; y a la subvención de creación (2016) para artes plásticas y visuales del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco– Eusko Jaurlaritza.



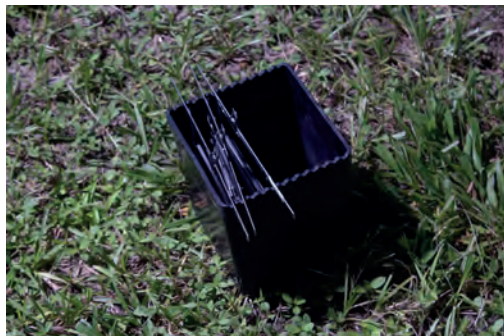
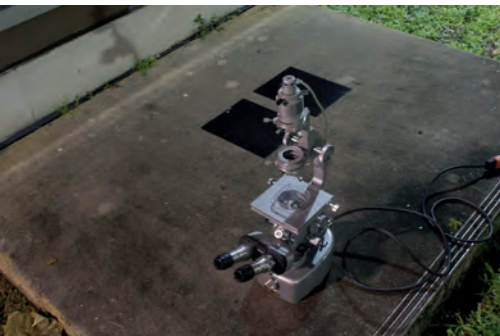
Caja con negativos –MAR 1970–, Kodak Contrast Process Panchromatic Film. B&W. 4 x 5 inches.

**Toucher** [Positive(¿) #2] sin revelado (en doble exposición):  
 1- en HST Control Center. 2- durante mi ejercicio situacional en el taller, USF Life Science Anex.  
 Emulsion photo-paper. ILFORD Multigrade IV, RC DE LUXE B&W. Glossy, 8 x 10 inches.

intransinmanente. Del contacto a través de la energía por el espacio-tiempo, al co-tacto con aquello exento y disyunto. La discontinuidad indirecta de lo exento que co-influye, sin aprehensión directa, y cuya dinámica es co-sustancial tanto a nuestra existencia y configuración de realidad cuanto al tiempo-espacio disyunta –por sus propias leyes co- naturales– a las la leyes in–mediatas que nos dirigen en nuestro estado configuracional.



Presencias de las imágenes en positivo y en negativos, situadas o ‘dejadas’: el papel fotográfico blanco emulsionado –sometido a doble exposición (y deformación por manipulación) en: 1– al con-tacto con el dispositivo de control conectado al HST, y 2– expuesto –sin revelar la imagen reflejada del ‘data’ universal– a otra luz-tiempo durante el ejercicio situacional en LSA (ver en img. sup.); lanzado al suelo –a donde cayera, debido a la gravedad, al impulso, al aire, etc.– objeto en movimiento por otro artista





**Touching (Positive-printing #3)** 10 min.  
developing Emulsion photo-paper. ILFORD  
Multigrade IV, RC DE LUXE. B&W. Glossy,  
8 x 10 inches.



**Touching.** HD Video. 17 sec. 2016  
<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/toucher-lsa.html>

Space Telescope Science Institute, Operated for NASA by AURA. Baltimore. MD. U.S.A |  
HST Image Processing specialists device contact. [9 /29 /2016, 11:08 – 11:10 AM]  
Contact and Developing: **Nestor Caparrós Martín.**

participante en este taller en USF<sup>1106</sup> (visión / aprehensión del otro). Quedando el positivo blanco –sin imagen– próximo a una caja negra abierta que contenía los negativos (con imágenes de sus *su-cesos*, *co-tactos*). El material positivo –no-representacional– y los negativos –con sus imágenes / Sentido–, que quedan aplazados o suspendidos en su inmanencia, co-presentes en su ahí a lo que les es exento afuera, co-presencias en un contacto anterior con aquello que proviene desde el exterior, lo que siendo disyunto Sin-sentido influye.

En esta situación, en que los objetos estéticos se articulan en el proceso de investigación del taller (ver LSA en pág. anterior y págs. precedentes), analizamos la exposición a los fenómenos abiertos de los distintos objetos positivos y su negatividad estética (con el *musgo español* que coloniza un pluviómetro eléctrico; mi gota de sangre al microscopio, con mi información genética separada de mi presencia, etc.). La fotografía en negro, velada por su exposición a la luz de la pantalla de control del HST, colocada junto a la fotografía con apariencia galáctica (**Touching, positive-printing # 3**, imag. sup.)

---

<sup>1106</sup> Nestor Caparrós Martín, artista (investigador en el Master in Fine Arts de la University of South Florida, USF) colaborador en distintas salidas de trabajo de campo de esta investigación, así como en futuros proyectos ya abiertos, de quién hemos referido anteriormente a partir de su ejercicio en este taller: su abandono (interpuesto) al objeto artístico [Trompo-amuleto – fetiche] a lo desconocido. / –Al final de este apartado se analiza el proyecto –JWST–, en el que colaboramos pro-siguiendo el desarrollo del James Webb Space Telescope hasta su lanzamiento al espacio exterior, previsto en 2018.

obtenida en la acción **Touching** (vídeo de 17 segundos en enlace superior. Réplica de la anterior acción *Tocuher*): Exposición del papel emulsionado en contacto a la pantalla del ordenador del Director, Zoltan G. Levay, Imaging Group Lead. Space Telescope Science Institute; especialista en el procesamiento de imágenes del Hubble Space Telescope, quien, tras mis cuestiones sobre discontinuidad en una entrevista mantenida con él y con el astrofísico Dr. Frank Summers (ver posteriormente QUEST, video-entrevistas a los distintos expertos que colaboraron en la investigación del proyecto Discontinuity: The Revival of Sense), nos expuso en su ordenador personal la imagen científicamente más reconocida procesada del HST, de un cluster de galaxias (imagen en la que se observa la duplicación aparente de una galaxia, debido a la torsión de la luz por la influencia gravitacional generada ante la presencia de otro masivo cuerpo espacial oscuro, produciendo el reflejo de la misma galaxia que nos aparece simultáneamente en dos posiciones con perspectivas distintas, –ver posteriormente en video QUEST–). –también influyen la expansión que producen la materia y energía oscuras, la curvatura y relatividad en el espacio-tiempo, etc.–

Esta imagen procesada y reproducida en monitor, produjo, tras su contacto directo con la emulsión sensible del papel fotográfico –al ser revelado–, unas pequeñas motas blancas sobre fondo negro, información residual sobre fondo velado que –como decíamos previamente– puede darnos la impresión de ser la imagen de otra supuesta galaxia, una representación abstracta con efecto ilusionista –desde la representación procesada de una galaxia real que al ser transferida por ‘contacto’ a otra imagen produce el reconocimiento aparente de una galaxia ficcional–. Un positivado material (de la imagen-representación y lo imaginario sobre otra imagen procesada anterior, diferido de la toma –un presente sido– de aquella luz (y oscuridad) que nos llegó desde su origen en el pasado. Que contiene también la imagen de las propias huellas (marcas, testigo o pruebas de la presencia del otro) de los dedos del artista moviendo el soporte sensible a la luz en aquél contacto, así como otras de sus huellas impresas directamente sobre la emulsión durante la manipulación previa y posterior al revelado. Originales únicos (sin copia) procedentes de aquél momento en que su presencia estuvo expuesta al co-tacto. Su valor no se debe tanto a la representación estética y abierta del Sentido ausente, sino a la singularidad (cósmica de toda presencia) de su inmanencia física durante aquél tiempo, ya discontinuado, en que se generó su imagen –por luz y oscuridad, energías– relacionada en lo Real (en la aspiración de la voluntad y del Sentido y en lo virtual y lo ficticio) con la aún mayor apertura y clausura de la discontinuidad general y natural a todas ellas.

La re-presentación (siempre presente en su difiriendo desde el indiferido material) de la co-presencia en co-tacto –directo o indirecto– espacio-temporal, inherente a la discontinuidad del universo conocido y desconocido. Objetos e instrumentos de representación, ópticos y sensibles u ontológicos, expuestos desde su discontinuidad configurativa a la discontinuidad natural por la influencia de los fenómenos, perceptibles o aún imperceptibles. Imágenes materiales –sin especulación–, entidades físicas directas (empíricamente observables e interpretables estéticamente por nosotros) analizables científicamente (partículas de los objetos con sus cargas eléctricas que repelen a las de otras entidades que co-existen, produciendo la sensación de presión –‘tacto’– o de su aparente ausencia) desde la exposición con su



**LIGO** Livingston (Louisiana), Laser Interferometers Gravitational-Waves Observatory. U.S.A. Localización de la instalación arquitectónica: ingeniería-tecnológica y su extensión (zona no habitada en el bosque del Golfo de México). IC 2016.

impresión química sensible a la luz que absorben o reflejan. En co-presencia, desde su exposición a aquella luz original del pasado en desplazamiento temporal a un presente y futuro discontinuos: no sólo con aquello aparecido que de alguna forma visible e invisible consta en el soporte, la co-presencia, entonces, con aquél pasado, pre-cedente; sino también con lo exento, lo no aparecible al formato, lo Real que rodeaba al papel fotográfico y a los negativos, sin poder ser abarcado o registrado, directamente en aquél espacio y tiempo o desde lo Otro exterior.

Co-presencia de los positivos y negativos, de lo óptico inmanente y del Sentido, tanto desde el contacto por la presión repulsiva inmediata cuanto desde el co-tacto por ex-presión o influencia indirecta de lo Sin-sentido multiversal y discontinuo, que afecta en su inmanencia e intransinmanencia co-presentes al Sentido que comprende.

La influencia de lo exento, discontinuidad indirecta, que corta su relación directa con el objeto técnico de observación o con el imaginal al estar disyunta en otro espacio o dimensión, oscura, invisible o imperceptible a su imagen, pero que lo afecta desde el orden universal o multiversal; supone una discontinuidad directa por ser inobservable, corte en la trascendentalidad del Sentido, cuanto una discontinuidad indirecta dada la relación de fuerzas, materia, energía, tiempo, gravitación y curvatura que afectan externamente a nuestra capacidad universal de transinmanencia directa.

Por ello nos situamos, con el proyecto estético de la presente investigación, a su ex-posición definitiva a lo ex *-tremo*, las ondas gravitacionales: generadas por lo exterior cósmico, cuyas vibraciones producen la torsión y desplazamiento del espacio-tiempo y de nuestro universo perceptible, y que así mismo, corroborarán en un futuro próximo la existencia del multiverso inflacionario (con la futura detección por LISA *-ver notas siguientes-* de las ondas gravitacionales primordiales *-surgidas en un instante tras el Big-Bang-*). En dos salidas de trabajo de campo experimental accedí a los dos centros **LIGO**, en Livingston (Louisiana) *-img. sup.-*, donde se confirmó por primera vez la detección de



Vistas aéreas: LIGO Hanford (desierto), LIGO Livingston (bosque). / Dispositivo óptico del láser de interferometría.  
<https://www.ligo.caltech.edu/>

una onda gravitacional y en LIGO Hanford (Washington State)<sup>1107</sup>, visitando sus instalaciones (guiados por expertos en astrofísica, que se acreditan en el siguiente vídeo de entrevistas realizado, QUEST), localizadas en zonas no habitadas, una en el bosque (LIGO Livingston) y la otra en el desierto (LIGO Hanford) y separadas entre sí para que sus respectivas estructuras, de dos brazos de 4 Km. de longitud cada uno, conteniendo en sus ‘tubos’ el dispositivo láser más sensible y extenso fabricado por el ser humano, pudieran detectar ondas gravitacionales y confirmar su recepción cuasi-simultánea al comparar la detección en un dispositivo con el otro, sin atribuir la vibración que se produce en los haces láser a ningún movimiento o influencia generada en la tierra. Pude también acceder al interior del dispositivo de interferometría láser en LIGO Hanford gracias al interés en este proyecto y colaboración del Doctor Michael R. Landry, Head-Lead Scientist, quien me introdujo tanto a la mecánica y sistemas de ingeniería interna del equipamiento cuanto al privilegio de atender directamente las propias reuniones de reflexión que el plantel de los destacados (hoy mundialmente reconocidos) científicos de LIGO Hanford mantenían acerca de la posible detección de nuevas ondas gravitacionales y su repercusiones, aplicando física de relatividad, mecánica cuántica, etc.

---

<sup>1107</sup> The gravitational waves were detected on September 14, 2015 at 5:51 a.m. Eastern Daylight Time (09:51 UTC) by both of the twin Laser Interferometer Gravitational-wave Observatory (LIGO) detectors, located in Livingston, Louisiana, and Hanford, Washington, USA. The LIGO Observatories are funded by the National Science Foundation (NSF), and were conceived, built, and are operated by Caltech and MIT.

The two LIGO gravitational wave detectors in Hanford Washington and Livingston Louisiana have caught a second robust signal from two black holes in their final orbits and then their coalescence into a single black hole. This event, dubbed GW151226, was seen on December 26th at 03:38:53 (in Universal Coordinated Time, also known as Greenwich Mean Time), near the end of LIGO's first observing period ("O1"), and was immediately nicknamed "the Boxing Day event". The first detection of gravitational waves, announced on February 11, 2016, was a milestone in physics and astronomy; it confirmed a major prediction of Albert Einstein's 1915 general theory of relativity, and marked the beginning of the new field of gravitational-wave astronomy. [Fuente: [www.ligo.caltech.edu](http://www.ligo.caltech.edu) ] 2016.

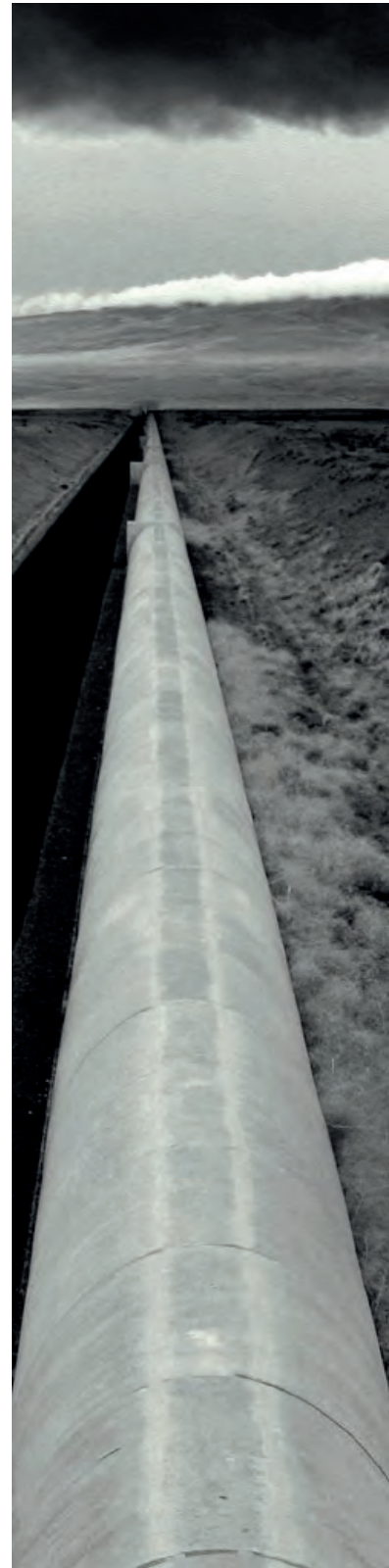
El objetivo del futuro detector espacial LISA (Laser Interferometer Space Antenna) –lanzamiento previsto en 2028 (su prototipo experimental LISA Pathfinder ya está siendo experimentado con correcto funcionamiento en el espacio)– es captar las ondas gravitacionales primordiales (*learning about the formation of structure and galaxies, stellar evolution, the early universe, and the structure and nature of spacetime itself*) mediante un grupo de tres satélites, separados en el espacio exterior, aplicando técnicas de interferometría por 3 haces de rayos láser, formando un triángulo sensible. <https://www.elisascience.org/> 2017.



El estar en presencia directa con el dispositivo y responsables del mayor descubrimiento científico de nuestra era reciente, que da origen al nacimiento confirmado de la llamada –física gravitacional (ver Cap. 9.4.B. Universo / Heteroverso: astrofísica no observacional) por las ondas gravitacionales que influyen, desde su origen en acontecimientos primigenios del cosmos, en la estructura y dimensión de nuestro espacio-tiempo. Asistir, desde mi estancia (no testigo) a una posible co-presencia con una eventual onda gravitacional (tal y como me informó uno de los científicos responsables en LIGO Livingston: estiman, dada la inmensidad de los distintos fenómenos cosmológicos, que las ondas gravitacionales se pueden producir –y atravesarnos– en cantidad más cercana al infinito que a las 300 ondas que se calculan serían detectables en la tierra cada año).

El intervalo y la discontinuidad de mi estancia presencial y de mis actos expuestos a la discontinuidad multiversal. Lo no perceptible o detectable por mi propia sensibilidad y que en su co-existencia incide en la evolución común del existir. Lo ajeno a la proyección del Sentido cuya influencia indirecta (no directamente observable, o perceptible) implica un corte en la reflexividad y trascendentalidad por aquello en lo que el Sentido no puede aplicarse, manteniéndose en su grado de co-presencia en su inmanencia limitada.

La discontinuidad indirecta co-presente a nuestra existencia discontinua. Lo que *Es*, co-presente en LIGO (y en otros lugares), sin verse o sentirse aparecer ni aplazarse, que fue imperceptible –a mi y a los dispositivos durante mi estancia allí–, que existiendo nos queda fuera de su registro y de la dimensión temporal de aquél instante. El *Otro* corte/desvío de las ondas gravitacionales que nos atraviesan (fuentes de curvatura y multiverso) que torsionan el espacio-tiempo alterando las dimensiones concretas y su relatividad (las ondas influyen, en nuestro caso de manera microcósmica, en la expansión de la distancia entre mundos y cuerpos del cosmos), independientes a nuestro facto y aspiración estética.



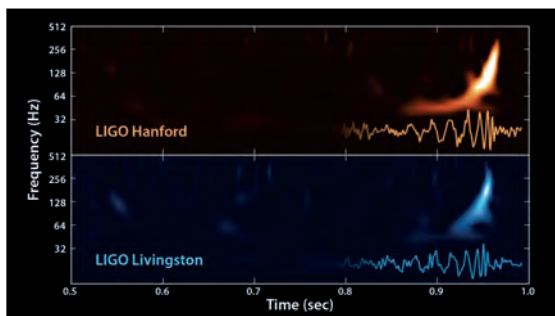
Tras reflexionar, durante las distintas etapas en las salidas de trabajo de campo de esta investigación artística, acerca de cómo librarme de mis actos de representación y exponerme directa e indirectamente a la co-presencia, sin afectar a la interpretación de lo anexo mediante formas de representación, que de alguna manera reprodujeran (tal y como hacen las imágenes adaptadas de las ondas



**LIGO.** HD Video. 4,55 min. [intervalo de co-presencia] –fotograma–.  
 LIGO Hanford (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory), U.S.A. 22-09-2016.  
<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ligo.html>

registradas <sup>1108</sup> en los dos centros LIGO, o su traducción en ondas sonoras sinusoidales) una traducción o una demostración desde el Yo-sujeto estético –a, o -de lo Real. Asumí que el único facto de (co-)presencia no performativa –si no ‘pura’ si de exposición integral del Sentido a su corte con la discontinuidad indirecta– era estar allí sin hacer nada mas que ser ante ese corte de lo anexo no aprehensible directamente (la misma respuesta confirmativa que obtuve en mi conversación con el director de LIGO Hanford, Michael Landry, al tratar con él acerca de la cuestión de nuestra co-presencia –sin principio de incertidumbre y sin incidencia por la observación– con lo indecible y discontinuo). Al llegar a primera hora de la mañana (luz del día) a las instalaciones con el Dr. Landry y tras quedarme a solas en el desierto, me situé junto a uno de los brazos del detector en activo y puse la cámara de

---



1108

Onda gravitacional sinusoidal traducida a sonido por el MIT al hacer pública su detección en febrero 2016.  
 Audio de 57”: [http://web.mit.edu/sahughes/www/Sounds/iota\\_20\\_0.998\\_h.wav](http://web.mit.edu/sahughes/www/Sounds/iota_20_0.998_h.wav) Ver Cap. *Artistas trabajando.*



**LIGO [parallel]**. HD Video. 4,07 min.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ligo.html>

vídeo y sonido a grabar en modo automático (el dispositivo de registro distanciado de mi, en modo cámara 'objetiva') dos 'no-acciones' (post-no-representacionales /post: '*non-representation*') –que podrían haberse dado sin grabarse; documentadas para esta investigación como objeto artístico para exposiciones, para observar la reactivación del Sentido tras su corte por la co-presencia con aquello *indirecto* discontinuo que queda fuera del plano de la representación, y cuya no operación real quedaría al margen, discontinuidad *sida* –sin efecto al otro–, del resultado *de-mostrativo* –empírico, artístico o estético–: tra(n)S-proyectual, fuera incluso de la intención del proyecto u objeto arte transitivos–.

Co-presencia de aquello tras-proyecto antrópico y su corte indirecto e indecible en la proyección estética.

Dos situaciones en el mismo espacio, en distintos tiempos (secuencias) de luz:

–En la primera, titulada llanamente **LIGO**, aparece al comienzo, vacía, una silla para el tiempo libre en espacios abiertos (objeto antropomórfico), sobre la cual (tras dar al *play* de cámara) me siento en diagonal a la línea de recorrido del detector láser. Mi presencia en descanso, libre de cualquier expectativa, abierto al horizonte universal al que se expone la estructura tecnológica con forma escultórica *Land Art* (recordando a *Sun Tunnels* de Nancy Holt). La única trascendencia fue no estar sujeto a mi propia liberación del arte, abandonando mi consideración o no consideración sobre mi acción / no-acción ante aquello exterior que podría darse o no darse sin ser advertido. No ocurre casi nada en la situación, salvo el paso imprevisto, desde el otro lado de la arquitectura, de un ave salvaje [min. 3',23''] que desaparece al instante ante mi presencia; o mis cambios de postura y el trascurrir de la mañana, la luz y los fenómenos naturales.

–En la segunda acción, **LIGO [parallel]**, caso más explícito por tumbarme en paralelo al tubo al modo de las acciones en estudio de Bruce Nauman respecto a la arquitectura: cuerpo-forma/ acto-espacio-tiempo–. Realicé tal ejercicio tanto por evidenciar un supuesto «*Elogio de la pereza*» duchampiano, cuanto por

rechazar así mismo cualquier pretensión, de la lógica improvisativa, de negación o descarte del acto artístico o estético (o supuesta supresión *non-representational* desde el sujeto estético por su incertidumbre o lo que le es directamente acontecido o contingente). Salir, por lo Otro ajeno a mí (sin huir o sin re-huir) del gesto pretendido de ‘liberación’, para mostrar literalmente y sin *prejuicio* el acto estético en toda manifestación del Ser, pero desde su co-presencia abierta ante lo Otro que no corresponde a la particularidad de aquella primera proyección o a la reflexividad (secundaria) misma. Aunque ambas situaciones resulten similares – pues en los dos casos se da la co-presencia del Sentido, tanto presubjetivo como transinmanente con lo exterior intransinmanencial–.

En LIGO [primera no-acción] la inmanencia presubjetiva (fuerza) del Sentido no deliberativo queda en su acto sin acción –en su ser sin efecto transinmanencial–, pues no proyecta tal Sentido inmanente a su función reflexiva y posible subjetivación hacia aquello exterior invisible e imperceptible que el Sentido no recibe ni puede trascender. Se sitúa de inicio un objeto instrumental (la silla –o asiento–) utilizado y tratado ampliamente en las metáforas simbólicas del Arte del sujeto estético (como J. Kosuth en su *Una y tres sillas*, quien delimitó: objeto, representación, concepto y sus entidades o imágenes de la realidad construida con lo Real dado), sobre la cual (en su qué y en su cómo) me abandono, con el utensilio de ‘tiempo libre’ fuera de la interpretación específica acerca de ello (objeto y su distinción) y de mi ‘voluntad de no-acción’.

Lo que aquí fuera inicialmente un símbolo del tiempo libre, instrumental, y la posible lectura de mi inacción inmediata, práctica post-conceptual; se desactivan al verme (Yo) superado desde mi presencia –post-‘*liberada*’– con aquello Otro que, aunque el Sentido subjetivo ya comprenda o entienda, queda fuera del mismo en la frontera y límites de lo anexo. Sentirme libre por lo Otro libre y ajeno a mi condicionalidad. Indecidible, libre de la deliberación de lo ‘liberativo’, por ese dejar –de lo Real– desmarcadas las apreciaciones (soberanía o autonomía del arte) acerca de lo, si no inapreciable (desde la máquina), inabordable por mí mismo. Libre (en parte de mí mismo, incompletada mi subjetividad) y feliz en la cima de observación de aquél intervalo en el que todo lo apreciable era desbordado por las ondas gravitacionales que traspasaran la máquina y me traspasaran a mí en su fluctuación multiversal y distorsión independiente a nuestra realidad sensible. Quizás cierto éxtasis romántico ante la inmensa libertad de la Naturaleza al juicio, o quizás la consciencia de mi co-presencia particular ante aquello Otro no sometible por nuestro aparato o dispositivos. En todo caso (co-)presencia post performativa (im-mundo<sup>1109</sup>), no dormida: abiertos tanto el consciente cuanto lo subconsciente y lo inconsciente en su desborde por lo Otro general inmanente y co-existente (exento), cuya natural independencia sobrepasa al objeto y mi posición sobre él. Co-presencia: de aquella subjetividad expandida, desplegada o abierta por el desborde de su juicio, con la presubjetiva fuerza innata del Sentido inmanente y con la ‘objetiva’ realidad que transita atendida

---

<sup>1109</sup> Exo-formas, que nos plantean y generan la discontinuidad del Sentido, el corte de lo *ex-tremo* (con y al margen de nuestro *tremo*, vibración por algo, ex-tenso / Ex- *tremó* -: “adorno” a manera de marco en –espejos- fijos en pared. Sin transcendencia sobre un objeto de reflexividad, entidad de objeto ciego, extra-existente cuadro o posición fija, independiente a nuestra misma extremación o asomo al riesgo o principio antrópico extrapolativo). El corte que por lo intacto, lo que reside anexo a nuestro borde, des-borda a la propia intermitencia del Sentido. Aquí lo im-mundo (Nancy), son la vibración de esas ondas gravitacionales que se detectaron en LIGO y cuya [S]trusión al Sentido se produce tanto por su co-presencia directa al mismo cuanto por lo anexo y exterior o indirecto en el multiverso generado por la inflación gravitacional.

o mirada por nuestra empírica observación performativa que le da forma-figura y la incertidumbre de nuestra incidencia; con aquello Otro que en su discontinuidad natural de-nota a nuestra discontinuidad configurativa. Un tiempo particular o intervalo sido –lo que no hacemos ni procuramos realmente en él hacia otros tiempos–, incidiendo y excediendo lo *readynatural* más allá de nuestra discontinuidad configurativa, del logos, o de lo ‘al(l)*readymade*’ uni-versal y de la noción existencial unitaria o su *pasaje*–. (Cuya emoción subjetiva –sensación de paz– sólo pueden ser referidas, diluyéndose en mi memoria. Que si hubieran sido dadas sin grabarse sólo habrían tratado –en aquél entonces ante aquello *Otro* sin retrato– con el corte en mi propia reflexión por lo inaccesible a la misma, con la libertad extrínseca, co-herente a la misma libertad innata de la discontinuidad del Ser). El Ser y el sujeto subjetivo, con su objeto (arte) y medio-dispositivo, ante la discontinuidad directa de los fenómenos apreciables y expuestos en abierto a la discontinuidad indirecta de los que desde su exención (o *[S]truction*) confirman, de/(in)cisivamente, la existencia de lo libre al sujeto reflexivo. No es por lo tanto aquí la importancia en sí del objeto (que ya se refiere en su registro – limitado– y que se muestra y asume en su situación preliminar) ni la sensación transitiva del sujeto, sino lo que se destaca fuera del Sentido, libre desde la *ex-posición* de aquellos, de sus factores y de sus entidades. Para procurar, desde la co-presencia de lo Sentido con lo des-tacado Sin-sentido, el despliegue del objeto arte a la cuestión, que se nos abre, de su posible reactivación desde (o tras) su misma superación por lo libre. El proyecto arte abierto a su tras-proyecto, a la libertad de cualquier soberanía reflexiva, consciente o inconsciente. El arte con lo Real en su discontinuidad. Por otro lado –LIGO [paralel]– es una *segunda* (post-)‘acción’ –post-no-representacional (tras el objeto artístico con la ‘no-acción’), puesto que parte de asumir ya aquél acto de gesto performático, reconocido y sedimentado por el arte, de exponerse literalmente en la actuación e interpretación de un signo arte de exclamación o afirmación del canon de postura (posicional y estética) pasiva, cuerpo-contexto, alineado formalmente, linealidad simbólica. Expone ante cámara la incisión performática en paralelo a la intervención del *site* arquitectural en modo *Land Art* <sup>1110</sup> –*Naturaleza*-espacio-tiempo-cuerpo-signo-arquitectura-dispositivos–.

La deriva de la auto-instrumentalización del primer sujeto y su reflexividad estética (como en B. Nauman); asumiendo y denotando a la misma perspectiva de la historia del objeto o cuerpo arte y al conjunto de sucesos (y actos) en un tiempo dado (Rusell), la posición antrópica de su puesta en

1110



Nancy Holt. *Sun Tunnels* (1974).

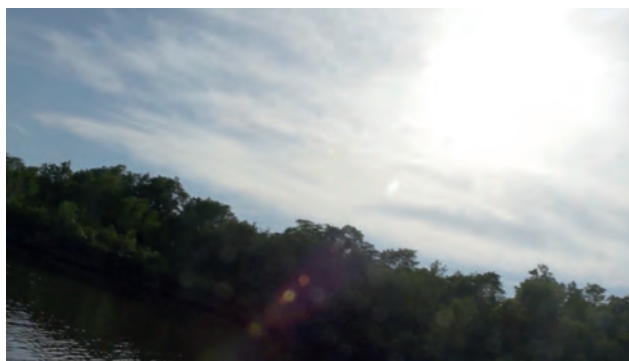


*Solar Rotary* (1995). University of South Florida Public art Program, Institut for Research in Art. De la exposición de los túneles que se alinean con el solsticio en el desierto de Utah; a un meteorito de 4,5 millones de años caído en Florida, expuesto a nuestra transición solar en una estructura escultórica en el campus USF en la que impartí una de las jornadas del taller con investigadores y alumnos del Master in Fine Arts.



perspectiva estética y artística. Es decir, se produce intencional y específicamente un objeto artístico con su narrativa, precisamente para atender cómo esta representación –que queda fuera por su forma y acto de aquello a lo que deseaba exponerse, separada de lo Otro que es al margen de su discontinuidad configurativa– pudiera ser considerada tanto en cuanto a su mismo objeto como en cuanto a los otros cortes que tratar desde la exposición de ese objeto artístico y su objeto arte en investigación a otras situaciones de discontinuidad. Cómo se abre el Sentido desde su objeto artístico decidible a lo indecible, sin el recurso, por restricción, a modalidades de corte fenomenológicas.

En la construcción narrativa (intencional) del vídeo **EVER**<sup>1111</sup> (parte de una estructura audiovisual-instalación junto al vídeo de entrevistas QUEST y la pieza sonora ATLAS V) se entrelazan, en un desarrollo temporal lineal y abierto, los argumentos de la presente investigación a través de una secuencialidad cronológica de fragmentos de los proyectos realizados específicamente para la misma (que hemos analizado previamente), junto a otras secuencias filmadas, bien para fondo e hilo de contexto cuanto para inserir desde la cultura de la historia audiovisual los componentes reconocibles de la ciencia-ficción filmográfica.



**EVER** HD Video. 11,30 min. 2016.

Everglades (alligators), Florida | USF CAM Museum (Alligators Situation), Tampa, Florida | Everglades (Airboat), Florida. | NASA JFK Space Center, ATLAS V Rocket launch, Cape Canaveral, Florida | NASA Goddard Space Center, (HST Control Center), Maryland | Space Telescope Science Institute (Hubble Space Telescope Image Processing), Baltimore | NASA Goddard Space Center (James Webb Space Telescope assembling), Maryland | LIGO Hanford (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory) Washington State. U.S.A.

Comienza con la introducción silenciosa de dos crías de *Alligator*, quietas y expuestas al sol en los Everglades de Florida (el nacimiento de una especie de origen prehumano en una biosfera virgen, hasta su extracción del hábitat natural para su observación de obras de arte al ser trans-portado (desde otra reserva) a un Museo (*Alligators Situation*), donde se inicia el relato en escena con la historia humana contemporánea, ecos (audio de voces en el exterior al CAM) y la cuestión argumental del corte no biosemiótico. En las secuencias centrales aparece la velocidad desde la máquina, un fragmento del vídeo *Ever|glades* (Alguna

---

<sup>1111</sup> *EVER..*, tiempo indefinido, sin el –para (*for/ever*) antropocrónico de función de demarcación temporal o evocación simbólica afirmativa del Sentido infinito negativo. Un tiempo desconocido, que puede significar -siempre en el futuro, -en algún momento /alguna vez, o dependiendo de su contexto en la frase -muy o también -nunca.



**EVER** HD Video. 11,30 min. 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>



**Ever|glades.** HD Video. 4,35 min. 2016

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-glades.html>

en el año 3.000 A.C. por un cambio climático que produjo los humedales subtropicales en lo que anteriormente fue una área desértica, hoy la zona salvaje más extensa en U.S.A). Siguiendo con su evolución, desde el movimiento tentativo de un reptil depredador adulto que domina un biosistema –lo territorializa–, campo con participantes del taller en un recorrido turístico en *Airboat* –hidrodeslizador o aereobote de navegación en pantanos–, en el que, sobre la distorsión sonora por la velocidad de la hélice, se escuchan las risas de los artistas durante el recorrido de nuestra investigación. La risa, expresión del Sentido, negación vital del temor y del trauma, acto reflejo subjetivo de la aspiración liberadora del Ser en su transición hacia (y asunción de) lo exterior desconocido, el impulso emocional ante la co-presencia de la discontinuidad directa e indirecta).

De la inmersión –con discontinuidad de velocidades– en las sombras, zonas ocultas a la luz del sol por la frondosidad salvaje del pantanal, se produce un nuevo salto narrativo: desde la aproximación hacia aquella oscuridad salvaje y sus reflejos en el agua hasta nuestra era tecnológica abierta al futuro (elipsis temporal al modo –*2001, Odisea espacial*– de S. Kubrick). La noche en el centro de lanzamiento de cohetes espaciales *JFK Space Center* en Cabo Cañaveral, Orlando (Florida –segunda salida de trabajo de campo–), plano fijo central enmarcando los límites en la costa entre tierra, agua y cielo, en la que se escucha el audio de inicio de una cuenta atrás hasta que surge la iluminación completa de todo el paisaje (velando un instante la cámara) por la ignición de los propulsores de un cohete ATLAS V que lleva al espacio exterior, sin tripulación, un satélite meteorológico. De esa separación de los dispositivos (en el audio grabado de la transmisión del lanzamiento desde el centro de control en JFK Space Center se oye la voz: “*Good Separation*”, confirmando el desacoplamiento correcto del satélite de observación de su propulsor), a las secuencias de *co(n)-tacto*: en orden sucesivo fragmentos de *Toucher* y *Touching*, esta última subrayando la representación del lenguaje metacinemático, el contacto con papel fotográfico emulsionado sobre la pantalla del director del centro de reproducción de imágenes de telescopios orbitales, la exposición a la luz artificial y natural para su registro y reproducción fílmica al espectador. Y, en primer lugar, *Toucher* (el desvío del tacto en Nancy) de un artista con un negativo fotográfico sobre la pantalla de control y recepción de datos del Hubble Space Telescope (Goddard Space Center, NASA, Baltimore) en su órbita espacial de observación y transferencia; lo diferido del cosmos a nuestro instante y lo no observable en la discontinuidad exterior del espacio-tiempo. Aquello otro en el origen del Big-Bang y su frontera o muro, donde germinó la inflación del multiverso y que el James Webb Space Telescope investigará para nosotros tras su próximo lanzamiento al espacio (escena de su ensamblaje en el Centro de vuelo espacial Goddard, con el ascenso vertical de un técnico ingeniero operando en un elevador). Penúltima secuencia en este proyecto de investigación a lo que se abre en el futuro inminente y en el futuro indefinido a nuestra especie y a su Sentido.

Concluye la narrativa del vídeo con la entrada en la era de la física gravitacional (post-observacional) desde un fragmento de mi ejercicio –LIGO [Paralel]– tumbado en el desierto, en paralelo al detector de ondas gravitacionales. Quedando así abierto ese último acto-objeto (con su emisión-reproducción y recepción potencial) a la discontinuidad indirecta de aquello que co-existe e incide al margen de nuestra percepción o en anexo. El proyecto que asume su ficcionalidad narrativa y cuestión para, desde



la evidencia paradójica de su relato configuracional, llamando abiertamente a aquello *Otro* óptico, disyunto y libre; solicitar la investigación de su salida.

La secuencia del lanzamiento del cohete ATLAS V –transportando al espacio el satélite climático y meteorológico R (GOES-R) *Geostationary Operational Environmental Satellite*, de la *National Oceanic and Atmospheric Administration* (U.S.A.), fue uno de los dos registros documentales grabados durante aquella jornada de salida de trabajo de campo. En ésta, en formato vídeo, se señala hacia la salida del marco de la imagen, por el des-plazamiento del cohete espacial fuera del plano fijo en su ascensión más allá de nuestro horizonte de observación directa, abandonando el ‘mundo’ y dejando –antes de su retorno y desintegración– un dispositivo de observación en el espacio exterior. Ese mirarnos desde fuera no incorpora solamente nuestra reflexividad, la observación indirecta de los fenómenos de discontinuidad natural y su impacto en el contexto biosemiótico; sino el testimonio de lo ausente: el espejo indirecto, teledirigido, que orbita lo ‘mundo’ para enviarnos una imagen heterotópica, la composición o mapeado (Atlas) que se elabora a partir de las imágenes en perspectiva de distintos lugares que confluyen en un transmisor; pero, así mismo, ese dispositivo es la señal de frontera o límite de lo que no abarca, aquello que en su presencia queda a sus espaldas, todo lo que en el exterior fluye al margen de las órbitas de los dispositivos y de nuestra observación reflexiva, detección o territorialización. En la inmensidad del universo sólo abarcamos ciertas zonas, en el multiverso puede que infinitos universos sean inaccesibles.

La salida al exterior es en su génesis una operación de extrospección a la co-presencia natural, el ser- enviarnos a nuestra exterioridad implica, en su base, el reconocimiento a lo Otro, aquello externo desde donde se constata nuestra copresencialidad y la deriva y discontinuidad de nuestras presencias reflexivas –incluyendo el deseo de supervivencia con lo Otro y nuestro anhelo de conocimiento y comprensión reflexiva de nuestro origen exterior y su futuro–.

El otro registro documental del lanzamiento fue la grabación de audio y sonidos:

### **ATLAS V**

Sound, 10 min. 2016

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

JFK Space Center, NASA. ATLAS V Rocket launch: NOAA’s (National Oceanic and Atmospheric Administration), Geostationary Operational Environmental Satellite-R (GOES-R), Cape Canaveral (Orlando, Florida) U.S.A. 11 /19 /2016. Sound and Audio recordings [3 microphone systems: omnidirectional, semidirectional and ultradirectional].

Esta pista de audio es una de las tres grabaciones registradas con tres sistemas de microfónica diferentes:

–omnidireccional (en cámara de vídeo), –semidireccional y –unidireccional (conectados a grabadoras digitales de sonido). La secuencia que puede escucharse accediendo con el enlace superior a mi página Web, corresponde al registro ultradireccional, un fragmento de la cuenta atrás y del lanzamiento del ATLAS V que se reproduce en sala de exposiciones en simultáneo al audio del vídeo EVER,



*Field trips* (salida de trabajo de campo), JFK Flight Space Center, NASA. 2016.  
Registro de sonido y audio: Nestor Caparrós Martín / Imagen IC.

a través de un sistema de altavoces que distribuyen el sonido omnidireccionalmente en el espacio completo expositivo.

El audio del vídeo EVER se concentra, mediante dos altavoces posicionales, directamente en el espacio del espectador (en correspondencia con la cualidad direccional del fenómeno visual humano en su marco de visión de 180°, mientras que el fenómeno sonoro es de percepción omnidireccional), transcurriendo secuencias sin audio (silenciadas), otras con audio del sonido ambiente (*CAM Museum –Alligators Situation*) y otras con el audio de la distorsión sonora del Airboat (jornada en Everglades); coincidiendo en algunos momentos discontinuos la reproducción del audio en el vídeo, de su propia toma por micrófono omnidireccional, del lanzamiento del ATLAS V (11,30 min. en bucle) con el audio utradireccional reproducido (10 min. *loop*) en el espacio general de sala. Un acople, desde la co-presencia de sonido en un ‘*espacio sónico*’<sup>1112</sup> (de burbujas sonoras omnidireccionales / un paralelismo a la astrofísica gravitacional multiversal

---

<sup>1112</sup> “El sonido se propaga en el aire a través de movimientos periódicos entre átomos o moléculas colindantes. La energía del mismo se expande desde el lugar de las colisiones como una emanación esférica o burbuja, cuya superficie entra a oscilar radialmente. La burbuja de sonido se expande y contrae al mismo ritmo que la fuente de sonido. El modelo aceptado de la onda sonora es incompleto, porque utiliza la representación gráfica de la ley universal matemática de la energía sinusoidal, dada como amplitud en el eje vertical y como tiempo en el horizontal. Aunque esto es correcto en términos de representación gráfica, no es como la energía se mueve realmente a través del espacio. El sonido no se propaga a través del espacio como ondas longitudinales, sino que lo hace tridimensionalmente a través del aire debido a la difracción, es decir, el resultado reactivo de las colisiones atómicas. Esta forma tridimensional tiende idealmente a la esfera, si bien, dependiendo de la forma y características del foco emisor y sus reflexiones, se trate más bien de un elipsoide, deformado en los puntos de máxima energía.”

Coller, Beatriz. *Espacios sónicos. Intersecciones entre arquitectura y sonido*. Tesis doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Departamento de Proyectos Avanzados, ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid. 2014. Introducción a la fenomenología sonora. Física del sonido, p. 15. [http://oa.upm.es/35300/1/BEATRICE\\_GOLLER.pdf](http://oa.upm.es/35300/1/BEATRICE_GOLLER.pdf)

y multidimensional), en el que, además de su propio sonido ambiente, dos eventos sonoros de fuente similar generan un tercer evento espacio-temporal –de ruptura por choque y saturación.

En la secuencia del vídeo EVER se corrigió el audio, equilibrando y disminuyendo su volumen, mientras que en la pista ATLAS V se oye directamente, tal y como fue registrado, el estruendo y la gran distorsión sonora que en su ascensión sobre nosotros por la atmósfera produjo el cohete (el retumbar hipersónico entrecortado por la vibración de sus ondas de choque <sup>1113</sup>), siendo reproducida con alto volumen esta amplitud de sus graves en sala (escuchar en pista de audio del min. 08:25 al 09:10).

Los sonidos registrados en la pieza ATLAS V, que se propagan omnidireccionalmente por el espacio (a diferencia de la observación focal de las imágenes <sup>1114</sup>), se distinguen en el origen o fuente;

Audio –emitido por dispositivos– / Sonido –natural–:

– **Audio:** [heterotópico –distintos eventos en diferentes lugares que confluyen en un formato único de recepción] *JFK Flight Space Center - Control Mission*, grabación de la retransmisión en directo por megafonía del lanzamiento del cohete ATLAS V, a tres diferentes áreas de observación del centro espacial situadas en *Cape Canaveral* a 2 millas, 5 millas (nuestra posición) y 8 millas de la rampa de lanzamiento en la costa. Retardo (*delay*) entre la llegada y captura de la primera señal transmitida del audio y la recepción posterior de las otras señales equivalentes, dada su procedencia desde las distintas distancias de sus respectivos espacios de emisión por megafonía a diferentes escenarios de observación, hacia nuestra posición de registro. Diacronía del mismo sonido en distintos espacios, por la salida del mismo audio desde una fuente –centro de control– y la diferencia de su llegada a distintas localizaciones en que se escucha aquél en distintos tiempos; lo cual a su vez, por la repetición del mismo audio en sus llegadas consecutivas a nuestro punto de grabación, produce efecto –eco– en la escucha en directo del *delay* en nuestra grabación. Discontinuidad del registro por la espacialización del audio. Discontinuidad configurativa de su composición-interpretación, que parte de la discontinuidad fenoménica que afecta a la propagación de los eventos sónicos.

– **Sonidos:** -Voces y expresiones del público. / -Sonido de los motores de propulsión del cohete ATLAS V en su ascenso hasta el espacio exterior en la estratosfera –silencio-corte de ese sonido por la discontinuidad en el paso de un medio natural a otro en el que no se produce vibración audible–.

-Sonido ambiente. Umbral sonoro inaudible de una desbandada de aves debido a la superposición del sonido del cohete (estampida de las aves en su reacción al cambio brusco de luz y sonido –discontinuidad– que puede observarse en el vídeo EVER). Sin registro sonoro de las reacciones de otras especies: delfines, peces, cocodrilos, etc. en la laguna *Banana River* de Cabo Cañaveral.

---

<sup>1113</sup> “ Cuando el escape hipersónico se mezcla con el aire ambiente se forman ondas de choque.”

Potter, R.C.- Crocker, M.J.: *NASA CR-566, Acoustic Prediction Methods For Rocket Engines, Including The Effects Of Clustered Engines And Deflected Flow*. Página Web del National Aeronautics and Space Administration – Langley (NASA – Langley) U.S.A., 1966, Web 2017. <https://ntrs.nasa.gov/archive/nasa/casi.ntrs.nasa.gov/19660030602.pdf>

<sup>1114</sup> Tratamiento natural del hecho sonoro, a diferencia también de la discontinuidad configurativa indicada mediante la confluencia de haces de sonido ultrasónico, que suspenden en un punto del espacio la deconstrucción y *diferencia* del lenguaje en la instalación *Crossover*. Cap. 9.1. Discontinuidades configurativas y discontinuidad artística en la extensión y realización –en y –con formatos de representación.

La cuestión (en la salida o des-pegue de lo heterotópico –sin ‘elevación’– a lo *Heteroversal* o Multiversal) es la posible reactivación del Sentido definitivamente abierto, desde el corte-intervalo de su discontinuidad imaginal a la naturaleza multifase de la discontinuidad general. Reactivación del Sentido Libre, abierto fuera de la heterotópica (orden / aplazamiento) com-posición desde un formato configurado o medible y ajeno a una concentración (particular / uni-versal) de su heterocronía, o suspensión (proyección) aplazamiento ‘infinito’, en la discontinuidad del tiempo vivido y su diferido. La hipótesis (cuya respuesta *Real* puede anular la misma pregunta inicial del Ser) de lo que *Es* tal Sentido con y sin reflejo, con/sin antrópica (ubicación-período) con[s]trucción o sin auSentirse (vacío simbólico); y de su *re-vival*, reactivación de lo vivo con lo Otro, con (o por su a-fuera a tal objeto nuestro) lo ex-tenso (previo, liminal y futuro) al Ser y su *solo* (*¿*) ‘eterno retorno’ del Sentido proyectivo-reflexivo o eco.

Tanto la discontinuidad general cuanto el corte de discontinuidad artística que genera aquella, fueron confirmadas por los diferentes doctores en astrofísica, en física gravitacional, en física relativista, física de partículas y mecánica cuántica, así como por los expertos en el procesamiento de imágenes de los telescopios espaciales; en sus afirmaciones a las cuestiones que les planteé desde esta investigación, que se corroboran en el vídeo de entrevistas que realicé con ellos: **QUEST** (búsqueda / cuestión / afán / aventura). En este vídeo, que complementa en su exposición en monitor (con auriculares) a la proyección de la narración fílmica de los proyectos realizados en paralelo para la cuestión final de la presente investigación –EVER– y a la pieza sonora –ATLAS V– (y al siguiente y último proyecto abierto –en curso– JWST, en págs. siguientes); El Doctor en Astronomía, Kenneth Carpenter

<https://science.gsfc.nasa.gov/sed/bio/kenneth.g.carpenter> quien además del análisis de lo estelar y lo galáctico es responsable de la investigación de lo extra-galáctico en Goddard Space Flight Center, NASA (Maryland), centro de control del Hubble Space Telescope–, confirma mi planteamiento de la discontinuidad desde la presencia –o co-presencia– de aquello no observable directamente: agujeros negros, materia y energía oscura, por su influencia en el desplazamiento de los objetos luminosos del cosmos (o por la expansión acelerada del ‘todo’ por la fuerza de la energía oscura –mayor que la gravedad– que aún no se comprende / un potencial corte o discontinuidad del denominado ‘vacío verdadero’ que produce vibración del espacio-tiempo –y que en esa expansión que se acelera separaría todo el universo hasta la extinción, discontinuidad analizada en el *nihilismo no correlativo* de R. Brassier), corroborados por la mecánica cuántica y la relatividad; y desde la radiación gravitacional (confirmada –en sí la onda gravitacional y no sólo por su influencia– por vez primera por los sensores LIGO).

El Doctor Carpenter asume desde la astrofísica la discontinuidad que entra en el proceso de observación o experimentación posible al no poder abordar presencial o indirectamente por dispositivos hoy, en el espacio, magnitudes de cuerpos supermasivos a la velocidad de la luz y su consiguiente relatividad inabordable. Y plantea así mismo el ‘movimiento’ necesario que ha darse (una concepción distinta de nuestra realidad construida y de lo Real) en nuestros sistemas de observación o de representación matemática, debido a aquello *Otro* que no podemos experimentar puesto que superan nuestra escala de presencia, o aquello que en otros universos no corresponde a nuestras



**QUEST.** HD Video-interviews. 53 min. 2016 (fotograma del D. Frank Summers)

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

Questions: Non-representational; Dark Matter, Dark Energy, Black Holes, Gravitational-Waves, Space-Time torsion, Quantum Mechanics. Discontinuity / Multiverse / Co-presence.

**Dr. Kenneth G. Carpenter**

Project Scientist for HST Operations. Study Lead Stellar (SI) Vision Mission. NASA Goddard Space Flight Center. Hubble Space Telescope Control Center. / James Webb Space Telescope assembling. Greenbelt, Maryland. U.S.A.

**Dr. Frank Summers**

Astrophysicist.

**Zoltan G. Levay**

Imaging Group Lead. Image Processing Specialist.

Space telescope Science Institute. Operated for NASA by AURA. Baltimore, Maryland. U.S.A.

**Dr. Shivaraj Kandhasamy**

Postdoctoral Scholar. University of Mississippi LIGO (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory), Livingston (Louisiana) U.S.A. California Institute of Technology (Caltech).

**Dr. Vern Sandberg**

Senior Scientist (Relativity)

LIGO (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory), Hanford (Washington State) U.S.A. California Institute of Technology (Caltech).

Special Gratitude and Acknowledgment to:

**Dr. Michael R. Landry**

Lead Scientist LIGO (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory), Hanford (Washington State) U.S.A. California Institute of Technology (Caltech).

leyes, pero que, sin embargo, desde la posibilidad del multiverso abriría la discontinuidad no al corte de la extinción particular o uni-versal sino a la co-existencia infinita de paralelas y sucesivas (o alternativas) continuidades discontinuidades (*Sense + nonsensical*) en anexo. ‘Movimiento’ o des-plazamiento (de nuestro punto de objeto reflexivo) que se inicia con la física post-observacional en el comienzo de la era de la física gravitacional.

Discontinuidad post-representacional o post-configurativa, asentida también por el Responsable de procesamiento de imágenes del Hubble Space Telescope (*Imaging Group Lead*) Zoltan G. Levay [en cuyo ordenador, con la imagen más reconocida del HST, produjo el con-tacto (meta-fílmico y extra-cinemático) anteriormente expuesto –*Touching*– (vídeo, 17” : <http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/toucher-lsa.html>)] y por el Doctor en Astrofísica Frank Summers (reconocido divulgador y director de galardonados documentales científicos:

[http://hubblesite.org/explore\\_astronomy/hubbles\\_universe\\_unfiltered/meet\\_your\\_host](http://hubblesite.org/explore_astronomy/hubbles_universe_unfiltered/meet_your_host) ) en el *Space Telescope Science Institute* (Baltimore). El Dr. Summers, tras mis planteamientos sobre discontinuidad configurativa, su corte por la discontinuidad natural y la cuestión de la co-presencia con lo *Otro* –oscuro o multiversal–, nos indicó en una imagen proyectada sobre pantalla (y sobre él mismo, proyectando también su sombra en la imagen) un *cluster* de galaxias con la duplicación aparente de una de ellas, debido a la torsión de la luz por la influencia de la gravitación del propio *cluster* (agrupación de galaxias, de cuerpos cósmicos y energía) que aquella luz ha de rodear hasta llegar a nosotros en otro grupo estelar (o bien por la influencia gravitacional generada por la presencia de otro masivo cuerpo espacial oscuro en el espacio-tiempo del grupo galáctico). Produciéndose el reflejo de la misma galaxia que nos aparece (en nuestro tiempo/situación) simultáneamente en dos posiciones –con perspectivas distintas–, al rodear su luz aquél *cluster* galáctico, a miles de años luz de distancia su origen primigenio (o aquella otra co-presencia invisible –desconocida y fuera de representación–); llegándonos tanto desde su origen como desde la posición de su imagen en su curvatura (o luz posterior desde aquél anterior) –influyendo también la gravitación que produce la materia visible y oscura (evidencia gravitacional de una masa invisible) y la expansión acelerada que ocasiona la energía oscura, así como la incidencia de la relatividad que generan en la curvatura, distorsión y expansión de las distintas regiones del espacio-tiempo–.

Zoltan G. Levay, por su parte (como experto desde la imagen) hace referencia a la discontinuidad temporal –la relatividad del tiempo–, señalando a aquella luz que en su distorsión, por su relatividad en la posición-tiempo dado su recorrido, corresponde tanto a la transición de la luz (y relatividad por su tiempo en una posición o momento cósmico respecto a otros) cuanto a su pasado u origen y la existencia cambiante en su progreso y alteración. Perspectiva –en nuestro tiempo– de la luz en un punto de su origen y en otro punto en un tiempo posterior, indicando también Levay a la distorsión de las dimensiones del tiempo y del espacio. Prosiguiéndole El Dr. Summers nos recuerda que a diferencia de observar nuestra galaxia, al mirar a distancias en el cosmos de cientos de miles de años luz, estamos viendo lo que aquellas otras galaxias fueron en el pasado hace millones de años tiempo (en el caso de esa imagen proyectada, hace 1.200.000 años). Su presente (en caso de existir) –para nosotros su futuro–, es incognito o hipotético. Pero –como hemos referido anteriormente en esta investigación–, tal y como señala el Dr. Summers: “*la Naturaleza es muy amable*” (comentario irónico –personológico / de Sentido romántico-contemplativo de lo Natural– que alude sin embargo al radical Sin-sentido y la discontinuidad en la crueldad implacable de la Naturaleza),

puesto que nos proyecta el pasado a nuestro actual presente. La co-presencia en nuestro tiempo con la luz (y oscuridad) de aquello que dejó de existir o se transformó, y cuyo ‘registro’ nos desvela tanto la discontinuidad del diferido de lo imaginal con lo Real, cuanto nos muestra en esa imagen posterior su mecánica, en este intervalo temporal y espacial nuestro en la historia de la evolución abierta del cosmos, donde coincide el tiempo de poder apreciar tal dinámica (en la era de nuestra evolución tecnológica) con los tiempos del cosmos en que poder observar la interacción de masa, energía y gravedad antes de su expansión hasta la desintegración. Es decir, el surgimiento de nuestra consciencia y del Sentido en el período de tiempo (¿por azar, contingencia o anomalía?) apropiado a la ocasión de distinguir la co-presencia con lo co-existente –en diferentes estados discontinuos–. La Naturaleza nos abre la ventana temporal, en este intervalo presente de la consciencia y del existir, a la cuestión actual del Sentido con el multiverso. Explica el Dr. F. Summers que en la observación de zonas oscuras de nuestro universo, donde el Telescopio Espacial Hubble obtiene “*blank images*”<sup>1115</sup> (imágenes en blanco por su larga exposición de tiempo y obtenidas en distintos años) lo que se calibra es la variación del patrón de “*ruido*” en las imágenes durante su exposición (de ese objeto a lo Otro). Un ‘ruido’ de fondo variable (no identificado con exactitud) que abre la investigación a fluctuaciones de masas y energías (que serán analizables en mayor profundidad con los futuros detectores gravitacionales espaciales, de mayor sensibilidad), midiendo la vibración gravitacional para advertir las condiciones de masa y energía de aquello invisible a los espectros de luz abordables (pero que incide en ellos), donde la proyección de Sentido es básicamente discontinuidad configurativa.

Finalmente ambos, el científico y el procesador de imágenes del espacio exterior, asienten cuando les planteo que hemos de trabajar e investigar –a partir de lo no operativo desde la proyección de sujeto singular– con lo Real indecidible, aún cuando no podamos representar sobre ello. Es decir, investigar no ya desde la estética imaginal particular o del Sentido uni-versal sino desde otra situación de co-presencia no transcendental (con su corte, por la exposición del objeto a lo Otro), no restringida a nuestra capacidad reflexiva. Trabajar con lo que (o a partir de), en su Sin-sentido anexo –oscuro o ex-ento / (S)trucción–, influye en nuestro objeto de representación, lo co-existente–. Lo que parte de asumir la discontinuidad y el corte exterior en el principio estético de proyección de Sentido.

El Doctor Shivaraj Kandhasami, investigador post-doctoral en el detector gravitacional LIGO Livingston (Lousiana) –primer detector que visité dado que fue donde se detectó la primera onda gravitacional–, afirma la posibilidad de co-existencia en los distintos universos del multiverso, incluyendo la co-existencia de otras formas de inteligencia similares a la nuestra, uno de los focos y objetivos de la ciencia en su búsqueda del origen del Ser y de la consciencia, tanto reflexiva cuanto de otra naturaleza posible, en el infinito multiversal –extinción de universos y surgimiento de otros–. Lo afirma desde su ‘*Believe*’, creencia de la ciencia a partir de sus descubrimientos que desactiva la negación nihilista (que le

---

<sup>1115</sup> Una conexión, desde la entidad y *virtua* de las imágenes, que nos recuerda a “*This page is intentionally left in blank*” de Ray Brassier, aunque en este caso no se trata de *non-representation* simbólica (Ver en Capítulos: 9.4 Non-representation y 9.4. A . La *Extinción* y la discontinuidad artística. Co-realidad no-correlativa.), sino de imágenes con mínima información .

expuse) de Ray Brassier, contraria al ‘*Belief*’<sup>1116</sup> dada la extinción futura de nuestro universo y (potencialmente) en su consecuencia, el fin de la existencia del ser humano y su Sentido. Como hemos propuesto en anteriores capítulos, de acuerdo a la mayoritaria (casi general) creencia de la comunidad científica en una próxima confirmación del multiverso en su infinitud y la posibilidad existencial que abre, el ser se emancipa a través de la existencia de los *Otros* (como me comentaba Kandhasami acerca del propósito de su investigación: “*nosotros trabajamos para las siguientes generaciones*”), también el arte, en su cuestión, mira al futuro desde el pasado. Investigamos para las siguientes generaciones no sólo por la posibilidad de supervivencia de nuestro Sentido, sino por aquellas otras naturalezas del Sentido que pudieran existir, emancipándonos del trauma existencial del conjunto del Ser, lo cual abre nuestra discontinuidad particular uni-versal a la co-existencia con aquello en lo Otro donde el Sentido o los Sentidos proseguirían en discontinuidad heteroversal.

El *Senior Scientist* en LIGO Hanford, en física de la relatividad general (uno de los destacados científicos junto al aclamado Kip Thorne<sup>1117</sup> –quién propuso la construcción de los dos detectores gravitacionales LIGO que actualmente dirigen–, en colaboración con el *Lead Scientis* de LIGO Hanford, el Doctor Michael Landry quien me dio acceso a todas las instalaciones del detector y me confirmó en nuestras conversaciones privadas la visión científica del multiverso y lo correcto de la noción de discontinuidad aplicada a lo *Otro*), el Doctor Vern Sandberg, introduce en su entrevista final en *QUEST* los factores fundamentales de la relatividad general, explicando la evolución de la geometría tradicional a la geometría no euclídea en la cual la gravedad es efecto o consecuencia de la geometría curva en la torsión del espacio-tiempo, con la relatividad de posición y tiempo en su curvatura (nombrando Sandberg también a B. Rusell, cuya concepción filosófica de ‘*perspectiva científica*’: *conjunto de sucesos en un tiempo dado*, hemos analizado en su utilización en las situaciones proyectuales de los trabajos artísticos realizados para esta investigación).

En estas secuencias la luz en el vídeo sufre variaciones, con la sensibilidad de exposición de cámara en automático, que aluden a la discontinuidad relativa de la luz física en su desplazamiento por la curvatura del espacio-tiempo, o también, en su intermitencia, a la discontinuidad por cortes de lo no-representacional. Sandberg confirma mi cuestión sobre la discontinuidad general y la discontinuidad representacional o configurativa al explicar el efecto gravitacional de los agujeros negros no observables directamente (como ya conocemos, la onda gravitacional detectada en LIGO fue originada por la colisión de dos agujeros negros supermasivos en la Nube de Magallanes, galaxia satélite a nuestra Vía Láctea), dado que a partir de toda observación o detección de lo no-observacional se introduce la ‘interpretación’ posterior de lo Real.

---

<sup>1116</sup> Belief analizado en el Cap. 9.4.B.1 y en contraposición –a la perspectiva antropocéntrica del nihilismo no correlativo de Brassier que niega al Belief– el ‘*Maybe*’ (de Chus Martinez), con su aplicación en el planteamiento de esta investigación de la posible co-presencia de Sentido y su discontinuidad con lo que podría ser (may-be) en el multiverso, en el Cap. 9.4.B.3 UNIVERSO / HETEROVERSO. POSIBILIDAD EXISTENCIAL DE LO PARTICULAR.

<sup>1117</sup> Kip Thorne, físico teórico reconocido mundialmente por la detección de las ondas gravitacionales en LIGO Livingston y LIGO Hanford. Famoso por ser el principal supervisor de la exactitud o rigor científico del film de ciencia-ficción *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) en el que son abordadas las multidimensiones desde la física de la relatividad –confirmada ésta por la detección de las ondas gravitacionales– y una aproximación representacional a la naturaleza de los agujeros negros y agujeros de gusano (de los que K. Thorne es el mayor experto) en su horizonte de sucesos.





LIGO Hanford (22-9-16 / 8: 30 am), IC.

Remarca Sandberg la dimensión del descubrimiento en LIGO, la confirmación de la existencia de las ondas gravitacionales y su impacto radical en la ciencia y en el conocimiento del Ser, puesto que transforma la proyección antropocéntrica a un universo mediante la discontinuidad (a la que asiente –a mi cuestión) del multiverso posible.

Por último, en relación a lo no-representacional tanto en el arte como en la ciencia, apunta Sandberg que la colaboración o co-participación entre la comunidad científica y la artística (del mismo modo que aporta la filosofía de la ciencia) ha de atender de otra forma el campo que se nos abre, revisar la producción representacional, puesto que como afirma: “*its still not done very well...*”.

Como señalábamos en el anterior análisis proyecto: LIGO y LIGO [Parallel]. Tras visitar la ingeniería de los dispositivos interiores del detector gravitacional LIGO Hanford (Washington State), que me fueron explicados en detalle, mientras eran operativos detectando ondas gravitacionales, por el Doctor Michael Laundry, responsable científico del observatorio. Tomé la decisión de no mostrar en imagen los sistemas de ingeniería tecnológica del detector laser de interferometría, su técnica –con la mayor sensibilidad de un dispositivo fabricado por el ser humano– (de un modo similar a las reconocidas fotografías de Wolfgang Tillmans en el acelerador de partículas CERN en Ginebra, para su exposición –*Neue Welt /Nuevo mundo, 2013*–), puesto que los sistemas de LIGO son ya visitables con gran calidad de imagen en su Web y en otras redes. Y tampoco ocultarlos, sino mostrar la exposición de toda aquella construcción (y de su imagen –en la fotografía superior) a lo ‘invisible’ que genera la torsión del espacio- tiempo e incide con la relatividad en nuestro objeto, en su co-presencia integral desde la naturaleza del mundo con lo *im-mundo*.

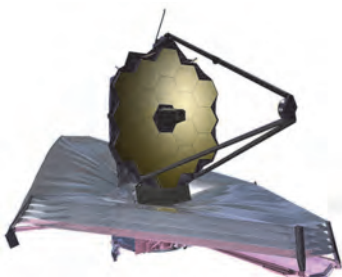


**JWST**. HD Video. 5 min. 2016 – ongoing Project. Follow-up (1st. Phase) to the launch of the James Webb Space Telescope (2018 onwards). James Webb Space Telescope assembling, NASA Goddard Flight Space Center. Greenbelt (Maryland) U.S.A. 9 / 28 / 2016 <http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/jwst.html>

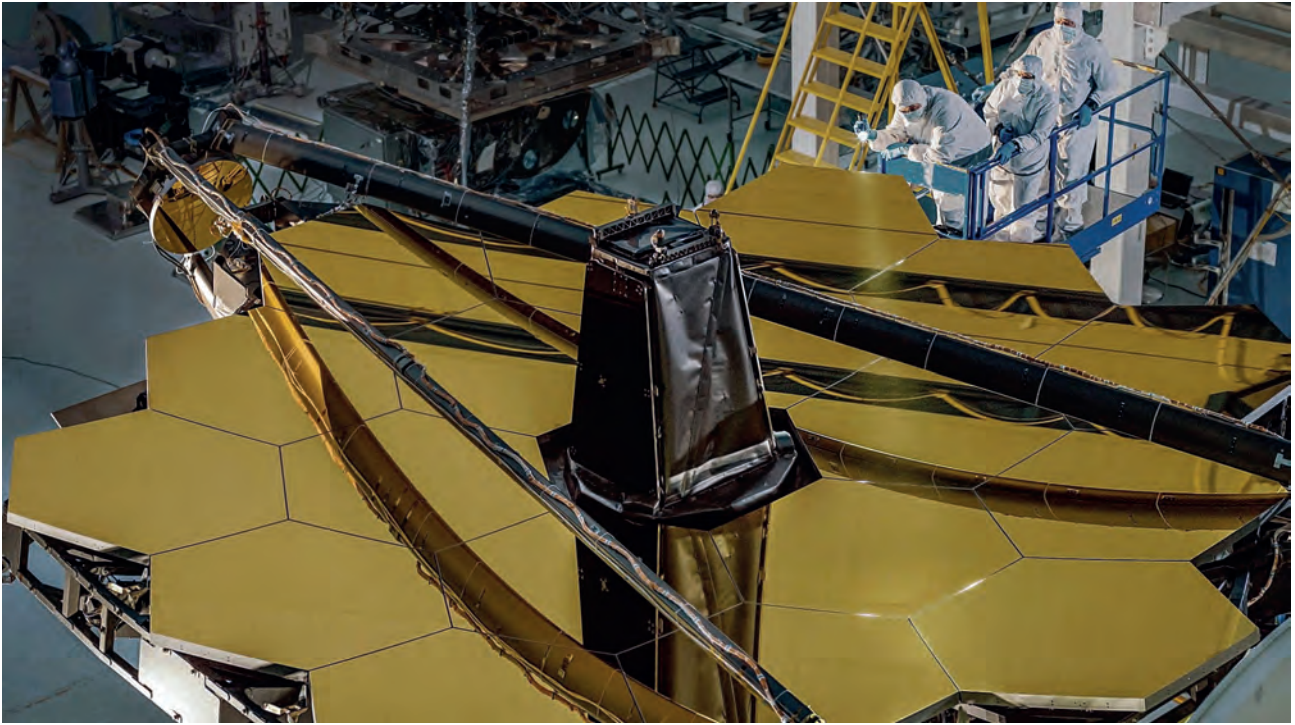
En ese inmenso campo de trabajo que se nos abre, como indicaban los doctores Vern Sandberg (LIGO) y Kenneth Carpenter (Goddard Flight Space Center, NASA), o como asumen Jean-Luc Nancy y Aurélien Barrau con su apertura del Sentido a la co-presencia con lo anexo multiversal en [S]trucción o Unistrucción. Coincidimos, a partir de nuestro proyecto de trabajo *–Toucher–* en el Hubble Space Telescope Control Center (Maryland), –en dos períodos– con las fases centrales de ensamblaje del próximo telescopio orbital que relevará al HST (en trayectoria elíptica alrededor de nuestro sistema solar), el **James Webb Space Telescope, JWST**.

Tras filmar con mi colaborador, el artista Nestor Caparros Martín, las primeras secuencias en nuestra copresencia (en las imágenes de vídeo de alta resolución se observan los reflejos de nuestra posición sobre el ventanal de sala que da acceso visual a la nave de montaje aislada) al ensamblaje del JWST y de sus sistemas ópticos <sup>1118</sup>, le propuse iniciar un proyecto abierto, coparticipativo, de seguimiento de las distintas fases de la misión JWST hasta su lanzamiento al espacio exterior previsto en 2018, en un cohete *Ariane 5* de la Agencia Espacial Europea (ESA), desde el Centro Espacial de Kourou en la Guayana Francesa.

1118



Sistema de espejos con capa de oro reflectante –utilizado por la pureza del mineral terrestre–. [Lo cual conecta con la particularidad de los ideales de belleza y su canon de reflexión (aurática) del sujeto estético]; en el dispositivo de observación en el espacio exterior que se nos presenta con su aspecto de ultra-cámara fotográfica, en un diseño tecnológico de máquina futurista que supera a todos los precedentes. Información del diseño y retransmisión del ensamblaje del JWST, en Enlace a NASA [https://www.nasa.gov/mission\\_pages/webb/main/index.html](https://www.nasa.gov/mission_pages/webb/main/index.html)



James Webb Space Telescope's Golden Mirror. NASA, 2016 (imágenes de dominio público).

Prosiguiendo, tras la primera filmación (y en discontinuidad temporal), con una segunda visita a Goddard Flight Space Center (gracias a la colaboración del doctor Kenneth Carpenter desde su interés por este proyecto) en la que N. Caparrós tomó fotografías de gran formato desde una posición frontal al sistema áurico de reflexión, a fin de documentar, en objeto artístico de imagen fija ampliada, los tiempos representacionales detenidos en el corte del pasado, para su observación diferida en otros tiempos de exposición. JWST <sup>1119</sup>, último proyecto en curso abierto al futuro –desde la observación del pasado que efectuará el telescopio orbital–. El seguimiento, desde nuestra co-presencia –con nuestras imágenes reflexivas– de las fases de aquél objeto durante sus movimientos en distintas etapas hasta su exposición en su lanzamiento exterior a lo Otro, en paralelo al movimiento del objeto arte en nuestro proyecto artístico para su exposición a la discontinuidad directa fenoménica y la ex-posición a la discontinuidad indirecta de aquello

---

<sup>1119</sup> The James Webb Space Telescope (sometimes called JWST or Webb) will be a large infrared telescope with a 6.5-meter primary mirror. JWST will be the premier observatory of the next decade. It will study every phase in the history of our Universe, ranging from the first luminous glows after the Big Bang, to the formation of solar systems capable of supporting life on planets like Earth, to the evolution of our own Solar System.

JWST was formerly known as the "Next Generation Space Telescope" (NGST); it was renamed in September 2002 after a former NASA administrator, James Webb. JWST is an international collaboration between NASA, ESA and the Canadian Space Agency (CSA). The Space Telescope Science Institute will operate JWST after launch.

JWST includes a primary mirror made of 18 separate segments that unfold and adjust to shape after launch. The mirrors are made of ultra-lightweight beryllium. JWST's biggest feature is a tennis court sized five-layer sunshield that attenuates heat from the Sun more than a million times. The telescope's four instruments - cameras and spectrometers - have detectors that are able to record extremely faint signals. One instrument (NIRSpec) has programmable microshutters, which enable observation up to 100 objects simultaneously [*observación y captación heterotópica*]. JWST also has a cryocooler for cooling the mid-infrared detectors of another instrument (MIRI) to a very cold 7 kelvins (minus 447 Fahrenheit) so they can work.

National Aeronautics and Space Administration, NASA (U.S.A), Página Web, última actualización 31-07-2015 (enlace en nota anterior).

Otro no observable en el espacio-tiempo exterior –o no posicional locativo, como la energía oscura– que desde el universo incide en el objeto observatorio, o bien lo Otro que desde la dinámica general del multiverso pudiera afectar a la existencia particular en su co-presencialidad con aquello anexo –el *desplazamiento* (sin lugar o posición) de aquello en ex–posición<sup>1120</sup> –con su ilimitado desborde a la reflexión limitada del dispositivo de observación y los sistemas terrestres de control, recepción y

---

<sup>1120</sup> Los trabajos (y *non-works*) de ejercicios en este proceso discontinuo son un *set* [*Conjunto de utensilios que tienen una finalidad común o están relacionados entre sí. / También las partes (por reglas normativas) en que se dividen algunos juegos deportivos.*] –con cortes– con-junto / disyunto, pro-activo y pasivo / post-performativo (más allá de sus situaciones particulares o ‘uni-versales’ y de su paradoja); de la *investigación artística* en un proyecto abierto hasta fuera de sí y de sus objetos, saliendo de lo personalógico por lo Otro anexo o exento a nosotros y a la mismidad del proyecto o de la proyección del Ser–. Tra(n)sproyectual.–Abierto: tanto por el encuentro de la producción del Sentido con lo Sin-sentido exterior, aquello –*bio*, –*tánatos* o –entitario que mediante distintos fenómenos, ‘afecta’, influye o incide directamente en los trabajos o procesos simbólicos. Discontinuidad directa (lineal: corte-intervalo que afecta o corta a la representación y/o su aprehensión). Cuanto por proyecto abierto – libre (también abierto a su conclusión o corte indefinido), descubierto en su exposición a lo que acontece o pudiera suceder o *salir* –del / –al Sentido, desde ‘Otro’ espacio-tiempo Sin-sentido –indirectamente [disyunto / *Struction – Unistruction* (J-L. Nancy – A. Barrau) / *multiversal*], en el ‘*open present*’ (Huyghe) o bien en un futuro abierto (incluso del sujeto decisor)–.

Discontinuidad indirecta (no lineal), a partir y exenta de nuestro presente transitivo (incluyendo aquí a la historicidad del pasado), al margen de nuestra cronología, facto o logos. Lo que no ocurre directamente (constatable) en el proyecto y sus formas o consciencia no-formal, sino que existe (o se transforma) y actúa indiferentemente (e *indiferante*), se desarrolla al margen de aquellos y de su proceso subconsciente, de lo perceptible, la aprehensión, cognitividad o de la agencia y evocación. Aquello *Otro* exterior que es(tá), activo o inerte, dinámico u oscuro (y desconocido), fuera de representación y simbolicidad. Que no se corresponde (*Unbound* – no correlativo) con la expiación del vacío simbólico o con la discontinuidad vivencial ni la extinción particular (aunque los contenga, no está circunscrito ni supeditado o limitado a estos). Lo desconocido –más allá del impulso de supervivencia, mortalidad, extinción o del colapso particular– que es co-presente a lo antrópico. *Es*, sin ser de-*mostrable* (hoy / o por pertenecer a otra dimensión-entidad multiversal o cuántica –por cuerdas o branas-). Existe (o co-existe) sin hallarse sujeto a lo sensible y a su proyección o reflexión (ni al *principio antrópico* como singular-*idad* uni-versal). Más allá de atracción, voluntad y de (um)forma-lidad y finalidad estética, de su logro temporal efímero o mostración / de-mostración artística-simbólica y de la ontológica (in)definición del Sentido infinito y aplazado: Un proyecto abierto –libre– Tra(n)S-proyecto sensible, no solamente en curso, aplazamiento o cese, particular o coparticipativo, ni (tan sólo) suprasubjetivo – fuerza; sino que se abre desde el Sentido a la co-presencia con lo Sin-sentido, al margen de que aquello *Otro exo-sentido* se encuentre –para (generativo) o –con nosotros, o bien sea inalcanzable.

Lo que aquí-allí se halla en su influencia, sea o no ‘(in)de-mostrable’ o de caso no detectable (*tácita*), es pura co-presencia innata [o también co(ab)-sencia]. Lo cierto | lo incierto y el principio de ‘incertidumbre’, relativo no especulativo (no ceñido a lo observable en un estado con relación a otro estadio–movimiento) y sin fin. Física post-observacional (gravitacional), no

meta-física ni meta-proyectual. Co-presencia de lo que *Es* –o será– (*strato-Itself*, –fuera y aquí-) y nos incumbe.

Lo que se ‘puntuá’ / señala desde la co-presencia o co-existencia (en un *presente* –sido– y desde un reflejo –entonces–, que son diferidos en la representación) con el dispositivo óptico áurico (reflexivo) del James Webb Space Telescope – JWST–; es a su lanzamiento en el futuro. Su movimiento próximo hacia aquello *Otro* en *des-plazamiento* (no-locativo / ex–posición) en el espacio-tiempo exterior con su desborde ilimitado (independiente a las especies, al *todo* del anhelo cognoscitivo y al Sentido arquitectural o imaginal –aunque el impulso sensible nos dirija hacia ello). Donde trabajar con (o a partir de) lo *oscuro* (*estatuto de las entidades inobservables*) o lo inalcanzable (¿por ahora?), de tiempos indefinidos (no sólo continuos, sino en curvatura, plegados o desconocida la naturaleza de su dimensión ‘antes’ de su origen y avance), multi-tempo, a-tempo o también exo-cronomórfico. No sólo el trans-curso para la singular transinmanencia reflexiva, sino la posibilidad de (no-transcendental) tra(n)sformación; mutación con lo desconocido y lo que se generará, con lo discontinuo.

La cuestión, a través de lo *Heteroversal* o multiversal, es la posible reactivación del Sentido definitivamente abierto, desde (el corte-intervalo de) su discontinuidad imaginal a la naturaleza multifase de la discontinuidad general. Libre / abierto–fuera de la heterotópica o heterocrónica (orden / aplazamiento del Sentido, o el ‘cuidado’ en

procesamiento-. Un proyecto –[que queda consignado como tal en su entidad –el curso de proyectar– proyecto en curso a lo Otro (por la entidad natural externa a su proyección, corte de lo co-presente)]– abierto al futuro:

– Segunda fase de seguimiento prevista y planificable (salvo contingencias) –en la distancia–, mediante información online –retransmisiones en directo del montaje del JWST en la página Web de la NASA– y con información en la comunicación con el Doctor Kenneth Carpenter, responsable de investigación de visión cosmológica en Goddard Flight Space Center, para la ocasional atención con nuestra asistencia (mía o de N. Caparrós, residente en U.S.A.) a algún evento o acontecimiento significativo, técnico, simbólico o de discontinuidad (configurativa o natural) que sea de interés co-presencial a nuestro proyecto artístico.

– Tercera fase, que proyectamos realizar en 2018, con la filmación presencial, por etapas, y registro fotográfico del transporte del JWST hasta la Guayana Francesa, para la filmación y registro del audio de su lanzamiento.

[A diferencia de la imagen –comunicacional o simbólica– que representa a un dispositivo bajo tierra que investiga con las partículas elementales subatómicas del uni-verso (W.Tillmans <sup>1121</sup> )]. Se trata aquí de la investigación artística, en su discontinuidad configurativa, con la discontinuidad general, mediante

---

Heidegger, transinmanencia a lo heterotópico y heterocrónico, que analizaremos después) com-posición desde un formato configurado, sensible o medible y ajeno a lo heterocrónico en una concentración (particular / uni-versal) de tiempo vivido o suspendido (proyección).

La cuestión de lo que *Es (Son)* –con y sin reflejo, con/sin antrópica (ubicación-período) con[s]trucción o sin auSentirse (vacío simbólico)– y su *re-vival (?)* con (-fuera) lo ex-tenso –previo, liminal y futuro– al Ser y su *solo* ‘eterno retorno’ del Sentido o eco [en este caso la reflexividad unitaria del Sentido a todos los momentos estructurales (ver nociones de ‘*mismidad*’ y ‘*cuidado*’ en Heidegger, en nota a pié de página siguiente) que proyectan la negatividad estética del aplazamiento infinito del Sentido].

La discontinuidad artística no se basa en producir «*un trabajo que se devore así mismo*» (Manuel Cirauqui, comisario de Guggenheim Bilbao, en texto a mi proyecto), lo que es recursivo y que evidenciaría, de manera lineal y tautológica - (discontinuidad configurativa), una intencionalidad subjetiva de ‘*liberación*’ (quién es liberado-por quién-de qué) meta-estética, o *mismidad* de sí o –a sí (cognitividad reflexiva de lo fuera allí, *Dasein* –o transinmanencia a lo exterior inmanente–), –la recursividad de la función / ‘no-función’ de la (retro-) auto-*nomía* simbólica–. Sino que fundamentalmente se dan los intervalos y cortes de la discontinuidad al ex-poner (en su común) el objeto arte y su voluntad al flujo (interior / exterior) en la co-presencia natural: de lo óntico con lo inmanente, con lo factual y lo eidético. Inmanencia del Sentido (Fuerza) –y de su subsiguiente transinmanencia subjetiva (cortada o intervalada)– por las entidades (dadas o por ser) de lo Sin-sentido libre-indecidible; a partir de la discontinuidad general –directa e indirecta– de lo Real.

Tras la discontinuidad artística, el Sentido se re-activa proyectando(se) a partir de la apertura de un objeto del sujeto (sin la univocidad exclusiva de su deseo) saliendo de la realidad con(s)truida por la entidad de lo Real exterior indecidible –no limitado por trascendencia ni concatenado (o correlativo) por trayectorias o derivas subjetivas–.

Condición despejada del objeto (en sí y en su ontología) y su reflexividad, del Sentido aplicado y de lo incondicional Sin-sentido. (N. de A.) Publicado en página Web:

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/jwst.html> 2017.

el movimiento de un objeto reflexivo que saldrá del mundo hacia lo no observable en el espacio-tiempo universal y extra-comunicacional en el multiverso (ex-representación; su co-municación –no-perceptible completamente al Ser– puede ser dada por otras leyes naturales que incidirían en la dinámica del conjunto discontinuo multiversal de manera desconocida, o sin acceso humano a ellas); lo que generó lo *im-mundo* (Nancy) y lo que en éste se generará, que afecta al Ser y su Sentido.

– Cuarta fase: posible visita (2018-2019) al Space Telescope Science Institute en Baltimore (con su responsable Zoltan G. Levay) para el análisis de su procesamiento de las imágenes obtenidas por el JWST; o análisis en distancia tras su publicación en la página Web del centro y de la NASA. Imágenes y datos de análisis que: hoy desconocidos, en su observación de los horizontes de sucesos de los agujeros negros o quizás alguna aproximación a la masa oscura o a la radiación expansiva de la energía oscura, así como en su observación de los instantes posteriores al Big Bang; podrían contribuir al conocimiento de la generación del multiverso y de otras leyes y Relatividad de las discontinuidades naturales–.

Análisis de las imágenes heterotópicas del JWST a través de su observación múltiple, en simultáneo, por su instrumento: –(NIRSpec) *has programmable microshutters, which enable observation up to 100 objects simultaneously*, (en notas anteriores), observación y captación heterotópica–. Que nos lleva a la noción de ‘cuidado’<sup>1122</sup> en Heidegger, aplicada a la *mismidad* reflexiva: “una totalidad unitaria de momentos, articulación de la totalidad del todo estructural” heterotópico y heterocrónico.

1121



Tillmans, Wolfgang. *Neue Welt / New World*. Exposición en Kunsthalle Zürich (Suiza) y en la Foundation and the Rencontres d'Arles (Francia), 2013. Fotografía, en instalación fotográfica, del acelerador de partículas, LHC (*Large Hadron Collider / Gran Colisionador de Hadrones*) en el CERN, *Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire / Consejo Europeo para la Investigación Nuclear*. Ginebra, 2013.

Ver en Parte II, Cap. 2 –Estado de la cuestión–. La discontinuidad general, el apartado 2.1.A. Física: la descripción de la detección en el CERN del Bosón de Higgs en 2012, que explica el origen de la masa de las partículas elementales.

<sup>1122</sup> En Heidegger, la *mismidad* (*Selbigkeit*) es tratada de forma expresa en el párrafo 64 de *Ser y tiempo* y vinculada con la noción de cuidado (*Sorge*). Para entonces, el filósofo alemán ha caracterizado al Dasein como cuidado, una totalidad unitaria de momentos: el cuidado es “la articulación de la totalidad del todo estructural” (p. 355) de “el anticiparse-a-sí-estando-ya-en (un mundo) en-medio-de (los entes que comparecen dentro del mundo)”. Ante esta multiplicidad de momentos, es necesario hacer referencia a aquello que permite que el Dasein siga siendo “uno”. Así, como sucede con la resignificación que Heidegger hace de varios de los términos de la “tradición”, la unidad precisa [a] mostrarse desde el ámbito fenomenológico. La *mismidad* se opone a la comprensión de un “yo” o un “sí-mismo” tradicionalmente concebidos desde la ontología sustancialista que lo entiende como realidad: “presencia” o “acompañar constante”. Ahora bien, en el ámbito fenomenológico, la relación de la *mismidad* con el cuidado no es un momento más que se agregara al cuidado sino que, más aún, la expresión “cuidado de sí” es tautológica: todo Dasein es cuidado de sí-mismo. La diferencia fundamental de la *mismidad* y el cuidado con la noción sustancialista del yo se basa en que el cuidado es “intencional” –no en el sentido husserliano, pero sí basado en éste–, pues no es posible que haya ningún sí-mismo que no esté vinculado a un mundo. El “yo pienso algo” se traduciría como un “yo-soy (o estoy)-en-el-mundo”. El yo no puede ser sujeto aislado que acompañe nuestras representaciones (como afirmaría Kant). El decir fenomenológico del yo, precisamente por la intencionalidad, no puede apuntar a otra cosa que a los entes que

Imágenes del JWST que podrá captar el espectro infrarrojo, el ultravioleta y de rayos X, con una profundidad sensible que le permitirá observar los instantes siguientes al Big Bang y preanalizar las condiciones en otros planetas para futuras expediciones espaciales.

–y ‘Otras’ fases posteriores hoy desconocidas o no planificables, en abierto, de expectativa dada por hipótesis de investigación (correspondiente al *Belief*), dependientes, al margen de sí, de los acontecimientos de eventos (que desde el pasado) incidan en el futuro. Discontinuidad fenoménica:

aquello impredecible que desde la discontinuidad del cosmos pudiera incidir en las futuras observaciones del JWST –o también la variable de que el telescopio orbital no capte imágenes informacionales de lo no observable–.

Ese *ser –abierto al futuro–* del proyecto en curso con lo Real, que no aguarda o propone resultado específico de conclusión final en su exposición a lo indemostrable y variable (lo *ex-puesto* en el multiverso, lo inaccesible en él, anexo a lo si demostrable de su entidad, por co-existente en su naturaleza derivada). Que no pretende por principio (de respuesta ontológica) *de-mostración* (de su corte) para sí (la realidad del corte de lo exento afecta indecidiblemente al objeto del proyecto, siendo a su vez independiente a éste –demostración del corte fenoménico ya expuesta y analizada previamente en el proyecto Artists Working: Discontinuity Barinatxe– Caps. 10.1, 10.2 y al comienzo de este Cap.); ni simbolicidad autonómica o soberanía de crisis (respecto a ulteriores ontologías) de lo ‘no realizado’ o de la “*non-representation*”. No es post-representacional en sí como proyecto abierto (aunque se exponga a lo no representacional –y a lo no expuesto–); sino abierto, en tanto proyecto –en sí y a partir de sí, de su representación o de su *mismidad*, con lo aparte de su *sí*–. En esa incógnita suya (representación del logos que especula a lo desconocido) de su investigación o hipótesis respecto a aquello que, en el exterior inabordable por el objeto, remite tanto al corte del pasado (o a la posibilidad de un presente en el que se estén generando universos anexos en el multiverso), cuanto al futuro, más allá de nuestra particularidad de presencia, proyección trascendental o discontinuidad temporal singular o uni-versal representacional o post-representacional, en un tiempo u otro del *sujeto a Ello*.

Su co-presencia (no sustancialista, no remitida sólo a nuestra sustancialidad) queda abierta desde el propio proyecto de partida y de su *sí* a lo otro (todo proyecto artístico es pre-meta-proyectual –en su investigación artística– y parte de un sujeto estético), en su exposición al corte de su proyección de Sentido por lo Otro Sin-sentido. A lo ajeno al mismo y su mismí(sí)dad técnica o la *mismidad* refleja del Sentido [o la imagen de aquello producida por la observación de lo otro *sí mismo*, entendido desde el sujeto articulador a lo ello *Otro*; producido cognitivamente por la transinmanencia del Sentido en su trascendentalidad, *mismidad ‘cuidado’* positivista (Heidegger, en nota anterior), o acepción sensible en negativo de lo otro inmanente (visible o de imagen impresente), de visión-proyección extrapolativa o extrospección particular desde el *Yo* al *Ello* desiderativo o al *Dasein* articulatorio trans-uni-versal].

Un proyecto libre de su ‘*sí*’ [tra(n)S-proyectual / abierto de su Sentido primario y secundario por lo que no tras-pone desde sí el proyecto], por el corte indecidible de lo Otro, lo constatable o también lo no identificable

---

rodean al *Dasein*, lo cual, a su vez, fomenta la equivocada interpretación que parte de los entes y que oculta la peculiaridad de su modo de ser.

Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Trad. (con notas aclaratorias) Eduardo Rivera, Jorge. Editorial Universitaria, Santiago de Chile 2002, parágrafo 64, pp. 335-341.

o exento en su tiempo y espacio. Un proyecto en curso Real, sin conclusión –sin quedar restringido a la negatividad simbólica de mismidad antrópica [o lo que sería un particular ‘sin conclusión’ de discontinuidad configurativa, como en algunos proyectos ‘en curso’ comunes en el arte actual <sup>1123</sup>, que en su no cerrar el proyecto –en sí, que proforman–, proyectan el factor simbólico de la investigación autonómica del arte. Ponen en crisis desde la soberanía del arte (Menke) al resto de sistemas justificativos; pero anunciando al tiempo, desde su propia indefinición, la paradoja de la interrogación real sobre el objeto arte en sí, de (y en) su *sí mismo*, en su escenario vital y simbólico; una latencia del Sentido directamente aplazado al infinito – negatividad estética–o suspendido desde su nunca acabado para su interpretación abierta a la subjetividad]. El proyecto abierto JWST parte de su actualidad simbólica –lo que evocan sus primeras imágenes de representación, ya sidas en su corte temporal de registro durante la primera fase ya atendida del ensamblaje del JWST (ver vídeo anterior: <http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/jwst.html>), acerca de la posibilidad abierta de futuros descubrimientos (como aquello a lo que evoca Tillmans con su fotografía del LHC en el CERN)–. Pero su apertura real, extra a su *sí* –no discontinuidad configurativa o apertura simbólica de la proyección en negativo de su *sí* antrópico–, viene dada por el desborde al proyecto de aquello que en lo Real es (o será) exento a conclusión.

Como sabemos (por lo Otro –ante lo que debemos confrontarnos–), el trabajo artístico –en aquél su *sí*, y la investigación y la experimentación de lo artístico, la deliberación estética y su corte propio; no precisan siempre (en su particularidad) de aquél objeto artístico factual (de deseo o de poder performativo sobre el otro o lo otro) o conceptual, en su *sí* imaginal desde la mente <sup>1124</sup>, para presentarse el sujeto en su Ser como (o dejar de existir elucubrativamente desde su objeto-ello) artísticamente. Sino que es, por la entidad y condición del objeto arte en su movimiento en lo Real, la misma cuestión de su discontinuidad artística (y su *sin poder* del sujeto o extra-poder), lo que afronta sin ambivalencias (discontinuidad directa a partir del corte en la presencia del objeto estético, o discontinuidad indirecta a lo presente e impresente por lo im-presente del im-mundo), la que amplifica la posibilidad co-presencial natural del Sentido y sus límites con lo Sin-sentido (que por ello es aquí –pudiendo operar con él tras su corte– o su afuera). Más allá de nuestro recorrido limitado a la aplicación simbólica (el arte, por su lógica, abre la cuestión de lo simbólico y sus objetos). El arte ya no queda limitado a la producción unilateral de Sentido ni de su oposición por supuesto corte no-sentido (ontológico: lógico-factual), sino que se encuentra también abierto al acontecer *real-mente* exterior, Sin-sentido. En cuya (co-presencial) investigación de hechos funcionales o

---

<sup>1123</sup> Como en algunos casos de –proyectos en curso– analizados en Cap. 8.2 El movimiento del objeto arte al proyecto artístico natural. La inversión de la discontinuidad simbólica, de –Ibon Aranberri–; y en Cap. 9.1.C. –LA EXTENSIÓN DOCUMENTAL. / Organigrama de proyecto artístico y praxis. / PROFORMA.

<sup>1124</sup> Como señalaba L. Baumgarten: “ *It may be preferable, for obvious reasons, to limit artworks to the mind, to allow them to exist in thought only. Dematerialized, planted in consciousness, they would exist solely in the imagination and might survive untarnished* ”. Baumgarten, Lothar. *Status quo*. Artforum #7, New York, U.S.A. 1988. p. 108.

–Lo que sería equivalente tanto en la mente como en la producción presencial transmitiva, puesto que ambas corresponden al sujeto antrópico en su recepción–proyección a ‘su mundo’ antropocéntrico, o bio-centro-semiótico o uni-versalizador.

Pero Baumgarten también apunta con ello a lo particular del Sentido, respecto tanto al mundo como a lo *im-mundo* a él–.



sucesos no funcionales –activos o aún inactivos en lo anexo o exento–, el arte reconoce integralmente a lo Real que se da o también lo que en él es o pudiera ser dado sin ofrecerse, “*sin restituir, desde el hombre al mundo, una relación de sujeto a objeto*” (Nancy). Asumiendo con su corte aquello fuera de la proyección del arte en su sí de mismidad. Aquello Otro con lo que no pretende equipararse ni plantear (de nuevo a sí) su diferencia evidente, representacional o reflexiva; sino que de ese modo –disponiéndose con su producción y con el corte no-productual en la misma, post-performativo–, el arte plantea a su a-sí un ejercicio de interrogación no modal y de auto-interrogación real en co-presencia a esa realidad para ex-tenderse (no tenderse simbólicamente al aplazamiento de su campo expandido), desde su visión periférica a ello y con ella (la realidad sin *construcción/ instrucción*) –con lo que tiene acceso y con lo que no accede, sin subordinarla a la negociación simbólica a partir de la cual se construye nuestra imagen parcial y aspiracional de lo Real (aplicándose así mismo su soberanía crítica, pero con su corte coherente por lo innegociable, sin pretender afirmación ontológica o negación estética solo-antrópicas). El arte [consciente de su sólo –o sola-mente–(¿)] a-sí, puede afrontar, por lo fuera de su sí, su deseo ideal de libertad (venida por lo Otro libre). Lo tra(n)S-proyectual no queda sepultado (ni el arte sostenido en su sólo reflexivo) por la condición traumática del objeto existencial simbólico, sino abierto a la cuestión con la posibilidad innegable de lo im-forma (*im-mundo*); hasta que descubramos, si es posible, la condición original de nuestra consciencia acerca del *Ello*.

De este modo, del proyecto abierto (a lo no-modal), surge la cuestión *final* de la presente investigación, como señalábamos en el título de este capítulo:

EL PROYECTO ARTE ABIERTO [*Open – Free tra(n)sproject*] TRAS LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA, HACIA LA REACTIVACIÓN DEL SENTIDO.

**De los fenómenos de discontinuidad directa (a la um-forma del Sentido), a las im-formas o exo-formas de discontinuidad indirecta.**

Hipótesis y praxis (posible) tras constatar la discontinuidad artística directa e indirecta.

En respuesta a la observación del Doctor en física de relatividad Vern Sandberg, Senior Scientist en LIGO (Ver análisis anterior de *QUEST*), acerca de la necesidad de revisar la producción artística representacional cuando trata con los descubrimientos de la ciencia más allá de lo observacional y de la aplicación imaginal-trascendental o bien simbólica, lo que Sandberg acertadamente indicaba que: “*its still not done very well...*”

De todos los factores anteriormente referidos en los trabajos y en el proyecto –*Discontinuity: The Revival of Sense*–(con discontinuidades directas e indirectas), y tras el corte fenoménico constatado en el trabajo-representación y proyección de Sentido en –*Artists Working: Discontinuity Barinatxe*–; surge la cuestión derivada desde aquella reacción, que introducíamos al principio de este capítulo, tras reconocer los artistas aquello –el corte– de lo que no se habían dado cuenta o percatado inicialmente, ante los muros aparentemente vacíos (tanto en *Artists Working: Discontinuity Barinatxe* –en Pabellón y en la galería de arte Windsor Kulturgintza–, como en la proyección en el muro exterior del CAM Museum en *Alligators Situation*). Una reacción a posteriori, de interrogación, ante el corte de la transinmanencia

imaginal del Sentido; que nos dispone, una vez constatada la discontinuidad artística –o una práctica del arte que aborda su discontinuidad desde lo *Otro*–, ante la re-activación del Sentido –de nuevo en su mundo existencial–, al respecto tanto de lo fenoménico indecible y directo al Ser cuanto de aquello Otro im-mundo, [S]-trucción.

De donde extraemos la consiguiente conclusión para esta investigación:

Tiene, por lógica –porque es posible–, que haber un lapso exento o intervalo directo o indirecto en la produccionalidad y realización constructiva, con aquello inevocable, invisible o imperceptible, sin que aparezca al Sentido. Para investigar a posteriori la re-activación del Sentido y de su naturaleza discontinua en el multiverso, desde el corte natural de la discontinuidad tanto directa cuanto indirecta. Por ello, el objeto arte de representación ha de investigar las diferentes variantes y variables de sus posibles cortes. A partir de ese modo de exposición a lo Otro (con su *ex-posición*), la apertura de nuestros objetos de representación contribuirán a una aproximación correcta a la física no observacional y a la discontinuidad natural (post-no-representacional), que demandaba Sandberg.

Tras el movimiento del objeto arte de representación, tanto por objeto artístico cuanto por objeto estético o imaginal, en un proyecto abierto –expuesto– a su corte por lo Otro / tal y como hemos descrito en el Paso 11 del PMB –que hemos contextualizado al inicio del anterior Cap. 11, en relación a los exposición en la galería Windsor Kulturgintza de *Artists Working*, y en conexión a estos últimos proyectos de *Discontinuity: The Revival of Sense*–; donde se indicaba: -Pasando del campo expandido al espacio

*ex-tenso*, que no configura el sujeto estético.

–*Ex-tensión* incluida en el –paso 11 / complementario– del Procedimiento Metodológico Base (*abierto*) Parte II, Cap. 8.7–:

→ **(Paso 11 –complementario /extensivo–) Ex-tensión / Real(ización) dada desde la discontinuidad artística –a partir de lo exento– a los canales y dispositivos de la Representación; y su Re(s)-activación.**

- Cuando la discontinuidad artística se ha dado –y queda el objeto arte dispuesto a su corte sucesivo y a la potencial reactivación consecuencial del Sentido–, se han de observar las formaciones y dispositivos a través de los que esta discontinuidad se extiende y se distribuye, cómo se re-presenta, transporta y transmite –o ausenta–, **-por** o **-a** los objetos de la representación (disponiéndose de nuevo configurativamente, imagen o información de aquella discontinuidad artística real). [...]
- El tiempo de una *ex-posición* artística o estética, cuando es activa ante la influencia dada de lo óptico indecible y su tra(n)s-curso, permite una experiencia directa y una situación vivencial, particularizada por cada uno de los asistentes en sus diferentes momentos, siendo naturalmente co-presentes: co-partícipes y exo-partícipes (en su participio agente y en su ex-ención). [...]

(de donde añadimos) –Utilidades técnicas de la discontinuidad artística:

- La discontinuidad artística intensifica, mediante la ausencia de una imagen de representación subjetiva por el corte en la transimaneancia, tanto la constatación de lo Real, y de lo constatable que nos demuestra el multiverso, así como lo no constatable en o desde él; cuanto del Sentido inmanente en ese Real presubjetivo del ser.

Así como intensifica, por su contraste -a y -con lo Real, la consideración del Sentido transinmanente y su potencia subjetiva abierta.

- Intervalo en el círculo Meta-Arte.

El corte ontológico y simbólico que produce la discontinuidad artística –presentado el intervalo en el Sentido mediante la co-presencia, influencia y ex-fluencia de lo Sin-sentido multiversal, con la escisión del Yo subjetivo–, posibilita al autor salir al exterior del circuito de visión meta-artística, atender al objeto arte fuera de él o de su sí, de su facto o proyección y de la introspección o extrospección ontológica: autonomía simbólica o soberanía crítica.

Tras la discontinuidad artística, el Sentido se re-activa –Re(s)-activación abierta, desde lo otro (Res) libre y abierto por sí -de o -a la trascendencia reflexiva [S] o mismidad del sujeto–; proyectando(se) a partir de la apertura de su objeto (sin la univocidad exclusiva de su deseo), saliendo de la realidad con(s)truida por la entidad de lo Real exterior indecible o intransinmanente –no limitado por trascendencia ni concatenado (o correlativo) por trayectorias o derivas subjetivas–.

Condición despejada del objeto (en sí y en su ontología) y su reflexividad, del Sentido aplicado y de lo incondicional Sin-sentido.

La investigación artística tra(n)S-proyectual: en conexión a la investigación científica post-observacional –nueva física en la *era gravitacional*– y a la filosofía de la ciencia que contribuye al tratamiento de las entidades no observacionales.

## LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA Y LO SIN-SENTIDO.

De la discontinuidad configurativa del objeto arte en la producción de Sentido, al corte y co-presencia (discontinuidad natural) de lo Sin-sentido en el proyecto artístico, tra(n)S-proyectual,



*–casting light on its own obscurity, not by bathing it in light,  
but by acquiring the art, the discipline, and the strength to let the obscure  
emit its own clarity–.*

(J-L. Nancy)

–para la investigación de la re-activación del Sentido abierto–.

## PARTE IV.

### Capítulo 12. **CONCLUSIONES** –de la investigación–.

*The more the universe seems comprehensible,  
the more it also seems pointless.*

Steven Weinberg, *The First Three Minutes*, London: Flamingo, 1983, p. 149.

La investigación de LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA Y LO SINSENTIDO –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–, se ha desarrollado en cuatro ejes, con la noción de discontinuidad (y su dinámica física-fenoménica–, científica y matemática) como vertebradora conceptual en el conjunto:

1- La *investigación artística*, la corriente actual de análisis y experimentación del arte como investigación estética en la praxis del arte por sí mismo (Chus Martínez, Documenta 13); a partir del movimiento del objeto arte (objeto artístico + objeto estético) en un proyecto artístico (con el otro, sujetos estéticos co-participativos) de investigación de la exposición sensible y fenoménica de aquél objeto arte (y su mismidad –Heidegger–) en su relación (perspectiva científica –Russell–) con lo Real y su discontinuidad natural.

2- La noción de discontinuidad configurativa (de Adorno, Derrida y Menke) correspondiente a la negatividad estética (aplazamiento infinito del Sentido) de la interpretación de un discurso, bien por su articulación o composición (discontinuidad configurativa de tipo 1), o bien por las estrategias variables que originan la producción discursiva y sus distintas interpretaciones sensibles (discontinuidad configurativa de tipo 2). En ambos casos soberanía del arte que pone en crisis al resto de discursos (Menke) desde la autonomía simbólica de su objeto arte (artístico-estético).

Y la aplicación propia propuesta en esta investigación, del modelo de discontinuidad configurativa al objeto arte de representación, tanto en la composición del objeto artístico en todas sus disciplinas, cuanto a las estrategias del objeto estético. La discontinuidad configurativa de la producción de Sentido simbólico en su interpretación de lo Real.

La discontinuidad representacional entre: Naturaleza / Representación / Técnico-logías; El Sentido presubjetivo (inmanente en el Ser transinmanente / o Fuerza del impulso sensible, cognitivo no deliberativo (Menke), el Sentido estético deliberativo (y no-sentido lógico o factual –Wittgenstein–); y la presencia, co-presencia o discontinuidad imaginal de los primeros con la discontinuidad natural Sin-sentido.

3- La discontinuidad natural general. De las discontinuidades: contingencia, sucesos y acontecimientos naturales de alteración, cambios climáticos, transformaciones físicas y químicas, vida y muerte, etc., no decidibles por el sujeto estético, que se producen por fenómenos naturales externos a la

intencionalidad o voluntad e impulso del Ser, que es afectado en su consciencia (agenciamiento y territorialización) del *uni-verso* [y su posible extinción –Nihilismo no correlativo de R. Brassier, superando su aplicación de no-representación (lógica o factual), a través de la revisión de la noción de corte en M. Dolar con lo Real de la propia materia y energía oscuras del universo, ocultas a la representación antropológica e improvisatoria. O incluso exentas a la ‘observación’ empírica].

–Fenómenos naturales que pueden producir discontinuidad artística directa (cortes o intervalos en la capacidad de representación del objeto arte y del Sentido: cortes visuales, sonoros, perceptibles, que impiden la trascendentalidad del Sentido reflexivo y deliberativo)–.

A la discontinuidad natural del multiverso, aceptado hoy por la mayoría de la comunidad científica como una realidad de universos múltiples (co-existencia / con la noción de co-tacto desarrollando a Deleuze y Nancy) que se extinguen y se generan infinitamente, con posibles leyes naturales diferentes.

–Lo Real multiversal y aquello Otro, que en sus universos anexos o exentos (co-presencia de lo im-mundo y [S]trusión del Sentido –J-L. Nancy–) a nuestro universo, generan discontinuidad artística indirecta, por el corte de lo oscuro o inaccesible a la proyección particular del Sentido antrópico.

4- La re-activación del Sentido tras su corte sensible o discontinuidad artística, tras ser expuesto a lo Otro Sin-sentido e indecible. El Sentido abierto a la co-presencia con lo Otro libre (Sentido no liberado por sujeto / post-soberano, emancipado de su sí por lo Otro libre de soberanía crítica o autonomía simbólica).Tra(n)S-proyecto arte.

Estos cuatro ejes se han abordado y contrastado, tanto desde el análisis preliminar del pensamiento estético y filosófico, para los objetivos específicos de la investigación, como desde el conocimiento científico actual, objetivos transversales: con investigación artística y trabajos de campo (mediante la concesión de subvención de artes plásticas y visuales a la creación artística del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco-Eusko Jaurlaritza, y con la invitación del programa Artists in Residence de la Kennedy Family Foundation en la University of South Florida USF, School of Art and Art History, College of the Arts y el CAM Museum, Institute for Research in Art, Tampa, Florida, 2016. Con la recomendación a este proyecto de investigación de Manuel Cirauqui, comisario del Museo Guggenheim Bilbao); realizada directamente con los científicos responsables en los observatorios científicos que han aportado (o aportarán, como el futuro JWST) los mayores descubrimientos en la nueva física gravitacional (no-observacional) a la actual hipótesis del multiverso –LIGO Hanford, Washington y LIGO Livingston, Louisiana; Goddard Flight Space Center: HST Hubble Space Telescope, JWST James Webb Space Telescope, NASA, Maryland y The Space Telescope Science Institute, Baltimore–.

Así como han sido tratados, comparados y ejemplificados mediante el análisis de trabajos artísticos (más de 263 casos analizados o referidos), dado el análisis de la discontinuidad respecto a todas las disciplinas en el conjunto del arte, discontinuidad artística, y su transdisciplinariedad estética o técnica, discontinuidad general. Con el análisis central de la obra de Pierre Huyghe y su planteamiento post-conceptual desde lo biosemiótico a su apertura ‘*sin cultura*’ a lo no-sentido y lo Sin-sentido; o de Lothar Baumgarten, con quien realizamos el objeto artístico del que parte el proyecto que demuestra el corte de la discontinuidad artística en esta investigación, para su movimiento en el proyecto central de la

praxis de los *Artistas trabajando* desde su medio reflexivo, técnico y tecnológico en la Naturaleza y la discontinuidad fenoménica y no antrópica a ellos. Análisis de objetos artísticos y proyectos nacionales e internacionales, históricos y presentes: asistencia a Documenta 13, 2012; Bienal de Venecia, 2011, 2013, etc. Y expuesta la investigación artística experimental propia mediante entrevistas y colaboraciones con agentes artísticos (Manuel Cirauqui, comisario, Museo Guggenheim Bilbao / DIA Art Foundation, NY) y artistas referentes en el campo de experimentación antrópica del arte con la naturaleza (el citado L. Baumgarten, con su colaboración en el proyecto Artists Working: Discontinuity Barinatxe, experimentado en pabellón industrial con la ayuda a la creación artística de la Diputación Foral de Bizkaia, 2013); y a través de la realización directa de otros proyectos artísticos personales de producción individual, colaborativa o colectiva (co-participativos). La impartición de conferencias (ensayos) en universidades internacionales: Discontinuity: The Revival of Sense. School of Art and Art History, College of the Arts, University of South Florida USF, Tampa, 2016; Artists Working. KNAPP Performance Space, Studio Art Program, Modern Languages Departments, LACS, Fopresman Fund & Vail Visiting Artists Series. Artists Working. Herrick Hall, Higley Auditorium, DENISON University, Ohio, 2015; Tra(n)sproject. The artistic research of the imaginal in the multiverse era. Ephotography + (con) text. Photography in Academic Research, University College of London, UCL Museum and Cultural Heritage Studies, Institute of Archaeology, Birkbeck Department of Politics, England 2016; When Art Project -Maybe- no Lies. Extinction and *Discontinuity* in the Art Photo Object. Sense + Nonsense. Faculty Of Philosophy, National Research University Higher School Of Economics. Program: What Do We Talk About When We Talk Photography?. Moscow, Rusia, 2014.

Impartición de talleres artísticos: Workshop, Discontinuity: The Revival of Sense. Master in Fine Arts, University of South Florida USF 2016; Workshop/ seminar –Artists Working: Discontinuity–. Bryan Arts Center. DENISON University, Ohio 2015 (con salida de trabajo de campo a la estación de detección de seísmos, Seismometer - earthquakes detector. ODNR Division of Geological Survey, Alum Creek State Park, Delaware County –Ohio Seismograph Station–, U.S.A.); Artistas trabajando: Discontinuidad. Windsor Kulturgintza Gallery. Bilbao Art District – Bilbao Ekintza – Ayuntamiento de Bilbao / Universidad del País Vasco UPV-EHU. 2016 (con alumnos de la Facultad de BB.AA de la UPV-EHU, seleccionados con el director de la presente investigación José Antonio Liceranzu Martínez).

Y realización de exposiciones: en estudio artístico (pabellón); galerías de arte: Anne+ Art Pojects, París, France, Windsor Kulturgintza, Bilbao; centros de arte: Laboratoire Artistique Internationale du Tarn, L. A.I.T, Albi, France; Bryan Arts Center y KNAP Performance Space, DENISON University, Ohio; y museo de arte contemporáneo: CAM Museum, Institute for Research in Art, Graphic Studio, Public Art, USF, Florida, U.S.A.

Todos estos trabajos y proyectos, y los textos publicados con ellos, pueden ser visitados, para consultas referentes en la lectura y revisión de la presente investigación, en mi página Web (de acceso público y en algún caso restringido por clave –que aquí se aporta–): <http://inigocabo.com/> . Elaborada ex profeso para facilitar, mediante los enlaces indicados en cada trabajo aquí presentado, el acceso documental al material audiovisual y discursivo producido durante esta investigación: con imágenes, vídeos, audios, fichas técnicas,

esquemas gráficos, textos, ensayos publicados y resúmenes informativos o sinopsis respectivas, en un orden cronológico.

Cada eje se ha desarrollado en cuatro partes respectivas (anteriores a esta Parte IV de conclusiones y glosario terminológico), articuladas en once capítulos, cuyas temáticas y conclusiones se desglosan:

**Parte 0. – La investigación artística de la discontinuidad:**

Definición del tema; objetivos de la investigación (específicos y generales); y metodología.

Investigación teórica: Marco teórico y estudio de casos. / Hipótesis principal y secundarias. /

Trabajo de campo.

**Parte I. – La discontinuidad general y la discontinuidad artística:**

Antecedentes filosóficos y estéticos: La discontinuidad configurativa.

La discontinuidad en el campo científico y social. La discontinuidad en otros campos.

El Sentido: Positividad, Negatividad estética, Sentido neutro.

Antecedentes artísticos.

**Parte II. –De la discontinuidad configurativa del objeto arte en la representación de Sentido, al corte, co-presencia y discontinuidad natural entre Sentido y Naturaleza.**

Movimiento (experimentado con el ejemplo de movimiento del objeto artístico realizado específicamente con la colaboración de Lothar Baumgarten para esta investigación –con su desarrollo a lo largo de la misma en función de cada tema–, en un proyecto artístico abierto a su exposición al corte fenoménico). Otros proyectos en exposiciones y talleres impartidos.

Fuerza (lo presubjetivo); Co-realidad (Welt – Umwelt) / lo particular y lo universal; Universo-data, la extensión documental; La inversión simbólica; Non-representation (non-filosofía), Extinción. Universo – Heteroverso (Multiverso), mundo – im-mundo; Tra(n)S-proyectualidad.

Procedimiento metodológico base (PMB), proposición de metodología abierta en la praxis e investigación de la discontinuidad con el corte-intervalo en el objeto arte de Sentido.

**Parte III. –La discontinuidad artística en el proyecto arte con lo Sin-sentido.** (proyecto liberado y proyecto abierto): Proyectos artísticos experimentales realizados en el curso de la investigación. *Artists Working*.

Estatuto de las Entidades inobservables (filosofía de la ciencia) / Intransinmanencia.

Discontinuidad artística directa e indirecta y co-presencia: Sin-sentido [libre] + Sentido abierto, post-liberado– (libre de ‘liberación’ subjetiva).

Esquema general de la discontinuidad artística.

El proyecto arte abierto [*open – free tra(n)sproject*]. Tras la discontinuidad artística, hacia **la reactivación del Sentido**. De los fenómenos de discontinuidad directa (a la um-forma del sentido), a las im-formas o *exo-formas* de discontinuidad indirecta.

Proyectos realizados y en curso, abiertos para la cuestión final de la investigación. *Discontinuity: the revival of sense*. Hipótesis y praxis (posible) tras constatar la discontinuidad artística directa e indirecta.

La experimentación –praxis experimental en los objetos artísticos realizados–, como método científico de comprobación (superando la observación empírica) de teorías a priori, ha supuesto uno de los pilares para cada uno de los ejes de esta investigación.

La aplicación propia de la noción de discontinuidad configurativa a la concepción y praxis del objeto arte (estrategias y composición) –experimentada con su discontinuidad artística por el intervalo o corte indecible de lo Otro natural–, ha sido de interés y avalada tanto por parte de la comunidad académica artística internacional, con la invitación a impartir conferencias, talleres proyectuales y exposiciones, cuanto por miembros destacados de la comunidad científica (con su confirmación en entrevistas documentadas en el vídeo QUEST presentado), con su colaboración y participación en mi investigación artística en los observatorios astronómicos de la NASA y de astrofísica gravitacional en LIGO. La aplicación de la discontinuidad configurativa y la constatación de su corte de representación y Sentido por la incidencia de fenómenos naturales directos en los proyectos realizados, y la aplicación posible – en coherencia a la actual demostración de la relatividad general en el espacio-tiempo por la detección de las ondas gravitacionales (confirmada en coincidencia al tiempo de esta investigación)– de esta noción de discontinuidad artística y estética a su corte por lo Otro disyunto e indirecto, tanto universal oscuro (o cuántico inobservable o relativo), cuanto multiversal anexo o exento.

Los últimos proyectos artísticos realizados, aquí introducidos, quedan abiertos, en curso a lo Otro y a las nuevas constataciones científicas en el futuro, para la investigación derivada de la re-activación del Sentido tras su corte por la discontinuidad general.

Del mismo modo en que el arte no solamente refiere a su proyección estética, sino que utiliza los recursos técnicos y tecnológicos derivados de los descubrimientos científicos para su reflexión estética, indicamos la discontinuidad artística como realidad estética y filosófica, en su rama actual de la no-filosofía o de la filosofía de la ciencia; y realidad científica, asumiendo que lo Real es aquello tanto interno cuanto lo exterior que contiene al Ser, independientemente a su reflexión y percepción de las entidades observables y de las entidades inobservables pero existentes.

Desde el cambio reciente del paradigma de la proyección infinita del Sentido uni-versal, debido a la nueva consideración científica del multiverso y su [S]trucción al Sentido antrópico por lo Sin-sentido no transcendental o exento (noción del filósofo Jean-Luc Nancy con el astrofísico y experto en estética Aurélien Barrau en su ensayo de 2015 *–What’s These Worlds Coming To?–*, aquí analizado y desarrollado en función de la praxis de la discontinuidad general, aplicada a la discontinuidad artística en el objeto arte de Sentido), se presentan, entre otras abiertas que pueden seguirse en nuestro desarrollo, las siguientes conclusiones:

### **–La investigación artística.**

En base al término empleado por Chus Martínez, comisaria jefe en la edición Documenta de Kassel 13 en 2012, para señalar cómo en la investigación artística (que no diferencia la aplicación estética y teórica de la práctica investigadora-experimental del arte y su no-función simbólica) el artista no sólo



produce objetos o actos performáticos en un medio (y a través de medios) dados, instrumentales, sino que su investigación artística propone una ‘investigación’ propia –del arte por sí, en su mismidad de Sentido –analizada en Heidegger: “*una totalidad unitaria de momentos, articulación de la totalidad del todo estructural*”, el sí del Sentido reflexivo a lo otro, o el *Dasein*, lo óntico que *Es ahí* –pero desde el Yo estético, en su transinmanencia a lo inmanente– (investigación desde su ‘misma’ práctica que no obedece a justificación o demostración / soberanía del arte en Christoph Menke, que pone en crisis al resto de discursos o sistemas); «*For a long time, the talk was about the difference between art theory and practice. For many years now we are trying to see how art is different from the social function that art plays in the social –. The term “artistic research” was coined to signalize how artist produce not only objects or performances or act inside a given media but propose a “research” into the practice of art itself.* (Chus Martínez)». Y dado que, de acuerdo a, tal y como, la misma comisaria señala en sus textos analizados en Documenta: el arte requiere también de lo *Nonsensical* (ampliado aquí desde el no-sentido lógico o factual antrópico a lo Sin-sentido exterior al sujeto estético e incluso al Ser, lo *Sosein*, lo que *Es así* por sí sin nuestra articulación. La discontinuidad no está en la distancia –nuestra– hacia el objeto, reside en éste). Concluimos que la investigación artística, además de quedar el arte, en su autonomía simbólica, exento de una praxis demostrativa (aparte de la cualidad técnica), investiga a su vez, tanto desde sí, desde la lógica simbólica del arte que abre, en tanto praxis simbólica (lo nuestro respecto a *Ello*), la cuestión de *sí* y de sus objetos -a y - con lo Real, cuanto a partir aquello Otro que no esté en la ‘*practica of art itself*’, sino fuera o exento a la mismidad reflexiva del sujeto estético y su facto artístico o proyección (ampliando el análisis de la noción de *arche-fossil* aplicada al meteorito El Chaco, procedente de otro tiempo y espacio, lo desconocido Sin-sentido, de origen anterior a la existencia del ser humano y su conocimiento, obra central de Faivovich & Goldberg en Documenta 13, que finalmente no pudo ser expuesta por cuestiones de propiedad ideológica y cultural). En tanto en cuanto aquél sujeto estético ha de estar hoy abierto tanto a su universo particular (y su recepción) cuanto a lo multiversal <sup>1125</sup> y su discontinuidad en el tejido del espacio-tiempo, lo Real oscuro en el universo, universos en paralelo o exentos.

Es decir, una investigación artística a partir del corte no decidible de lo exterior a ella misma.

La investigación artística como una investigación y experimentación real desde su praxis (con lo exo-practicable al Ser), cuya metodología abierta (en el procedimiento metodológico base que introducimos, explicado en conclusiones posteriores) parte de la definición aquí presentada del: –objeto arte, que incluye el objeto artístico y el objeto estético, en su movimiento y curso en un proyecto artístico, movimiento de exposición del objeto arte a lo Otro, de lo factual transcendental y lo simbólico a lo Real fenoménico / y curso natural del proyecto en la discontinuidad temporal de la existencia del

---

<sup>1125</sup> Como explicamos con notas científicas indicadas en el desarrollo de esta investigación, solo falta por demostrar una de las cinco conjeturas científicas que confirmarán la existencia del multiverso. La quinta conjetura, que unificaría la relatividad general con la física gravitacional y la física cuántica, será confirmada con la futura detección de las ondas gravitacionales primordiales que originó el Big-Bang, que serán detectables, según la comunidad científica, mediante las próximas ‘observaciones’ del telescopio espacial James Webb Space Telescope (lanzamiento en 2018, con seguimiento en un proyecto artístico propio ya iniciado y aquí introducido) y del detector espacial de ondas gravitacionales LISA (lanzamiento previsto en 2028. Aunque estas ondas quizás podrían ser detectadas antes en los detectores LIGO).

Ser y de su objeto. Definición de movimiento y metodología de apertura a lo Otro que hemos practicado en los trabajos y proyectos artísticos realizados y en curso, confirmando el corte fenoménico directo en la representación visual (proyectos en la costa, playa, y en galería de arte, de *Artists Working: Discontinuity Barinatxe*, o en la proyección en directo de *Alligators Situation* en el USF CAM Museum), o bien con aquello oscuro en el universo (materia, energía oscuras o los agujeros negros) o las ondas gravitacionales, que quedan fuera de nuestra capacidad de representación (con exactitud científica) o alejadas e incluso inviables a nuestra percepción directa aún existiendo [proyectos –*Toucher*, en contacto del Hubble Space Telescope en su co-tacto en la co-presencia con lo Otro oscuro, en Goddard Flight Space Center, o proyectos –LIGO y LIGO (paralelo) en el detector LIGO, Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory, U.S.A.) El paso de la ‘Proforma’ intencional del sujeto estético y de su *umforma* simbólica (del signo, señalación y del nominalismo readymedial del referente hacia lo referido perceptible o sensible ‘ya dado’ al sujeto que interpreta), a la exo-forma, la im-forma en lo im-mundo según Nancy, multiversal y también exenta a la proyección de Sentido del sujeto). Lo dado en sí ante la forma subjetiva del Sentido o construcción antrópica de realidad, post-performativo al sujeto, que aquí denominamos lo *readynatural* (en contraste al *readymade*, al ‘*alreadymade*’ de *Birnbaum –uni-versalizador–* y a la situación o construcción en el *Land Art*). Por lo tanto, una investigación artística que de-nominamos tra(n)S-proyectual, que investiga tras el corte de aquello Otro en el proyecto transcendental del sujeto estético o artístico (al modo en que la transvanguardia pretendía trascender la conceptualización de las vanguardias, con este término lo post-conceptual y lo biosemiótico que extrapola el sujeto estético antropológico, son superados o desbordados por lo Otro). Proyecto no *trans*-cendente (sin *n*, no infinitamente aplazado o suspendido) y traS – el corte o [S]trucción (Nancy) por lo exento a la construcción universal del Sentido.

Una investigación artística que, respondiendo a la observación del Senior Scientis en el detector LIGO, el Doctor Vern Sandberg, reconocido científico de física de la relatividad general (al final de su entrevista en el vídeo *QUEST* que presentamos), acerca de la necesidad de revisar la producción artística representacional cuando trata con los descubrimientos de la ciencia más allá de lo observacional y de la aplicación imaginal-trascendental o bien simbólica, representaciones que Sandberg acertadamente indicaba que: “*its still not done very well...*”: Concluimos que tiene, por lógica y por lo Real –porque es posible–, que haber un lapso, corte o intervalo directo o indirecto en la produccionalidad y ‘realización’ constructiva, con aquello inevitable, invisible o imperceptible, sin que aparezca al Sentido. Para investigar a posteriori la naturaleza discontinua del Sentido en el universo y en el multiverso y su potencial re-activación o cualidad de retorno, desde el corte natural de la discontinuidad tanto directa cuanto indirecta. Cortes o intervalos de discontinuidad constatados y desarrollados a través de los proyectos de esta investigación.

Por ello, el objeto arte de representación ha de atender también, en su exposición en la investigación artística, las diferentes variantes y variables de sus posibles cortes. A partir de ese modo de exposición a lo Otro (con su *ex-posición* –no locativa o posicional subjetiva, no meramente mismidad heterotópica o heterocrónica desde la visión unitaria del sujeto –o perspectiva a un conjunto de sucesos en un espacio físico, en Rusell–, nuevamente desde el Yo, sino heteroversal/multiversal), la apertura de

nuestros objetos de representación contribuirá a una aproximación correcta a la física de lo no observacional –a la que ya contribuye la filosofía de la ciencia–, y a la discontinuidad natural Real que confirma y demandaba atender Sandberg (la torsión del espacio-tiempo por las ondas gravitacionales y el efecto de la relatividad por la variación entre distancias y tiempos que aquella curvatura genera en el tejido cósmico).

El arte es una de las tres patas, junto a la filosofía-estética y la ciencia, que se abre a la discontinuidad natural de lo Otro.

Tal y como señala Chus Martínez, si el arte '*actúa*' de acuerdo al principio de indeterminación o de incertidumbre de Heisenberg (*altera lo que observa*), de modo similar a la física cuando observa la indeterminación de la posición y movimiento de algunas partículas cuánticas, imposibles de determinar a la vez; o la referencia de Chus Martínez a los fotones de la luz que se comportan como partícula y onda [o la tele-portación de una partícula a otra (copia idéntica) en dos espacios distintos, demostrada por Anton Zeilinger y expuesta en Documenta 13, que demuestra implícitamente la posibilidad de co-presencia que contempla Nancy, tratada en el análisis y los proyectos aquí presentados]. Entonces la investigación artística ha de cuestionarse por principio así misma (auto-aplicación lógica de su indeterminación, incertidumbre y discontinuidad, derivada de la puesta en crisis de su propia soberanía artística una vez aplicada así misma, por lo Otro Sin-sentido exento a ella, lo natural libre, ampliando a Menke), al tiempo en que se expone, desde su experimentación abierta, a lo disyunto a su cuestión (más allá del mismo cuestionamiento estético –discontinuidad configurativa–). El factor exento o Sin-sentido anexo que es de atender en la relación del arte y su investigación artística con lo Real discontinuo.

A partir de la noción filosófica y estética de **–Discontinuidad configurativa:** Según Adorno, de tipo 1 - la configuración, articulación o composición de un discurso que determina la interpretación variable del Sentido del discurso (o negatividad estética por la imposibilidad de una interpretación unívoca, positiva o afirmativa de aquél discurso, que produce así el Sentido infinitamente aplazado o suspendido); Según Derrida de tipo 2 –las estrategias que originan tal discurso, que en su diferencia intencional originaria producen anteriorizadamente un modelo de discurso u otro, con la posterior infinidad variable de interpretaciones y Sentidos. De acuerdo a Christoph Menke –se producen ambas formas de discontinuidad configurativa de tipo 1 y tipo 2 en la producción de Sentido, en tanto en cuanto el Sentido deliberativo es una estrategia estética de articulación simbólica a lo Real que representa o configura (siendo previo a tal Sentido deliberativo el Sentido de impulso presubjetivo, de cognitividad no deliberativa, El Sentido inmanente suprasubjetivo, o  *fuerza* en Menke, anterior a la transinmanencia o reflexividad transcendental sobre lo otro). Disponemos, en conclusión, de acuerdo a la investigación artística aquí realizada, de su **aplicación** práctica en el objeto arte, tanto objeto estético cuanto artístico, y su plasmación y articulación descrita en el **procedimiento metodológico base** propuesto, de la aplicación **de la discontinuidad configurativa al objeto artístico**, sea tanto por su composición o configuración técnica cuanto por las estrategias intencionales de tal objeto del sujeto; para su

movimiento en un proyecto artístico de investigación y experimentación que se expone **a lo Otro disyunto o exento al mismo**, con la conclusión de su corte o **discontinuidad artística** dada por lo indecible, corte directo fenoménico o indirecto por lo anexo o inabordable por el Sentido.

Aplicación de la discontinuidad configurativa que hemos analizado desde prácticamente todas las disciplinas artísticas y gran parte de las estéticas en su análisis y procesos particulares con lo existencial y Natural, tanto en la reflexión y proyección del pensamiento estético o desde la praxis del arte en el contexto biosemiótico / biosemiológico, como en los sistemas técnicos y tecnológicos de representación, de exhibición y de prácticas de la investigación en talleres académicos y para-académicos. Todos ellos conformando el objeto arte antrópico de discontinuidad configurativa, estratégica o compositiva, en su relación reflexiva, transcendental, discursiva o expresiva con lo Real<sup>1126</sup>, formas de declaración del Yo y su *Self* social intersubjetivo, a través de lo *Ello* representante y

---

<sup>1126</sup> Casos analizados en la Parte I del estado de la cuestión, en la Parte II del movimiento del objeto artístico de esta investigación, en base a su relación con otros trabajos artísticos y disciplinas, y a lo largo de la aplicación de la discontinuidad configurativa en nuestros proyectos de investigación y experimentación propias, Partes II, III y IV.: Desde la imagen fija fotográfica, su index y su *diferancia*, cambio de significado de lo inmanente existencial en interpretación diferida, de la fotografía concreta o *stright photography*, de la camera obscura y la caja lúcida; a la heterotopía y heterocronía de la imagen-movimiento y su relato documental o ficcional; de lo cinemático y lo metacinemático o meta-arte (considerando que toda investigación artística es un proyecto meta-reflexivo en cuanto a su proposición desde su objeto de exteriorización, un poder desde el deseo de afirmación del Yo en lo Otro a través de su objeto), a lo digimático (que denominamos así aquí por la digitalización y por su señalación desde el data de hipermovimiento en el hiperespacio virtual o en el interactivo) y la hiperrepresentacionalidad del Big-data o del intercambio subjetivo en redes sociales postproductivas desde el Self (en el tercer umbral que señalaba J.L. Brea); Desde las estructuras de las denominadas estéticas relacionales (Bourriaud / y la consideración de su circunstancialidad por M. Cirauqui, con quien coincidimos planteando lo post-relacional a la estética del sujeto social), su agenciamiento a lo Otro, territorialización del Self e instrumentalización del otro; el apropiacionismo (o el transproyecto explícito por apropiación postmoderna de Carol Bove, que recontextualiza, en su investigación arqueológica del arte, la visión institucional e historicista del objeto arte mediante su rearticulación y resignificación en el tiempo-espacio vivencial / lo sobreproyecto, a través del reflejo cambiante de lo *ello* –como cosa- a través del tiempo); Las prácticas para-académicas postdisciplinares del taller artístico de investigación proyectual; La arquitectura y la anarquitectura (Matta-Clark), o la relación corporal entre cuerpo, espacio y construcción (en Eliasson y su tercera realidad, Nauman y otros); La escultura y su vacío simbólico, el minimalismo y post-minimalismo; el redymado y el abandono apariencial duchampiano del objeto artístico (ocultando su práctica) o el no hacer ‘nada’ desde la decisión ontológica del sujeto estético; El objeto específico (sin forma específica en Felix González-Torres según Elena Filipovic: –*manifestaciones*–, por la distribución de sus *off-sets*, en vez de *Hard Objects* de objeto artístico fijo); El arte póvera; El arte lumínico y el arte invisible en el espacio en blanco expositivo o vaciado (el cubo blanco, la caja negra o bien aparentemente neutro); La instalación (y su ‘*jardín salvaje*’ o convivencia postconceptual entre lo bello y lo bruto (o ‘cocido y crudo’), el *site* y el *non-site*, el Land Art; El arte antropológico deconstructivo (Baumgarten); El arte alquímico que propuso el crítico y comisario Dennis Young; el arte fenoménico (documento a posteriori o reflexión diferida de la experiencia con lo Natural, como en las series fotográficas de Eliasson o sus objetos e instalaciones en situaciones perceptuales; El arte social o político (pre-biosemiológico en Beuys); El arte de lo ‘*inadecuado*’, de lo marginal u *outsider* (en Dora García); El documento, el objeto libro, la exposición y su protocolo, el arte de archivo extendido o expandido (Aranberri); el arte de *display*; El arte de acción o de manifestación (los *Walks*, caminatas o recorridos de Hamish Fulton); La literatura, la poesía, la danza, la música, el teatro y el drama (en su reflexión abierta al público sobre la trama), el *happening*, la *performance*, la intervención, la performatividad y las zonas de contacto (interpersonal) post-representacionales (de los comisarios Nora Sternfeld y Raimundas Malasauskas) –contacto del que pasamos al co-tacto con lo co-presente; La producción sin objeto resultante (*invisible film* de Jay Chung); La *non-representación* improvisativa o lo no-lingüístico (*non-idiomatic*, en R. Brassier, correspondiente a la *non-philosophy*); el *non art*; El arte del encuentro; El hecho pictórico y metapictórico, su individuación y transdisciplinariedad; El arte sónico (incluyendo el silencio) y el hecho sonoro (en condiciones de mundo

referencial, a lo Otro. Aplicaciones de discontinuidad configurativa –nuestra incapacidad de representar completamente al mundo y/o al

im-mundo–, en las cuales hemos interrogado y tratado sus respectivos cortes –en la discontinuidad configurativa del Sentido– a partir de la incidencia Real (no realista) de la discontinuidad natural, desde sus movimientos respectivos en el proyecto arte a su exposición a lo Otro natural discontinuo; planteadas en el paso (descrito en el procedimiento metodológico base) de lo disciplinar, interdisciplinar, multidisciplinar y transdisciplinar a lo **post-disciplinar**: –Advertidas las discontinuidades configurativas del objeto y su variabilidad y transformación, según las diferentes disciplinas intervengan, se suspende (no en negatividad estética ni en positiva afirmación de presencia) la observación disciplinar del objeto que, atendido como entidad neutra –no cultural o técnica sino entidad óptica o sensible inmanente–, se sitúa ante aquello no definible en exactitud por las disciplinas del logos.

En este cambio de posición entran el caos, lo arbitrario, la anomalía y lo contingente, separadas de lo absurdo, lo surreal, el subconsciente, el inconsciente, la intuición y la posible abstracción del signo y significado, que son cortados por lo Otro indecible que genera la discontinuidad natural –quedando al margen la injerencia supeditativa a lo antrópico del psicoanálisis, la psicología, la psiquiatría o la misma ciencia matemática [La discontinuidad representacional de las matemáticas vinculada a la demostración de la *indecidibilidad* de Gödel, en la que un axioma matemático no puede ser demostrado dentro de su mismo axioma, lo que hace a las matemáticas incompletas y pone en conexión la diferencia de su factor de lenguaje respecto a aquello Otro exterior al axioma que representan y comprueban–.], sin la observación empírica y su principio de indeterminación, etc.–.

El objeto arte se ve desbordado de su reflexión lógica por lo Otro Sin-sentido, y se constata –en la exposición del objeto perceptual o sensible al corte del Sentido y su representación por lo Otro exterior–, a aquél primer Sentido en su entidad inmanente presubjetiva, a través de la entidad invisible de aquél estado expuesto del objeto, que resulta inaccesible por la incidencia de fenómenos, intransinmanente y externo a la interpretación (no siempre relativa a lo observable o perceptual sino también a lo co-existencial).

No sólo post-significada, sino entidad a-significada de inicio en tanto cosa (lo *Sosein* del objeto) o inmanencia, para una posible relación co-presencial, de aquél objeto de Sentido –en tanto objeto cortado o suspendido en intervalo suprasubjetivo–, con otras entidades asignificadas (sin atribuir ‘estatuto’ a las entidades inobservables), sin el objetivo de re-analizarlo bajo el prisma *transcategorial* (en P. Osborne) de aquellas disciplinas que, por el corte en la representación y el Sentido proyectable, quedan en estado post-disciplinar o supradisciplinar, sin referencia estética a la previa

---

o planeta); El arte conceptual y post-conceptual (según Peter Osborne); El situacionismo, con situaciones construidas y situaciones vivas; El objeto proyectual en sí mismo, la investigación del arte en sí y su proceso en curso, sin conclusión por la no-función simbólica; Así como el comisariado o curaduría de los grandes eventos exhibicionales del arte, escenarios internacionales en los que predomina la ya sedimentada visión de lo global universalizador o glocalizador. Y la opción incompleta de representación de lo multiversal y lo exento (el caso de las imágenes metafóricas no exactas), tratado en el vídeo de esta investigación –Quest–, con el Doctor en física de la relatividad, Vern Sandberg.

discontinuidad configurativa que desaparece y quedando el objeto artístico expuesto al corte –por discontinuidad natural– de su disciplina técnica o indicación, nominalización y representación a la especificidad de su forma.

Distinguimos, en primer lugar, al Sentido de: El *no-sentido* (lógico o factual en Wittgenstein), del *Sinsentido* observado por lo ontológico (en Deleuze, que al ser denominado por la palabra no diferencia a la misma del Sentido que nombra a lo *Sinsentido* copresente que es inscripto desde una visión *uni-versal*); de lo *Otro Sin-sentido*, término empleado en esta investigación. Que incluye en su noción de representación, dada por el signo (-), el corte entre el Sentido y aquello primario a él y su reflexión, lo que si no sabemos si *Es* anterior, si al menos anexo o incluso exento a tal reflexión o trascendencia del Sentido. Desde aquello *Sin-*, separado de la concepción tanto positiva cuanto negativa estéticamente del Sentido, en tanto atendemos también al Sentido neutro prelógico y presubjetivo; suprasubjetivo ( *fuerza* en Menke), por cuanto primero sentido reflexivo pero de cognitividad no deliberativa, y por cuanto no refiere unívocamente al Sentido antrópico en exclusiva y asume; en el corte de su tiempo de diferimiento y en el corte mismo a tales signos símbolos o representaciones, aquello exterior a su aplicación por ser lo Otro oscuro u oculto –o en *[S]trucción* multiversal (Nancy)– a la reflexión del Sentido antropocéntrico. La propia discontinuidad configurativa articulativa –por el signo (-), y estratégica (intención de señalar discontinuidad o intervalo), para referir a aquello Otro sin *n-ombre* que es exterior al Logos y que en realidad no podemos describir o nominalizar exactamente, sino simbolizar, asumiendo la discontinuidad configurativa implícita en el signo y el símbolo con su imprecisión (lo cual, paradójicamente, resultaría coherente, en paralelo –en la señalación imprecisa aplicada desde nuestra lógica– a la discontinuidad general natural). Sin-sentido que en lo Real se demuestra en el corte que afecta incluso a la aplicación de este término u otros, lo que es dado e indemostrable por el signo que queda inoperativo o suspendido como tal en su sí imaginal.

Desde esa discontinuidad configurativa desde el logos a lo Sin-sentido externo a aquél y su articulación tranSitiva–, pasamos de la forma, de la proforma intencional, desiderativa y la umforma simbólica [correlativa también a la noción de ‘*Umwelt*’ –en Uexküll los organismos que en su percepción actúan como sujetos / – en Agamben animales y organismos que producen su relación ambiental o contexto biosemiótico] y de su post-conceptualización artística <sup>1127</sup>; a la discontinuidad a la conformación o construcción imaginal humana

1127



Komar & Melamid. *Elephant Art Academy*, in action in Lampang, Thailand, 1999

Post-conceptualidad, analizada en la obra de P. Huyghe, Allora & Calzadilla, J. Kounellis y J. Beuys, que podemos ejemplificar por la utilización de lo animal en el trabajo de Komar and Melamid: –instrucción o agenciamiento desde la afectividad, lógica o sensible, del Ser uni-versalizador en la era del Antropoceno, e instrumentalización relacional o correlativa en su proyecto artístico [–presentada en el proyecto *Alligators Situation* realizado en esta investigación, para el corte de su proyección reflexiva en el exterior del USF CAM Museum, cortada por su exposición a lo fenoménico indecidible que en su invisibilidad implica a lo no perceptible y a lo exento–. O las relaciones amaestradoras y post-domesticativas

por la **im-forma** –que corresponde a lo **im-mundo** (Nancy, noción con la que rompe con su paradigma anterior del ‘Sentido del mundo’, ni construcción ni deconstrucción; [S]trucción de lo multiversal), o exoformas, incluyendo en estas también a la materia y energía oscuras, los agujeros negros, así como a la multidimensionalidad cuántica –11 dimensiones reales de acuerdo a la actual comprensión científica–. Las entidades inobservables (energía, lo gravitacional, o los estados cuánticos incluso im-formes y multidimensionales que conforman la materia y su dinámica), que inciden o afectan en el curso general universal y multiversal en su co-presencia a lo presencial contemplativo o accesible directamente (o a través de dispositivos) en nuestro presente. Pasando del análisis de la que fue llamada *New Alchemy* –(‘Nueva alquimia’– por Dennis Young, centrada en lo perceptual al sujeto estético, sus objetos fenoménicos presenciales o fuerzas físicas para su reflexión fenomenológica, reactiva y deliberativa), o superando la reflexión instrumental a través de la presencia y el no-sentido fáctico u ontológico de otros ‘sujetos’ / seres en el uni-versalizador *Umwelt* biosemiótico; mediante el corte en la proyección transcendental, particular o global, a lo ‘mundo’ [concepción universal que contiene tanto el historicismo e historicidad correspondientes a la eras antrópicas cuanto a lo pre-histórico a la consciencia del Ser y su deriva en el desarrollo biosemiótico; considerando así la discontinuidad tanto por el corte de lo *arche-fossil* (analizado en Faivovivh & Goldberg) exento a *lo mundo* universal y su temporalidad, como a aquello anexo o exento multiversal que no se presenta a la particular noción reflexiva de *mundo* ni de *Umwelt*].

Un corte por lo exento en cuya experiencia de co-presencia también podemos ser transformados por lo inadvertible o inaccesible a la percepción directa que sin embargo, en su condición existente y grado de excepción, afecta a la consciencia, dado que, tal y como comienzan a demostrar las neurociencias, el cerebro es plástico: cambia en virtud de la experiencias –incluso con la constatación o comprensión de lo inaccesible a la epistemología o a la gnoseología (al conocimiento donde no alcanza lo sensible ni lo sensorial, pero sí los dispositivos –donde también vemos su límite de acceso a lo que sin embargo influye en el curso del resto de entidades–), o el corte en la aprehensión o el agenciamiento por lo inviable a la cognitividad directa o a la accesibilidad por dispositivos–. El impulso de la consciencia que se altera, evolucionando su conocimiento en reacción a la discontinuidad natural directa, por la discontinuidad general y ante la discontinuidad multiversal indirecta.

Por lo que entonces: –cada Sentido particular formulado desde un objeto/logos o símbolo, cambiará cada vez que constatemos el intervalo de lo Sin-sentido o su corte por la incidencia directa o indirecta desde su co-presencia a la co-existencia de lo Otro Natural disyunto al Sentido del Ser.

En esto incide precisamente el trabajo de campo experimental abierto de la investigación artística (que hemos abordado en la praxis y *post-praxis* en los distintos talleres artísticos impartidos desde la presente investigación y expuestos en el análisis aquí realizado de ellos y los proyectos abiertos), para proponer otros

---

–analizadas en M. Uranga, colaborador en los proyectos desarrollados para la presente investigación: *Artists Working*, o en *überproject*–]. El análisis de lo ‘cocido’ a lo ‘crudo’ (revisando a C-L. Strauss y a D. Cameron). O en las vídeo-instalaciones de T. Haapoja, ‘Community’, Bial de Venecia 2013 –la energía remanente y su discontinuidad en la transformación post-morten del animal–.

procesos no normativos, post-disciplinares y no protocolares (de ahí la denominación del procedimiento metodológico propuesto como –base– para la experiencia e investigación de la discontinuidad artística), que expongan la producción estética y la (no-)producción ontológica (de la no-función simbólica representacional o no-representacional) más allá del contexto instituido o biosensible –de territorialización–.

Una posibilidad hoy abierta desde la nueva concepción del multiverso y nuestro universo expuesto en él, no meramente de experiencia o de experimentación determinable hacia un resultado de investigación practicable por el sujeto estético, sino de situación viva en el co(n)-tacto entre el Sentido del Ser –y su despliegue (con todas sus discontinuidades configurativas de conformación, estrategia o reflexividad) con lo Sin-sentido anexo y disyunto o en [S]trucción; que puede generarse en las –**salidas**–, en ese **trabajo de campo de exposición a lo Otro** (por el corte de lo exento), desde los escenarios performativos hacia una Naturaleza no mediada (o no agenciada) por el sujeto, tanto directa cuanto indirecta. Una posibilidad de investigación sin marco estético predefinido. Esto implica la consecuencia de poder contemplar la actividad artística o estética, en la lógica derivada de su riesgo en la exposición al corte, dada su relación indecible con lo Real Sin-sentido, no sólo como ‘no-trabajo’ o trabajo ‘liberado’ no funcional por aplicación de la ‘apertura simbólica’, sino también *sin trabajo* real particular del Ser –por su corte más allá de la voluntad del sujeto y de la producción de objetos de deseo o afectividad–, inclusive sin la producción de la no-función simbólica (que incluye el no hacer ‘nada’, en su acto de voluntad pasiva) y de su ‘valor’ o el uso del mismo objeto simbólico y de su negatividad estética –que sin embargo afirma, paradójicamente, la capacidad estética para producir su ‘algo’ trascendental o lo *Ello* desde el Sentido reflexivo para el intercambio subjetivo y expresión / o respuesta del sujeto estético en la demanda social–. Lo cual, para un cuestionamiento real de la misma requiere de no supeditar el corte de la discontinuidad natural en el Sentido a la voluntad, creencia, interpretación o ideología particular y subjetiva, pues entonces quedaría limitado el objeto arte en su producción simbólica siempre al margen de lo Real, donde se produce.

No es el objeto arte “*que se devora así mismo*”... (como hemos revisado desde la afirmación de M. Cirauqui hacia parámetros técnicos u ontológicos de mi proyecto –observados a partir de la intencionalidad, adscrita por principio al propio proyectar y su reflexividad–), indicativa a un corte del proyecto desde la voluntad deconstructiva, sea ésta producida en un acto de dejación o de supuesto abandono duchampiano; en todo caso condicionados o causales desde el sujeto y por lo tanto evaluables en cuanto a su discurso de producción estética). Sino la cuestión de lo Real exterior que incide y afecta a tal objeto proposicional y su proyección sensible o mismidad, independientemente a nuestra valoración o acto –activo o pasivo– sobre ello. Lo dado que se presenta no sólo al proceso simbólico del Sentido sino a su reflexividad y trascendentalidad. El arte, por su lógica –e incluso ilógicas de no-sentido–, abre la cuestión de lo simbólico, de su autonomía y de sus objetos, a partir de sí, y en esa cuestión entran entonces: o bien la opción subjetiva de no atender su mismo cuestionamiento, prevaleciendo así la propiedad de autonomía simbólica no justificativa del arte debido a la propia consideración de valor de la consciencia sensible del sujeto; o bien atender a la producción del Sentido en su existencia en y con lo Real.

En este último caso, si atendemos al Sentido en su sí, respecto a lo Otro Sin-sentido con el que se encuentra en lo Real y su discontinuidad, se aplica en consecuencia no ya la propia soberanía crítica del arte a su mismo objeto autonómico simbólico, sino la suprasoberanía del Reino de la Naturaleza siempre aplicante, la cual, para ser en su real –cuya independencia e incluso excepción a la reflexividad pone en crisis o incluso impide la autonomía simbólica subjetiva más allá de voluntades o ideologías–, viene dada



desde su exterioridad al objeto de Sentido, generando el corte de lo Real disyunto a la subjetivación del sujeto estético. Lo Otro al margen de nuestra producción, lo libre e indecible *per se*, no 'liberado' por la voluntad o indicado desde el poder estético o proposición particular desde ningún sujeto <sup>1128</sup>.

La soberanía no ontológica de lo Otro, que no corresponde al contra-poder lógico (o de deseo) que sería la auto-aplicación de soberanía estética o auto-devoración tautológica del objeto arte desde sí mismo – aplicándose en la apertura simbólica de su negatividad estética–, sino lo óptico libre de interpretación y de la discontinuidad configurativa de cualquier estrategia. De ese modo la soberanía del arte, al abrirse en lo Real a ser depuesta por lo Otro, resulta coherente para (su) sí misma con todas las consecuencias (es decir, la misma soberanía impulsa a la consideración de su propia puesta en riesgo, de su ex-posición–). Siendo libre también de su sí (causal o condicionante) por lo Otro libre indecible.

Según hemos desarrollado en esta investigación, partiendo –entre otras concepciones filosóficas– de la interpretación psicoanalítica en S. Freud (*el Pathos, el Ethos, el desamparo, el miedo, el deseo de poder*, o el surplus positivista a través del deseo tecnológico de pantalla-interfaz –superficie de contacto– y la dispersión o el abandono en la hiper-representación, que reconoce la pérdida del objeto –lo residual del 'Last Will' en Heidegger y el nihilismo de Nietzsche, que suplanta al objetivo de *deseo de muerte* freudiano –el no poder desear–, por *deseo de la 'nada'*); J. Lacan (*estadio del espejo /pulsión escópica y posterior pulsión invocante*); G. Deleuze (*la maquina del deseo*); S. Žižek (*paralaje –“la hiancia que separa la voz del cuerpo es la misma que separa lo Real de la realidad”–*); o M. Dolar (*break –corte que produce el arte por su negatividad estética y aplazamiento infinito del Sentido–*). Considerando que la expresión a través del objeto artístico (el *principio de placer* freudiano en la relación alterizante desde lo orgánico a lo inorgánico) no nos libera definitivamente del trauma existencial –de la discontinuidad indecible vida-muerte y la transformación de materia y energía–, sino que tal expiación vital por la expresión subjetiva es transitoria y efímera, correspondiente a la misma discontinuidad configurativa del distanciamiento-espaciamento y separación o distinción reflexiva del Sentido (su paralaje, que aquí tratamos desde la noción de co-presencia en Nancy, sin proyección metafísica de Sentido particular al todo) y de su interpretación simbólica aplicada mediante el objeto arte a las entidades inmanentes a partir de las cuales el Sentido transinmanente proyecta su trascendencia. Y dado que es el impulso de supervivencia el que nos hace reconocer en el otro nuestra prolongación –el instinto natural de procreación–. Lo que nos emancipa, en conclusión (en discontinuidad configurativa reflexiva, pero atendiendo a la posibilidad abierta en la propia discontinuidad natural), sería la

---

<sup>1128</sup> Distinguiendo así la concepción de '*tiempos liberados*' analizada en la A.T.L. —*L'Association des Temps Libérés*— asociación propuesta por P. Huyghe, con P. Parreno, L. Gillick, A. Bulloch, R. Tiravanija, D. Gonzalez-Foerster, C.Höller, M. Cattelan, D. Gordon, J. Pardo; que contrapone el 'tiempo liberado' de la producción simbólica autónoma al concepto de las economías culturales de -tiempo libre- de ocio (asignado al trabajador en la estructura socio-económica según la fórmula de valor y medición del tiempo de producción y eficacia, así como rentabilidad económica en el consumo de ocio con su plusvalía) –en su *Open present*, o toma de decisiones impredecibles a partir de la apertura de direcciones posibles desde la salida de un escenario simbólico que en principio no orienta a la producción material (pero sí a la producción inmaterial que legitima). Esto es, la discontinuidad configurativa que se daría en las infinitas interpretaciones posibles y decisiones estratégicas posteriores –en deriva situacionista– a partir de un objeto simbólico y su negatividad estética.

posibilidad de pervivencia del Sentido (cuestión que nos conduce posteriormente a la re-activación del Sentido tras su corte); lo que nos mueve a saber del origen universal del Sentido y de su posibilidad de futuro, interrogándonos sobre la posibilidad abierta en el multiverso, con su infinita extinción y generación de otros universos, más allá de la extinción particular de un uni-verso –o *One*, en filosofía–, R. Brassier, o su [S]trucción o *uni*-strucción en J-L. Nancy y A. Barrau <sup>1129</sup>.

La salida al exterior es en su génesis una operación de **extrospección a la co-presencia natural**, el ser-con nuestra exterioridad (o enviarnos hacia ella en el espacio exterior) o ser afectados por ella, implica en su base el reconocimiento a lo Otro, aquello externo desde donde se constata nuestra copresencialidad y la deriva y discontinuidad de nuestras presencias reflexivas –incluyendo el deseo de supervivencia con lo Otro y nuestro anhelo de conocimiento y comprensión reflexiva de nuestro origen exterior y su futuro–.

Emanciparse (por el corte de lo Otro) de la idea de cubrir la muerte con el objeto de Sentido y su ausencialidad (o pretensión de *epoché* figurada, distanciamiento estético o impresencia evocadora), sin otorgar a lo Sin-sentido ‘*Un*’ (o *One*) Sentido, sino comprenderlo en su naturaleza extrínseca y coprehensiva, en su discontinuidad (así como en la posibilidad –hoy especulativa pero abierta y atendida por la investigación científica– de otras co-existencias de Sentido), implica la emancipación del Yo desde la asunción de lo Otro escindido al mismo, no la ‘liberación’ subjetiva por lo Ello producido desde el sujeto al Yo (o al *Self*-social –el deseo no personalológico, según Deleuze, que: “*se ubica en la línea de encuentro de al menos dos términos de una relación social*”, con sus dos vertientes del agenciamiento: *la colectiva de enunciación –producción de enunciados–* y *la maquínica de deseo –producción de deseo–*), sino la co-presencia de lo Otro libre, por indecible, que afecta a la proyección de Sentido que en su corte experimenta lo libre exento a la interpretación subjetiva particular o universalizadora.

Celebrar, en el intervalo de la vida (también para esa intención subjetiva o voluntad de felicidad aplicada al instinto de existencia) la presubjetividad del Sentido inmanente y su discontinuidad en lo Natural –previa a su transinmanencia y cognitividad deliberativa sobre Ello (que son cortados)–, librado incluso de la obligatoriedad inercial de su propia producción simbólica o cortes ontológicos de no-sentido (libre también de la noción de ‘*inocencia*’ –vista en Chus Martínez- o de la culpa y el trauma antropocéntrico, libre de la

---

<sup>1129</sup> La investigación científica de la co-existencia en los distintos universos del multiverso, incluyendo la posibilidad de co-existencia de otras formas de inteligencia similares o distintas a la nuestra. Uno de los focos y objetivos de la ciencia en su búsqueda del origen del Ser y de la consciencia, tanto reflexiva cuanto de otra naturaleza posible, en el infinito multiversal –extinción de universos y surgimiento de otros–. Búsqueda desde el ‘*Believe*’, creencia de la ciencia a partir de sus descubrimientos, que desactiva la negación nihilista de Ray Brassier –contraria al ‘*Belief*’, dada la extinción futura de nuestro universo y en su consecuencia (potencialmente), el fin de la existencia del ser humano y su Sentido–. De acuerdo a la mayoritaria (casi general) creencia de la comunidad científica en una próxima confirmación del multiverso, en su infinitud y la posibilidad existencial que abre, el ser se emancipa a través de la existencia de los *Otros* (como me comentaba el Doctor en astrofísica S. Kandhasami en el detector de ondas gravitacionales LIGO, acerca del propósito de su investigación: “*nosotros trabajamos para las siguientes generaciones*”), también el arte, en su cuestión, mira al futuro desde el pasado. Investigamos para las siguientes generaciones no sólo por la posibilidad de supervivencia de nuestro Sentido, sino por aquellas otras naturalezas del Sentido que pudieran existir, emancipándonos del trauma existencial del conjunto unitario del Ser, lo cual abre nuestra discontinuidad particular uni-versal a la co-existencia con aquello en lo Otro donde el Sentido o los Sentidos proseguirían en discontinuidad heteroversal. Hipótesis a partir de conjeturas científicas (4 de las cinco conjeturas del multiverso ya demostradas) que impulsan una parte de la investigación estética actual.

separación antropológica entre ‘*crudo*’ y ‘*cocido*’, pues se producen y dan en co-presencia). Libre, por su corte-intervalo, del logos y su apropiación subjetiva, al ser y estar ante lo absolutamente libre de lo Sin-sentido en su incidencia. Libres para la posibilidad de atender el corte de lo Real en las representaciones del Sentido sujeto a deseo, para poder comenzar a indagar las posibilidades posteriores de su reactivación abierta.

En la noción de **co-presencia**, de J-L. Nancy, entre el Sentido y lo Sin-sentido, entre el ‘mundo’ y lo ‘*im-mundo*’, en ese espaciamiento (relativo –en cuanto a la relatividad entre espacio y tiempo en función de la velocidad– y por la torsión del tejido espacio-tiempo cósmico por la incidencia de ondas gravitacionales –el tiempo y el espacio pueden llegar a plegarse–) que se da entre la transinmanencia del Sentido y lo inmanente, así como la propia discontinuidad a tal espaciamiento por lo intransinmanente –aquello exterior en lo *im-mundo* que no responde al distanciamiento del Sentido y su espacialización, sino que en su ser y estar anexo o exento deja al Sentido en su existencia (–*existere* (Lat.) significa literalmente ‘colocar fuera’) presubjetiva (no reflexiva, no cognitividad deliberativa, en su inmanencia); se indica esa co-presencia del Sentido (desde donde se nombra a la co-presencia) con aquello con lo que ‘*no hay relación*’ desde la razón <sup>1130</sup>. Co-realidad de inmanencias, -en y -con lo óptico y **co-real** a lo fuera óptico, donde no se produce contacto directo ni desde el término ni desde lo físico (como hemos tratado desde la definición de la física que confirma que nuestras partículas corporales nunca llegan a tocarse, sino que lo percibido en el tacto superficial de cuerpos es una sensación generada por la reacción del campo de fuerza particular –las partículas emiten campos de fuerza que repelen campos de fuerza ajenos–, somos discontinuos físicamente –cuánticamente–; no hay en el sujeto, con los objetos, ni entre sujetos, una fusión nuclear de partículas), lo cual atañe, en el aquello de co-realidad, al **co-tacto**: desde el ‘*tacto*’ superficial (al que aludía Nancy previamente a su actual noción de *[S]truction*, donde si hay discontinuidad pura) separado en esa reacción del Sentido transinmanente a lo inmanente Sinsentido universal; al co-tacto indirecto del Sentido con aquello Otro Sin-sentido exento en lo im-mundo multiversal (o lo oscuro en el universo) con lo que no hay relación desde el Sentido particular. Co-tacto indirecto con la co-realidad y su co-existencia –lo situado en otro afuera– [como hemos tratado en el proceso del proyecto

---

<sup>1130</sup> «El espacio no es el nombre de una cosa, sino de ese afuera de las cosas gracias al cual les es concedida su distinción (en cita a J-L. Nancy. *La Déclousion –Déconstruction du christianisme*, 1, p. 227). Siendo así, el espacio es un –*placement*– y para llevar a cabo esta –colocación– (no olvidemos que *existere* es literalmente –colocar fuera–) esta –instalación–, el espacio debe ser una distribución y una separación. Es, por tanto, un espaciamiento de los sitios antes de ser una distancia (Op. Cit). En cuanto –afuera– de las cosas gracias la cual le es concedida su distinción, podríamos decir que el espacio es una relación –una relación con una frontera–, había escrito Derrida– y que, en cuanto relación, ese espacio sólo puede ser abierto por –lo otro en él– por aquello con lo que –no hay relación– [...] y es así como queda espaciado – a su ausencia de razón, a su ausencia de fondo, de fundamento y de fundación. Un espaciamiento que puede ser [...] como un –afuera del mundo–.» Analizado en esta investigación en: Rodríguez Marciel, Cristina. *Nancytropías. Topografías de una filosofía por venir en Jean-Luc Nancy*. Dykinson, Madrid 2011. pp. 41, 42.

Tal y como indica Nancy: “ *The idea of the universe contains a schema of construction or architecture [en parte, la discontinuidad en la arquitectura analizada en el Cap. 2.2.b.1]: a basis, a foundation, and a substruction (...) that forms the base on which uni-totality is erected and assembled. Uni-totality is posited on the basis of its own supposition and refers essentially to itself; in short, it is in itself (and “Being” is Being “in itself” within the thought that is sustained by this schema). But copresence and coappearance both turn away from the in-itself and construction.[...] This is what has occurred in our history. We have come to a point in which architectonics and architecture—understood as the determinations of an essential construction or essence as construction—no longer have value.*”. En Cap. 10. [la construcción de realidad del sujeto transcendental se verifica en tanto en cuanto es expuesta a la discontinuidad de lo Otro Sin-sentido].

realizado para esta investigación: *Toucher* (Cap. 12. 2), co-tacto, desde el ‘toque’ o co(n)tacto con la pantalla de datos del Hubble Space Telescope, al co-tacto con la luz que alimenta al telescopio orbital, por la energía con que transmite en directo su data y que incide cuasi simultáneamente con la misma luz en nuestra presencia; así como el co-tacto con aquello que el HST no puede observar –materia y energía oscuras, agujeros negros, u otros universos, dimensiones cuánticas u otras leyes físicas en el multiverso, que inciden en el curso y discontinuidad general del universo –en el multiverso–]. Esto desitúa el no-lugar (*non-site*) del arte en otra forma de co-presencia no topológica, des-localización (des-territorialización y des-identificación). Más allá de la de-construcción ontológica, de la heterotopia y la heterocronía configurativas desde el Logos o dispositivos o desde la reflexión trascendente uni-versal de impresencia simbólica: **ex-posición**, (ontológica, ideológica, técnica y locativa –*ex-istencia*–), en su exposición al corte-intervalo por lo Otro Sin-sentido.

En base a todo lo anterior:

**La discontinuidad artística** es el corte-intervalo que genera en el objeto arte de Sentido la co-presencia con los fenómenos indecibles que inciden en el objeto de representación, reflexión del Sentido o su proyección, sean aquellos fenómenos entidades observables o perceptibles o bien inobservables, imperceptibles o inaccesibles de lo Otro Sin-sentido. (Objeto artístico + objeto estético –que presentan su propia discontinuidad configurativa–, en su movimiento en un proyecto de investigación artística, expuesto en el curso de su proceso a la incidencia y corte-intervalo de lo Natural):

–**La discontinuidad artística directa**: lo que incide directamente en la reflexión, trascendencia o transinmanencia y representación (corte-intervalo en la discontinuidad configurativa de la articulación o configuración del Sentido y en las estrategias de la voluntad subjetiva o impulsos particulares del sujeto estético reflexivo), por el corte-intervalo de los fenómenos naturales presenciales en la percepción dinámica de la representación técnica o en la aprehensión imaginal (imagen trascendental) y producción de la impresencia simbólica del objeto arte.

–**La discontinuidad artística indirecta** es el corte en la producción y proyección del Sentido por lo Sin-sentido inabordable, anexo o exento a la reflexividad uni-versal del Sentido [en el universo oscuro, en sus multidimensiones cuánticas, o en el multiverso; en la discontinuidad general de la transformación de materia y energía, relatividad entre espacio y tiempo, torsión (y pliegues) del tejido espacio-tiempo, extinción de universos (o ex-tinción) y generación de otros en [S]trucción o disyuntos].

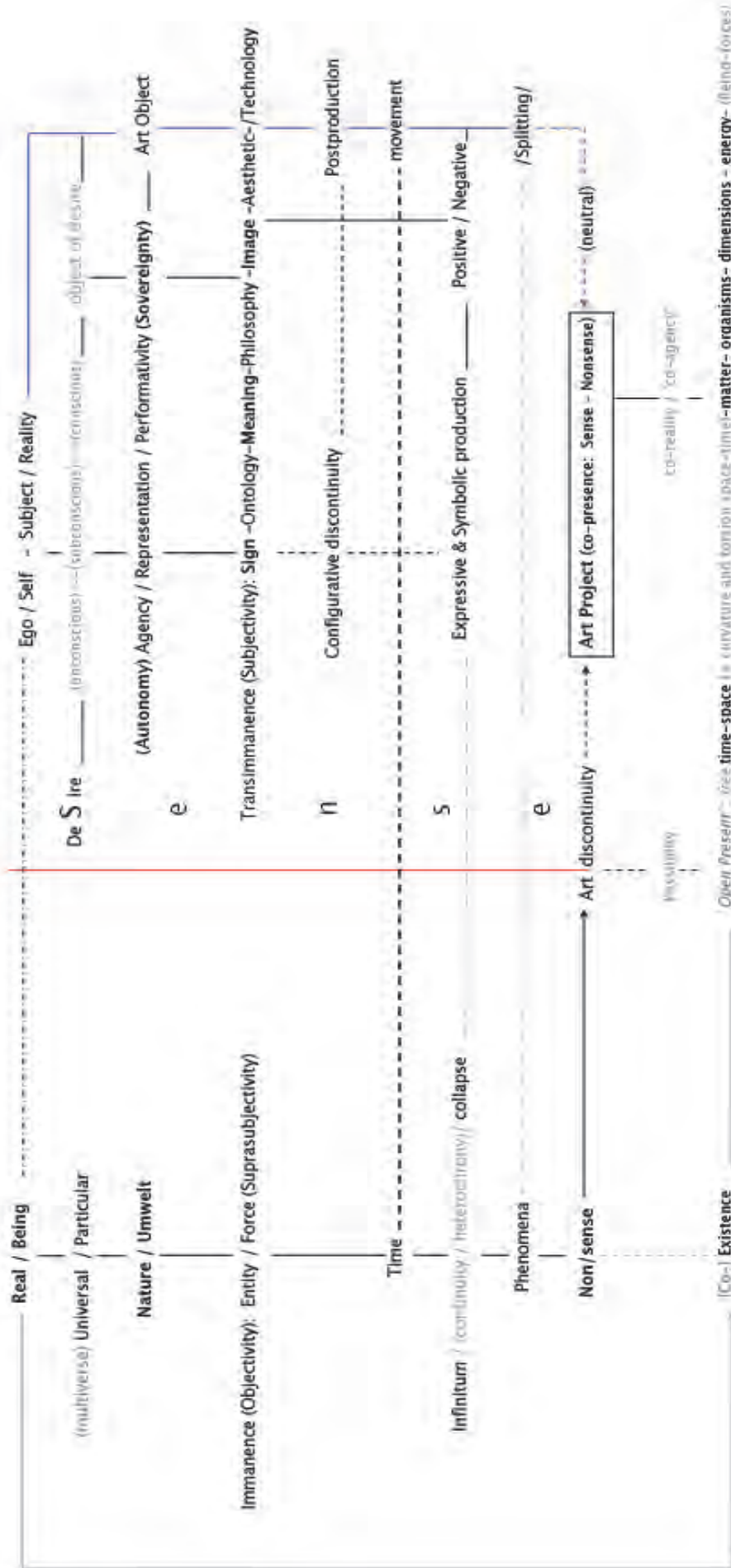
\* – Discontinuidad artística directa cuyo corte-intervalo en la representación del objeto artístico, con intervalo o lapso en la proyección del Sentido reflexivo de cognitividad deliberativa –sin trascendentalidad sobre el objeto invisible–, hemos demostrado en los proyectos

–Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe–, con el corte-intervalo en la visibilidad de la proyección de vídeo expuesta al fenómeno de la luz natural, tanto en su fase de filmación-registro (negada, se filma tiempo en negro) en la Naturaleza, como en su fase posterior de proyección (se vela la imagen en negro), tanto en estudio-pabellón con los artistas co-participantes como en la galería de arte Windsor Kulturgintza o en Bryan Arts Center. Así como en el corte de la proyección del proyecto (con proceso de trabajo en taller artístico) *Alligators Situation*, filmación y proyección en directo en el USF CAM Museum.

– Discontinuidad artística indirecta, atendida (no observable, pero entidades físicas demostradas que confirman el ‘estatuto de las entidades inobservables’) en el proceso experimental y abierto del proyecto *Toucher*: Co-tacto, desde el ‘toque’ o co(n)tacto con la pantalla de datos del Hubble Space Telescope, al co-tacto con la luz que alimenta al telescopio orbital, por la energía con que transmite en directo su data y que incide cuasi simultáneamente con la misma luz en nuestra presencia; así como el co-tacto con aquello que el HST no puede observar –materia y energía oscuras, agujeros negros, u otros universos, dimensiones cuánticas u otras leyes físicas en el multiverso, que inciden en el curso y discontinuidad general de nuestro universo –en el multiverso–. O en los proyectos LIGO y LIGO (parallel): la presencia, invisible e imperceptible directamente (si por dispositivo), de las ondas gravitacionales universales que en su infinitud nos atravesarían en nuestra propia exposición a tales ondas en el Laser Interferometer Gravitational-Waves Observatory (donde se detectaron las primeras), o bien siendo afectados por aquellas mismas ondas gravitacionales primordiales que generaron y generan el multiverso, o que en su discontinuidad fluyen en otros universos anexos o exentos (lo cual incide en el curso y discontinuidad general del universo en el multiverso).<sup>1131</sup>

---

<sup>1131</sup> Habiendo sido tratados en los proyectos realizados para la presente investigación los factores y parámetros: técnicos, tecnológicos y simbólicos; científicos, artísticos, filosóficos y estéticos, históricos y sociológicos; forma (proforma, umforma) e im-forma], imagen, sonido, instrumentos, sensibilidad, formatos (analógico, cinematográfico y digital / situacional), composición y estrategias, producción (no-producción, apariencia, abandono) y postproducción, texto, intertextualidad e hipertexto (data, big-data, tráfico), la información, lo diseñático, el *display*, el montaje y la edición, organigrama, archivo extendido, campo expandido, ‘vacío’ simbólico y ‘falso vacío’ científico, vacío expositivo, lo contextual); disciplinas, interdisciplinas, multidisciplinas, transdisciplinas (académicas y para-académicas) y post-disciplinas; investigación, proceso y experimentalidad, experiencia, accesibilidad, inaccesibilidad. Sentido (incluyendo no-sentido lógico o factual, improvisación, acontecimiento, suceso, contingencia, caos, indecidibilidad, actividad e inactividad; negatividad estética y positividad, Sentido presubjetivo, Sinsentido ontológico y lo Sin-sentido óntico. Factores semióticos (historia e historicidad, narración y relato, drama y dialéctica, ensayo, discurso y contra-discurso, lenguaje y no-lenguaje, signo, noema, símbolo, significado y a-significado, emisión y *diferancia*, voz y silencio); antropológicos (cocido y crudo, naturaleza y cultura), antrópicos, ecológicos, contaminantes y biosemióticos (conceptuales y post-conceptuales / biológicos, orgánicos e inorgánicos, animados e inanimados, materia y energía, humanos, animales, fuerzas, inmanencia, entidades); representacionales (no-representacionales e hiperrepresentacionales, observables) y entidades inobservables; performáticos, performativos y post-performativos. Espaciales (locación, instalación, heterotopía y dislocación, espaciamiento, distanciamiento estético, *epoché*); corporales, escalares, dimensionales, imaginables, presentes e impresentes; temporales (sincronía, heterocronía y discronía / cronología, cronomorfosis, acronía); fenoménicos y fenomenológicos. Relacionales (impulso, instinto, intuición, afectividad, voluntad, amor, deseo, sexo, expresión, ideología, el creer e indagar –*Belief*–, negación, identificación, territorialización –individuación, singularidad, particular, global, glocal, uni-versal, reflejo, transmisión, comunicación, convocatoria, solicitud, intersubjetividad); psicoanalíticos (trauma, espejo), psiquiátricos (lo marginal y lo *outsider*), políticos e ideológicos (liberación, emancipación, ética); agencias y agenciamientos (activos y pasivos, transeúntes), percepción, aprehensión, marcas, testimonios, el Yo y el *Self*-social, lo colectivo, co-participación (instrucción e instrumentalidad) y co-presencia (construcción, estructura, organización, protocolos, normativo y no-normativo, instrucción, gerarquía, valor, economía, hegemonía, autonomía, soberanía, deconstrucción ontológica, particular universal y [S]trucción multiversal). Así como en sus factores expositivos: en los límites de la Naturaleza en la *costy* en espacios expositivos interiores y exteriores (institución, infraestructuras, agentes, medios, público), constatando la exposición de todos los factores referentes a lo fenoménico indecidible (cortes-intervalos directos) o bien la ex-posición a lo Otro anexo o exento (corte indirecto) y la discontinuidad entre lo finito (vida-muerte) y la posibilidad de lo infinito.



## **Esquema general**

### **De la discontinuidad configurativa en la producción de Sentido, a la discontinuidad artística por el corte en co-presencia con lo Sin-sentido.**

<http://inigocabo.com/about.html> (introducido en Cap. 11.1)

Como señalábamos en la conclusión del Cap. 11. 2., tras el análisis de los proyectos realizados en paralelo a la presente investigación: Existe y es posible un lapso exterior o intervalo directo o corte indirecto en la produccionalidad y realización constructiva imaginal, por aquello Otro fenoménico indecible, o bien inevocable, invisible o imperceptible, sin aparecer desde el Sentido o incluso sin presentarse al Sentido. Para investigar a posteriori la re-activación del Sentido, atendiendo su naturaleza discontinua tanto en el universo como en el multiverso, a partir del intervalo o corte de la discontinuidad natural, tanto directa cuanto indirecta.

Esta investigación es de interés, además de porque el corte genera una tensión interesante en la dinámica y técnicas del objeto arte <sup>1132</sup>, también por la propia consideración de la atracción natural por abrir el campo del arte al nuevo conocimiento de lo Real y expandir la posibilidad simbólica en su co-presencia y co-existencia con lo desconocido, abriéndola más allá de la interpretación antropocéntrica a su experiencia y límites en lo Real.

Para ello, a fin de investigar las diferentes variantes y variables de los posibles cortes en el objeto arte de representación, a partir de su exposición a lo Otro (y *ex-posición* con lo Otro), de modo que la apertura de nuestros objetos de representación contribuyan tanto a la experimentación de lo Sensible con lo fenoménico cuanto a una aproximación correcta de la física no observacional y la discontinuidad natural; presentamos el esquema general, a modo de mapa de proceso, que incluye los elementos, factores y articulación (tiempo, movimiento, distancias estéticas y separaciones a lo estético) a considerar previamente a la aplicación del siguiente procedimiento metodológico base para los diferentes pasos: desde la discontinuidad configurativa en la producción de Sentido a la discontinuidad artística dada por el corte en la co-presencia de aquél objeto de Sentido con lo Sin-sentido.

La representación de la línea roja en el esquema separa (sin dividir, al presentarse todo en el mismo plano, desde una línea de consecución discontinua) el campo de lo Real y la existencia del Ser, de la articulación del Sentido (separados los signos que lo señalan: la n del potencial aplazamiento infinito, o la S mayúscula del Sentido del Ser en la que se inscribe *trans*-versalmente el deseo, de modo que el espaciado entre caracteres represente los cortes factuales y lógicos u ontológicos inherentes a la producción del Sentido simbólico). Si en el campo de lo Real se da la co-presencia del Ser –en su primer término–, con la implicación (y *ex-plicación*) de lo inmanente y las entidades –incluyendo la

---

<sup>1132</sup> El proceso de este corte en los proyectos artísticos ha sido de interés –como hemos citado y analizado a través de los proyectos y exposiciones prácticas y teóricas realizados en esta investigación–, para los artistas participantes, para los artistas investigadores en talleres impartidos, para la comunidad académica artística internacional con su invitación a conferencias, talleres y exposiciones, para comisarios de arte, galeristas, centros de arte y museos, así como valorado positivamente por destacados expertos científicos internacionales.

fuerza presubjetiva y suprasubjetiva del sentido del Ser-, expuesto en la Naturaleza y su sistema biosemiótico a los fenómenos naturales, a las dimensiones físicas y la discontinuidad temporal entre lo infinito y lo finito, lo Sin-sentido, en el curso en transición desde el Ser universal a la constatación de su co-existencia con otras entidades existentes independientemente a su capacidad Sensible o límites existenciales particulares (o uni-versales).

Por otro lado, en el campo contiguo (en reflejo) al de lo Real, se articula la discontinuidad configurativa del sujeto estético que en su Yo (*Ego* subjetivo) y *Self*-social construye, desde las aplicaciones reflexivas del Sentido y su transinmanencia, su imagen de realidad y sus objetos de deseo (positividad o afirmación de su presencia imaginal o negatividad estética por su interpretación infinita). Producción por expresión factual o simbólica (o desde la postproducción tecnológica, que se proyecta en línea azul –funcional desde el artificio–) que son cortadas o intervaladas al exponerse el campo de construcción y articulación de este objeto de Sentido a la discontinuidad artística (generada en el objeto arte por el corte de lo Natural indecible del Otro campo de lo Real). Un corte neutro (ni subjetivo-negativo estéticamente ni restringido a la observación empírica positivista) en la co-presencia indecible del Sentido con lo Sin-sentido. A partir de lo cual surge la posibilidad de atender e investigar en este campo del Sentido a las fuerzas y entidades desde un proyecto de investigación artística post-antropocéntrico, que sobrepase la liberación (autonómica o soberana) del Sentido en su encuentro con lo Sin-sentido libre. Para indagar la posibilidad de re-activación del Sentido que, tras su corte, atendiendo a aquello Otro preliminar, libre por indecible, se ex-ponga en su co-presencia y co-existencia con lo Real y su discontinuidad natural a la incidencia y afectación por aquello libre; extendiéndose el Sentido en su deliberación (o toma de decisiones en el presente que se abre) siempre entonces respecto a aquello que en lo Real le permite atender en cierto grado lo libre, le posibilita comprender la excepción al propio Sentido para calibrar así su articulación disponiendo entonces de un referente no supeditado unívocamente a lo subjetivo o a la aprehensión.

Como indicábamos en las notas al esquema en su inglés original, contemplando el instinto presubjetivo del Ser y la voluntad y pulsión de deseo del sujeto estético a lo libre, más allá de interpretaciones subjetivas, de comprender su objeto de discontinuidad configurativa en co-presencia a lo indecible de la discontinuidad Natural:

\* *The spacings between the characters in the term – S e n s e – represent its non-sensical inherent cuts (factual and ontological).*

\*\* *The movement of the Art Object (of the artistic and aesthetical object in the artistic project –not just displacement: change and dynamic of space, of time, of rythm, of nature; neutralizing of Sense and meaning–) to the Nonsense co-presence in the Open Project (art + non artistic –natural phenomena / non-ontology–), makes possible the –Splitting: of the object of desire, of the object of representation and of the agency of the subject-object / the Dissociation of the subject’s (existential void-trauma expiation) Self-projection/symbolical transcendence, and of his/its identification, and of the cultural-historical performative transformation of the reality and territorialization. All these splittings provide a suprasubjective position for the observation of the – structures of unconsciousness, subconsciousness and consciousness–, the splitting of the aesthetic negativity and of the desire negativity or compulsive desire spiral (Will to Power), the splitting of the positivity of the*



*empir(e)ical (observation) or of the Sensical and ontological devices (Digital resentment of the hypermodern sensibility of the 'last will: "will nothingness rather than not will at all" the essence of completed nihilism, surplus positivist), and the splitting of the artistic project functionality. These movements and splittings aim a preliminary and discontinuous neutralizing interval of the autonomous-symbolic production and of the sovereignty of Art -by its critique challenge to the rest of the discourses-(being so, always subordinated to the ontological, to the causality and functionality of Sense -and its inherent non-senses-), reaching the suprasubjective contact mode for a co/real co-presence between the Sense (Splitting of its transimmanence, subjectivity, intentionality or its infinite deferral) and the objectivity and undecidability of the Nonsense (without agency of Sense -configuratively discontinuous due to the interpretations of the inter-subjectivity- and without anthropocentric performativity). Thus, the artistic discontinuity -which interval cuts- the Art Object through that natural and external Nonsense-, enable an 'Open Work' (the unfinished) in con-tact with the Nonsense, not to be just anthropologically (viewer/author) completed, but where the Sense of the Being [neutralized its Will to Power (values) in the instinctive will to will (but assuming the natural discontinuity of life and possible multiverse) through the cut of the Ego negative reflection /symbolical trauma emancipation] and the Nonsense, are liberated and not mediated to generate free co-agency and an existence of Open present-Free present (non-chronomorfic time / non-capacity / non-production / non-demonstration). This splitting-off neutralizes respectively the different paths and layers of 'differance' freeing the Art Object in an Open Project [tra(n)sprojectual, beyond the project of the subject or his anthropic action or Faktizität, post-project beyond the postmodern and referential, reflexive or transcendental project] -where the Sense can be re-activated with a balanced instinctive will -pulsion-/ + desire, for a free subject: objective, subjective and suprasubjectively.*

En esta investigación artística, que se abre en la era de la física gravitacional de las entidades inobservables con la apertura posible del multiverso, proponemos un *procedimiento metodológico base* -introducido con los respectivos desarrollos de sus pasos en el Cap. 8.6.- (basado en la praxis experimentada en el proceso del proyecto *Artists Working: Discontinuity Barinatxe*, definiendo pasos técnicos concretos a partir del mismo) para el proceso de investigación de la discontinuidad artística y su praxis experimental, en el movimiento del objeto arte al corte de su Sentido desde su ex-posición a lo Otro Sin-sentido.

\* Procedimiento metodológico -base, por cuanto el mismo se dispone intrínsecamente (en su lógica inherente) abierto desde su exposición hacia lo Otro exterior ajeno a su mismidad. Lo que pone en riesgo a su sí mismo, tanto por las diferentes derivas y factores a tener en cuenta, según fuera aplicado desde cada proyecto artístico particular por los distintos artistas en sus ex-posiciones a diferentes fenómenos, produciéndose distintos tipos de cortes o intervalos a investigar de acuerdo a las respectivas variables de sus incidencias -imposible de predefinir todas, y atendiendo también a las que se hallen al margen de definición lógica-; cuanto por quedar todos los posibles procedimientos de relación con lo Otro abiertos consecuentemente a la expectativa de próximos y futuros descubrimientos científicos.

Posible modelo de procedimiento abierto que concretamos aquí, con pasos más genéricos para su posible aplicación en otros procesos artísticos, resumido a modo de conclusión en los siguientes once puntos:

## **PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO BASE** (abierto)

### **para el proceso de experimentación e investigación de la ex –posición del objeto arte a lo Natural –desde la discontinuidad configurativa del objeto arte de Sentido a la discontinuidad artística por el corte-intervalo con lo Sin-sentido–**

- ➔ Paso 1. Intención del objeto arte y formalización.
  - Investigación de las discontinuidades configurativas de tipo 1 (composición) y 2 (estrategia) del objeto arte.
- ➔ Paso 2. Análisis del artificio. El objeto arte y las entidades naturales.
- ➔ Paso 3. Movimiento físico y temporal del objeto al espacio óptico natural para su exposición fenoménica.
  - En caso de que el objeto de experiencia no pueda ser desplazado de un lugar a otro. Registro del objeto (si ha de reproducirse nuevamente sin su experiencia directa, dada previamente en el espacio natural) / Reproducción del objeto resultante nuevamente en espacio óptico para la constatación del objeto de representación, activo y reactivo en copresencia al Sin-sentido de los sucesos fenoménicos indecibles que se presenten.
- ➔ Paso 4. La discontinuidad del Yo (singular y social).
  - Análisis de la experiencia estética singular y social de una obra: emisores, agentes, participantes y público. / Observación y análisis de sus respectivos cortes de Sentido.
- ➔ Paso 5. Discontinuidad entre presubjetividad y cognitividad en la co-presencia.
  - La fuerza presubjetiva del Sentido, la estructura subjetiva y simbólica y la entidad óptica de los fenómenos naturales se encuentran en co-presencia.  
Se constata el corte de Sentido deliberativo, que queda suspendido en su presubjetividad preliminar por su cognitividad no deliberativa respecto al corte de invisibilidad en la representación.
- ➔ Paso 6. La discontinuidad entre función técnica y no-función simbólica.
  - Se atiende la relación autónoma del acto artístico simbólico en su proceso técnico previo de disposición y agencias, donde lo relacional se convierte en escena y registro, y la intencionalidad singular de cada autor o actor en una parte formal en la taxonomía del objeto que indica diferentes ángulos y enfoques de la discontinuidad configurativa y de la discontinuidad técnica y temporal.
  - El objeto resultante, si es registrado, actúa como documento formal de una acción en un proceso ante lo Natural. Desde el proceso entre la función visual del objeto y la función simbólica de lo registrado o representado, el espectador asiste a la fase técnica de una

acción autónoma que siendo suspendida manifiesta la diferencia y el distanciamiento estético entre el sujeto artístico, el objeto, el mensaje y el receptor. El acto final del objeto no definido en el interior de su estructura configurativa –al ser el corte dado por lo exterior–, ha de advertirse en el proyecto, en un conjunto de situaciones en la que el espectador pueda asistir al con-tacto del proyecto y de sus objetos con lo óptico y ver que el corte en la función material y simbólica del objeto arte es exterior a lo antrópicamente decidible o simbolizable, e incluso ajeno a su formalización o capacidad técnica.



#### Paso 7. Desconfiguración de la discontinuidad configurativa. Neutralización.

- Neutralizar al Yo (y al *Self*-social) consiste en asistir a una experiencia suprasubjetiva a través de la incidencia fenoménica en los elementos del objeto arte, dado que al hacerse invisible o imperceptible la representación del objeto artístico se corta la proyección subjetiva, siendo el Sentido precognitivo y presubjetivo, previo a alcanzar el estadio reflexivo o especular.
- La experiencia del receptor ha de producirse en directo a cada corte que los fenómenos ópticos realicen en el objeto simbólico.
- El movimiento de un objeto visual a un espacio óptico en el que se reproduzca o se represente, mostrará previamente la mecánica del objeto –se ha de mostrar todo su aparataje técnico de modo que lo material intervenga en relación directa con lo natural, expuesto ante ello, imponiéndose el objeto como artículo objetivo por encima de su narración, pudiendo operar con él directamente como entidades para disponerlo a la copresencia con lo óptico.
- Los símbolos y significados son referidos por el contexto. La estructura subjetiva y simbólica –signos-lenguaje-significado-alusión-evocación– ha de trazar en el medio en que se produzca y se sitúe, una situación de contexto que en principio de continuidad al discurso, siguiendo el reconocimiento lingüístico del espectador, la cultura audiovisual o representacional imbuída, actuando el marco escénico como parte de la estructura narrativa, como personaje de la trama, de modo que la subjetividad completa se pronuncie, y se observe claramente la figuración construida; para exponerla al corte de su narración.
- Cuando el proyecto se presente en el espacio artístico como objeto o situación, se ha de producir otra forma de experiencia distinta al proyecto originario, en la que la naturaleza temporal y fenoménica en ese espacio entre de nuevo en relación incidente en el proyecto.



#### Paso 8. Discontinuidad entre Fuerzas y co-participación; a partir de cada entidad y dimensión, materia, espacio, energía, vida y tiempo.

- Se han de revisar las propiedades de las fuerzas que se presenten tanto objetivas, biosemióticas o fenoménicas cuanto presubjetivas. Las características de cada entidad, las condiciones del espacio físico no sólo como configuración arquitectónica o lugar. Las propiedades de energía que actúan y se desplazan perceptivamente, e intuir y atender otras formas de energía no visibles o no perceptibles, considerando también las energías de lo consciente y lo inconsciente –o de lo biosemiótico–, dado que en un proyecto de discontinuidad lo presubjetivo no ha de regirse específicamente desde las lógicas y su

comunicación, sino observar posibilidades de relación y co-tacto suprasubjetivo en los ámbitos de co-presencia en que se imbrica.

- Se cortarán las lecturas analíticas derivadas, exponiéndose estas a sucesivos cortes externos, activándose una crisis no definida en los discursos (que trascienda la soberanía del hecho artístico hacia la anomalía, hacia el intervalo intrazable del Sentido por el corte de lo Sin-sentido, dado este en su indecidibilidad), impidiendo la acotación del Sentido mediante la resolución lógica y el empirismo.
- Se trasciende el factor de producción colectiva y el valor simbólico o inmaterial de un objeto, anteponiéndose el proceso exterior a la propia idea de proyecto, desplegándose a su vez esa experiencia a otros agentes sin opción de reapropiación particular o universal.

→ Paso 9. Sentido y Sinsentido, co-tacto-. Suprasubjetividad.

- Para que el proyecto se desarrolle efectivamente en proceso con la suprasubjetividad de lo Sin-sentido, el Sentido ha de cortarse en cuanto represente de nuevo una imagen deliberativa, no deteniéndose en una actuación que lo concrete o lo suspenda indefinidamente como realizado en negatividad estética, proseguir la discontinuidad natural de lo Sin-sentido, y mantener al Sentido en su grado natural de co-tacto.

→ Paso 10. Extensión de la discontinuidad artística en los formatos de reproducción: archivos extendidos o documentales (bidimensionales, tridimensionales y temporales) en exposición artística u otros formatos –talleres, conferencias, por medios de comunicación y difusión, etc.

- Cuando la discontinuidad artística se ha dado, o se exponga el objeto de Sentido a su corte sucesivo desde lo Sin-sentido y a la reactivación consecuente del Sentido, se han de observar los formatos y dispositivos a través de los que esta discontinuidad se reproduce y se distribuye, atendiendo directamente la opción de que otros cortes de discontinuidad artística se den en esa *extensión*, transporte y transmisión, sin ser nuevamente proyectada, reflejada o representada, sino realizando activa y directamente, por la exposición subsiguiente de cada medio y canal a lo *Otro* exterior a ellos, el corte oportuno de con-tacto con lo Sin-sentido que cada situación posibilite.
- Aplicación. En cada formato y canal de transmisión se tienen en cuenta los posibles fenómenos ópticos externos a esos medios, que se presenten con su incidencia en la potencial recepción del objeto transmisor. Los formatos de archivo o documentación de objeto representacional (libro, disco, imagen, archivo) cuya experiencia receptiva es configurativa, pueden ser co-presentados a otra experiencia –de presente en directo– distinta a la del objeto referido y su difiriendo, que corte o intervale a éste, y que presente una discontinuidad artística separada e independiente (en modo no-lineal) al objeto de representación.



## Paso 11. Reactivación del Sentido a partir de su corte-intervalo.

- El movimiento de co-presencia del objeto simbólico a la naturaleza óptica, a lo Real, permite, tras el corte del no-sentido en el Sentido, estimular tanto la intensidad de experiencia de lo Real como la de subjetivación expandida de lo simbólico. Para constatar la intensidad posible de lo Real y la intensidad de experiencia del objeto simbólico ambos sistemas han de contrastarse.

Mediante la exposición a la co-presencia lo subjetivo se contrasta efectivamente con lo presubjetivo, con lo objetivo observacional y con lo óptico Sin-sentido, sea esto último presencial, por fenómenos observables, o bien no presencial, inobservable o incluso exento.

- Esto nos sitúa ante la **tra(n)s-proyectualidad**. Tra(n)S-proyecto: con el corte del Sentido [S] infinitamente aplazado (n), por la incidencia de lo Otro Sin-sentido, indecible, que no responde a nuestra consideración reflexiva o proyectiva del objeto arte, que no atiende a la intencionalidad particular subjetiva, pulsional o estratégica de nuestro proyectar o trascender uni-versal.

Transproyectualidad por no restringirse a lo conceptual ni a la postconceptualidad antrópica en su *mundo* biosemiótico. Post-media, post-disciplinar y post-no-representacional, al exponerse el objeto de representación y de non-representation onto-lógica a lo Otro sin mediación.

- Del primer movimiento en el proyecto artístico (del objeto artístico y del objeto estético), de lo presente de la forma, su umforma simbólica y sus discontinuidades configurativas, en su exposición a la incidencia de fenómenos observables o detectables, pasamos del corte o discontinuidad directa de lo imaginal transinmanente a la im-forma de lo inmanente (o exmanente) en lo im-mundo inobservable o inaccesible, la discontinuidad indirecta al objeto arte, o discontinuidad tra(n)S-proyectual, el proyecto abierto fuera de su sí e incluso de la propia observación de su corte [*Open tras-Project*. Del meta-proyecto o mismidad del objeto arte, del overproject o sobre-proyecto –con la discontinuidad o corte directo al mismo– y del proyecto presubjetivo, ante-proyecto o pre-proyecto, a un Real supraproyecto –suprasubjetivo–; asumiendo incluso lo post-proyecto o lo im-proyecto en lo im-mundo].

❖ Desde esta hipótesis de la discontinuidad artística, investigada, experimentada demostrativamente y propuesta como tesis en la presente investigación, se abren otras nuevas hipótesis derivadas de aquél corte-intervalo preliminar e indecible:

¿ Cómo se produce la reactivación del Sentido tras su corte ?. ¿ De qué forma y manera se amplía y despliega el Sentido en co-presencia con lo multiversal ?. ¿ Cómo afecta lo que libra al Sentido y cómo se articula éste sobrepasando las discontinuidades configurativas ?. ¿ Qué proyectos o tra(n)S-proyectos se expondrán en esa situación para atender los nuevos modos de reactivación del Sentido ?.

Estas cuestiones, que atienden a la propia praxis del Sentido que abre desde su lógica el objeto arte a lo Real, tanto universal cuanto multiversal, quedan abiertas a futuras investigaciones artísticas.

Un resumen previo, a partir de estas conclusiones y otros datos, consta a su vez en la introducción, interés del tema y objetivos específicos y generales de la presente investigación.

## FUENTES CONSULTADAS

### ENTREVISTAS REALIZADAS

Baumgarten, Lothar. Artista. Vídeo-entrevista. Fundación Botín. Santander, España. 2012.

En el proyecto *Lothar Baumgarten: Discontinuity* (vídeo: 12').

<http://inigocabo.com/works/artists-working/lothar-baumgarten-discontinuity.html> Clave: LBdis14

Dr. Carpenter, Kenneth. Astrofísico. Project Scientist for HST Operations. Study Lead Stellar (SI) Vision Mission. NASA Goddard Space Flight Center. Hubble Space Telescope Control Center. / James Webb Space Telescope assembling. Greenbelt (Maryland). U.S.A.

Vídeo-entrevista. En el proyecto *QUEST* (vídeo: Min. 1 – 11, 04).

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

Cirauqui, Manuel. Correo electrónico. Curador en Dia Center for the Arts, New York, U.S.A. 2013.

Actualmente comisario artístico, Museo Guggenheim Bilbao.

Dr. Kandhasami, Sivaraj. Astrofísico. University of Mississippi. LIGO (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory), Livingston (Louisiana) U.S.A.

Vídeo-entrevista, 2016. En el proyecto *QUEST* (vídeo: Min. 25, 25 – 29, 05).

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

Levay, Zoltan G. Imaging Group Lead. Image Processing Specialist.

Space telescope Science Institute. Operated for NASA by AURA. Baltimore (Maryland). U.S.A.

Vídeo-entrevista, 2016. En el proyecto *QUEST* (vídeo: Min. 11, 07 – 25, 25).

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

Dr. Sandberg, Vern. Senior Scientist (Relatividad). LIGO (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory), Hanford (Washington State) U.S.A.

Vídeo-entrevista, 2016. En el proyecto *QUEST* (vídeo: Min. 29, 05 – 53, 09).

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

Dr. Summers, Frank. Astrofísico. Space telescope Science Institute. Operated for NASA by AURA. Baltimore (Maryland). U.S.A.

Vídeo-entrevista, 2016. En el proyecto *QUEST* (vídeo: Min. 11, 07 – 25, 25).

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

## CATÁLOGOS

Aguirre, Peio. *Arqueologías del futuro / Archaeologies of the Future*. Sala Rekalde. Bilbao, 2007

Aranberri, Ibon. *No trees damaged*. Sala Rekalde. Bilbao, 2005.

Baumgarten, Lothar. *Seven Sounds / Seven Circles*. Kunsthaus Bregenz. Viena, Austria, 2009.

Baumgarten, Lothar. *Auto-focus retina*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA. 2008.

Birnbaum, Daniel - Christov-Bakargiev, Carolyn. *The Campo del Cielo Meteorites*. Guillermo Faivovich & Nicolás Goldberg - Vol. 1: El Taco. Hatje Cantz Verlag, 2010. Exposición en Portikus, Frankfurt am Main, Alemania, 2010.

Cameron, Dan. *El Jardín Salvaje*. Fundación Caja de pensiones. La Caixa. Madrid 1990.

dOCUMENTA (13). *The Guidebook*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern, Alemania, 2012.

Eliasson Olafur. *The Third Project. Your Chance Encounter*. Blau, Eve. Baden Lars Muller Publishers. Kanazawa: 21st Century Museum of Contemporary Art. Ishikawa, Japón, 2010.

Eliasson, Olafur. *The Weather Project*. Tate Modern Publishing, London, Inglaterra, 2003.

Eliasson, Olafur. *Your Engagement has Consequences*. In *Experiment Marathon: Serpentine Gallery*, London. Reykjavik Art Museum, Islandia, 2009.

Eliasson, Olafur. *Your Gravitational Now*. Originally published in David Featherstone and Joe Painter, eds., *Spatial Politics: Essays for Doreen Massey*, Chichester, Inglaterra, 2013.

Herzogenrath, Wulf. *Fotografía subjetiva. La Contribución Alemana 1948 – 1963*. Museo Nacional de Arte La Paz, Bolivia, 2008.

Irwin, Robert. *Take Your Time: A Conversation.*” In *Take your time: Olafur Eliasson*. San Francisco Museum of Modern Art, U.S.A.; Thames & Hudson, London, Inglaterra, 2007

Martínez, Chus. *Unexpress the Expressible*. The Book of the Books, dOCUMENTA (13). Hatje Cantz Verlag. Ostfildern, Alemania, 2012.

Martínez, Chus. *How a Tadpole Becomes a Frog*. The Book of the Books, dOCUMENTA (13). Hatje Cantz Verlag. Ostfildern, Alemania, 2012.

Martínez de Albéniz, Iñaki. *Txomin Badiola CAPITALISMO ANAL CAPITALISM*. “Contigüidades blasfemas. La obra de Txomin Badiola como artefacto político”. *La Forme qui pense/ The Thinking Form*. Txomin Badiola 96-06. Un, Deux...Quatre. Éditions, Saint Etienne, Francia, 2007.

Menke, Christoph. *Das Begleitbuch / The Guidebook*. Catalog 3/3. dOCUMENTA (13). Hatje Cantz Verlag. Ostfildern, Alemania, 2012.

Schmoll, J. A. *Fotografía Subjetiva: la contribución alemana, 1948-1963*. Bienal Fotoseptiembre 2009. Museo San Ildefonso con el Goethe Institut, México, 2009.

Spector, Nancy. *Felix González –Torres*. Salomón R. Guggenheim Museum, New York. 1995. Con cita a Foucault, Michel. *Of Other Spaces*. *Diacritics* 16, nº 1, 1986.

Tillmans, Wolfgang. Holert, Tom. *The Unforeseen. On the Production of the New, and Other Movements in the Work of Wolfgang Tillmans*. Moderna Museet, Stockholm – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2013.

Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Museum of Modern Art, New York, 1966.

Young, Dennis. *New alchemy : elements, systems, forces*. Art Gallery of Ontario, Toronto, Canada. Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, Canada, 1969.

Zeilinger, Antón. *The Book of the Books*. *DOCUMENTA* (13). Hatje Cantz Verlag. Ostfildern, Alemania, 2012.

## VIDEOGRAFÍA

Cabo, Iñigo. *Alligators Situation*. Vídeo HD, 5'. 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/alligators-situation.html>

Cabo, Iñigo. *Alligators Situation (multi-cámara)*. Vídeo HD, 19'. 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/alligators-situation.html>

Cabo, Iñigo. *Artistas trabajando*. Galería Windsor Kuturgintza. Vídeo HD, 15,40'. 2016.

<http://inigocabo.com/works/artistas-trabajando.html>

Cabo, Iñigo. *Artists Working: Crossover Atxabiribil*. Vídeo HD, 5,07', 2011.

<http://inigocabo.com/works/artists-working/artists-working-crossover-atxabiribil.html>

Cristian Villavicencio, Irantzu Sanzo, Jessica Llorente, Leire Muñoz, Jon Stone, Rolando Cominelli, Ceci Contreras, German A. Navarro B.

Cabo, Iñigo. *Crossover*. 5,30' Galería Windsor Kulturgintza – playa Atxabiribil. 2010.

<http://inigocabo.com/works/crossover/crossover-windsor-kulturgintza.html>

Cabo, Iñigo. *Artists Working: Discontinuity Barinatxe*. Video HD, 12'. 2012 – 2013.

<http://inigocabo.com/works/artists-working/artists-working-discontinuity-barinatxe.html>

Elena Aitzkoa, Irantzu Sanzo, Karla Tobar, Cristian Villavicencio, Leire Muñoz, Eriz Moreno, Jessica Llorente,

Manu Uranga, Josu Euba, Roke Ramos, Joseba Kortazar, Ceci Contreras, Cesar Rivera, German A. Navarro.

Cabo, Iñigo. *EVER*. Vídeo HD. 11,30' . 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

Cabo, Iñigo. *Ever|glades*. Vídeo HD. 4,35' . 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-glades.html>

Cabo, Iñigo. *JWST*. Vídeo HD. 5' . 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/jwst.html>



Cabo, Iñigo. LIGO. Vídeo HD. 4,55' . 2016.  
<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ligo.html>

Cabo, Iñigo. LIGO [Parallel]. Vídeo HD. 4,07' . 2016.  
<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ligo.html>

Cabo, Iñigo. [LB] Discontinuity Barinatxe. S-16mm. Film. Vídeo HD. 2' . 2013  
<http://inigocabo.com/works/artists-working/lothar-baumgarten-discontinuity.html>

Cabo, Iñigo. *Lothar Baumgarten. Discontinuity*. Vídeo HD. 12, 47'. 201  
<http://inigocabo.com/works/artists-working/lothar-baumgarten-discontinuity.html>

Cabo, Iñigo. *NDFRV*. DV-Video. 3,42' . 2003-2007.  
<http://inigocabo.com/works/ndfrv.html>

Cabo, Iñigo. QUEST. Vídeo HD. 53' . 2016.  
<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

Cabo, Iñigo. SWAMP-Cloud. S-8 Film, Vídeo HD. 2,44' . 2012.  
<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/jwst.html>

Cabo, Iñigo. *Toucher*. Vídeo HD. 1' . 2016.  
<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/toucher-lsa.html>

Cabo, Iñigo. *Touching*. Vídeo HD. 17'' . 2016.  
<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/toucher-lsa.html>

Cruzvillegas, Abraham. *Minutes: dOCUMENTA (13)*, 1,17', 2012.  
<http://d13.documenta.de/#/research/research/minutes>

Dean, Tacita. KODAK (16 mm Film), 12'. 2006.  
[http://www.virtual-circuit.org/art\\_cinema/Dean/Kodak.html](http://www.virtual-circuit.org/art_cinema/Dean/Kodak.html)

Galison, Peter L. *On Time*, Glossry, dOCUMENTA (13). 1,49'. 2012  
<http://d13.documenta.de/#/research/research/view/on-time>

deGrasse, Neil. *Cosmos*, Serie documental para TV. Cap. 6 *Lejos, aún más lejos*. 60', 2015.  
[http://www.atresplayer.com/television/programas/cosmos/temporada-1/capitulo-6-lejos-lejos\\_2015102300414.html](http://www.atresplayer.com/television/programas/cosmos/temporada-1/capitulo-6-lejos-lejos_2015102300414.html)

Holt, Nancy & Smithson, Robert. SWAMP film original 16mm. 6,05'. 1971  
<https://www.youtube.com/watch?v=RYPWcdty7DE>

Huyghe, Pierre, *Collony Collapse. To the Moon via the Beach*. Vídeo HD, 3,28'. 2012.  
<http://vimeo.com/70774988>

Fischli, Peter. Weiss, David. *Der Lauf der Dinge*. Video Colour, Sound, PAL, U-Matic 30 Min. 1987.  
<https://vimeo.com/175928976>

Martínez, Chus. "On collapse" documenta13, 1,13'. 2012.  
<http://d13.documenta.de/#/research/research/view/on-collapse>

Vídeo entrevista al jardinero del Theatrum Botanicum en la Fondation Cartier:

<http://www.youtube.com/watch?v=bJ1QVpj6uY8#t=309>

Cardiff, Janet & Bures Mille, George. *Forest (For A Thousand Years)*, 2012. *dOCUMENTA (13)*. 6', 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=hGqPwaZVPBo>

Sehgal, Tino. *This Variation*. *Documenta 13*. 2,06'. 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=HVICJ49vD8Y>

## FILMOGRAFÍA

Haneke, Michael. *Caché*. 117'. Francia. 2005.

Malick, Terrence. *The Tree of Life*. 133'. U.S.A. 2011.

Truffaut, François. *La nuit américaine*. 115'. Francia, 1973.

## ARCHIVOS SONOROS

Baumgarten, Lothar. *Seven Sounds / Seven Circles*. Kunsthaus Bregenz. Viena, Austria, 2009.  
Catálogo con 10 CDs.

Cabo, Iñigo. *ATLAS V*. Sonido ultradireccional. 10', 2016.

<http://inigocabo.com/works/discontinuity-the-revival-of-sense/ever-atlasv-quest.html>

Cabo, Iñigo. *The CROSSOVER*. White Album Lp. 33 rpm. Vinyl. Mastered at Abbey Road Studios. London, UK 2010. <http://inigocabo.com/works/crossover/crossover-anne-art-projects.html>

Onda sonora sinusoidal a partir de onda gravitacional (MIT), 57", 2016.

[http://web.mit.edu/sahughes/www/Sounds/iota\\_20\\_0.998\\_h.wav](http://web.mit.edu/sahughes/www/Sounds/iota_20_0.998_h.wav)

*Ex-posición* (Mayo- Junio 2016. Windsor Kultugintza, Bilbao:

<http://inigocabo.com/works/artistas-trabajando.html>

## BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. *El ensayo como forma, Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1958.

Adorno. Theodor W. *Aesthetic Theory. Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970.

Adorno, Theodor W. *Dialéctica negativa* (DN), Taurus, Madrid, 1992.

Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Anagrama, Barcelona, 2005.

Albano, Sergio. *Glosario epistemológico de Michel Foucault*. Editorial Quadrata; Buenos Aires, 2007.

Althusser, Louis. *El "Piccolo", Bertolazzi y Brecht. Notas acerca de un teatro materialista. La Revolución teórica de Marx*. Siglo XXI Editores. México, 1968.

Althusser, Louis.; Balibar, Etienne. *Lire le Capital*. PUF, París, 1996.

- Austin Langshaw, John. *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones (How to Do Things with Words)*. Barcelona: Paidós, 1982.
- Austin, William G.; Worchel, Stephen. *The Social Psychology of Intergroup Relations..* Tajfel, Henri. *Discontinuidad. Psicología Social.* / Turner, John. *An Integrative Theory of Intergroup Conflict.*, CA: Brooks-Cole. Monterey, 1999.
- Barahona Arriaza, Esther. *Categorías y modelos en la Dialéctica negativa de Th. W. Adorno: crítica al pensamiento idéntico*. LOGOS. *Anales del Seminario de Metafísica*, a Vol. 39. Buenos Aires, 2006.
- Barikin, Amelia. *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*. MIT Pres. Massachussets Institute of Thechnologics. Cambridge. USA 2012.
- Barja, Juan / Rendueles César / Useros, Ana. *Walter Benjamin. Obra de los pasajes. Atlas Walter Benjamin*. Constelaciones. Círculo de Bellas Artes. Madrid 2010.
- Barrau, Aurélien / Nancy, Jean-Luc. *What's These Worlds Coming To?*. Fordham University Press, New York 2015. *Dans quels mondes vivons-nous ?*. Paris, Galilée, 2011.
- Barthes, Roland. *S/Z*, Editorial Siglo veintiuno, Buenos Aires, 2004.
- Bartsch, Shadi / Bartscherer, Thomas. *Erotikon: essays on Eros, ancient and modern*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Bourriaud, Nicholas. *Radicante*. Adriana Hidalgo editora S.A. Buenos Aires, 2009.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires, 2009.
- Brea, José Luís. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era de capitalismo cultural*. Cendeac. Murcia. 2004.
- Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*. Palgrave Macmillan, New York, 2007.
- Brull Gregori, Ricardo. *La dialéctica negativa en Adorno: aplicación a la teoría social*. Universitat de Valencia, Servei de publicacions, 2007.
- Cabo, Iñigo. *Nueva Objetividad*. Fundació ESPAIS d'Art Contemporani. Girona, 2002.
- Carmona Escalera, Carla. *El genio: ética y estética son una*. Euro-Mediterranean University Institute. Universidad de Murcia, 2011.
- Carrasco Barranco, Matilde *The Dogma of Post-Conceptual Art: The Role of the Aesthetic in the Art of Today. Proceedings of the European Society for Aesthetics*. Vol. 4. Universidad de Murcia, 2012.
- Cassirer, Ernst. *La Filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid. 1993.
- Castro Flórez, Fernando. *Diccionario Akal de Estética*, Akal. Madrid, 1998.

Daniel, Ute. *Kompendium kulturgeschichte, Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 2001.

David, Catherine. *Photography and Cinema* (1989) / Deleuze, Gilles. *Beyond the Movement-Image* (1985) *The Cinematic*. The MIT Press. Massachusetts Institute of Technology. Cambridge, Massachusetts, U.S.A. Whitechapel. London, England. 2007.

Dawkins, Richard. *El gen egoísta*. Salvat Editores. Barcelona, 2000.

Debord, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*, Editions Gérard Leblivici, París, 1988.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*, Amarrortu editores, Buenos Aires, 2009

Deleuze, Gilles. *Lógica del Sentido. Quinta serie. Del Sentido. / Decimoséptima Serie, De la Génesis Estática Lógica. / Vigésimo quinta Serie, De la Univocidad*. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Deleuze, Gilles. "Doubts about the Imaginary" in *Negotiations*. Columbia University Press, New York, 1995.

Deleuze, Gilles. "The Powers of the False" in *Cinema 2 – The Time-Image*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.

Deleuze, Gilles – Parnet, Claire. *Diálogos*. Ed. Pre-textos, Valencia, 1980 / 1997.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix. *What Is Philosophy?* Columbia University Press. New York, 1994

De Llano, Pedro / Lois Gutiérrez, Xavier. *En Tiempo real. El arte mientras tiene lugar*. Fundación Luis Seoane. La Coruña, 2001.

Derrida, Jacques. *The Beast and the Sovereign, Volumen 2*. The University of Chicago Press, London. Originally published as *Séminaire: La bête et le souverain, Volume II* Éditions Galilée. París, 2002 – 2003.

Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Cátedra, Madrid, 1998.

Derrida. *Palabra y*. Suhrkamp Verlag Frankfurt Am Main, 1991. Visor. Col. La balsa de la medusa. Madrid 1997.

Derrida, J. *La escritura y la diferencia*. Editorial Anthropos, Barcelona 1989.

Derrida, Jacques, *Firma, acontecimiento, contexto*. Márgenes de la filosofía, Cátedra, Madrid. 1989.

Descartes, René. *Meditaciones metafísicas* [con objeciones y respuestas]. KRK. Ediciones Oviedo, 2005.

Dezeuze, Anna. *Thomas Hirschhorn Deleuze Monument*. Afterall Books. London 2014.

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. Espasa, Madrid, 2014 / 1998.

Diccionario Larousse de Pintura, Editorial Planeta, Barcelona 1997.

- Didi-Huberman, Georges. *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Las ediciones de medianoche. Cuatro Ediciones, Valladolid, 2009.
- Dolar, Mladen. *The Object Voice. Gaze an voice as love objects*. Duke University Press. Durham and London, 1996.
- Duchamp, Marcel. *Cartas sobre el arte: 1916-1956*. Editorial Elba. Barcelona 2010.
- Eco, Umberto. *The Open Work*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusets. 1989.
- Eizagirre, Gorka / Bang Larsen, Lars. *The Valley Issue*. Revolver. Frankfurt, 2006.
- Feduccia, J. Alan. *The Origin and Evolution of Birds*. Yale University Press. Connecticut, 1999.
- Ferrater Mora, J. *Diccionario de Filosofía*. Alianza Editorial. Barcelona, 1979.
- Ferreira, G. Pedro. *La teoría perfecta. Un siglo de figuras geniales y las pugnas por la teoría general de la relatividad*. Anagrama. Barcelona, 2015.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo Veintiuno editores. Madrid, 2010. Primera Ed. en español, 1968.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México D.F. Siglo Veintiuno editores, 1970.
- Foucault, Michel. *La folie, absence d'oeuvre*. (1964), en *Dits et écrits*, Gallimard, París, 1994 (trad. cast.: «*La locura, la ausencia de obra*», en *Obras esenciales*, Barcelona, Paidós, 2010).
- Frankel E., Viktor. *La voluntad de Sentido. Conferencias escogidas sobre logoterapia*. Herder editorial. Barcelona 2002. (primera edic. 1981).
- Fulton, Hamish. *Walking artist: the separation of subject and médium*. Crawford Arts Centre. St. Andrews, Edimburgh, 1999.
- García, Dora. *Mad Marginal. Cahier #2. L'inadeguato lo inadecuado the inadequate*. García-Antón, Katya / Piron, François. *Una obra, ¿que no es de arte?* / Sebald, W. G. *Le Promeneur Solitaire. A remembrance of Robert Walser*, en Robert Walser, *The Tanners*, Nueva York, New Directions Books. / García, Dora. "Radical politics, radical psychiatry, radical art." An in troduction to the "Mad Marginal " project. *Mad Marginal. Cahier #1. From Basaglia to Brazil*. Sternberg Press. Berlin, 2011.
- Graham, Dan. *Two-Way Mirror Power*. The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology. Cambridge, Massachusetts (USA). London, England. 1999.
- Greenberg, Clement, *Modernist Painting*, en *Arts Yearbook 4*, 1961. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, Siruela, 2006.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus. 1989.
- Han, Byung-Chul. *La agonía del Eros*. Herder Editorial. Barcelona, 2014
- Hawking, Stephen W. *Historia del tiempo*. Editorial Crítica. Barcelona, 1988.

Heidegger, Martin. *The Question Concerning Technology*. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Harper and Row Publishers. New York, 1977.

Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2002.

Hirsch Hadorn, G. / Hoffmann-Riem, H./ Biber-Klemm, S./ Grossenbacher-Mansuy, W./ Joye, D./ Pohl, C., Wiesmann, U./ Zemp. *Handbook of Transdisciplinary Research*. Springer. Rotterdam, 2008.

Houellebecq, Michel. *El mapa y el territorio*. Anagrama, Barcelona 2011.

Imaz, Iñaki. *Pintura como proceso de individuación. Caracterización y enseñanza*. Tesis doctoral. Servicio editorial, UPV-EHU, Bilbao 2014.

Izuzquiza, Ignacio. *Filosofía de la tensión: realidad, silencio y claroscuro*. Anthropos, Barcelona, 2004

Jameson, Frederic. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso. New York, London, 2005.

Jones, Caroline A. *Hans Haacke 1967*. MIT List Visual Arts Center, Cambridge, Massachusetts, 2008.

Kipnis, Jeffrey. *Hacia una Nueva Arquitectura*. En *Architecture and Science*. Wiley and Sons. London, 2001.

Koolhaas, Rem. *Bigness o el problema de la gran dimensión*, 1994. Reproducido en *S, M, L, XL*. The Monacelli Press. New York, 1996,

Kors, Alan Charles. *Encyclopedia of the Enlightenment*. Oxford University Press. Oxford, 2003.

Krauss, Lawrence M. *Un universo de la nada*. Ediciones de Pasado y Presente. Barcelona, 2013.

Kraus, Rosalind. *A voyage on the North Sea in the age of the Post-Medium condition*. Thames & Hudson. New York, 1999.

Kroker, Arthur. *The Will to Technology and the Culture of Nihilism. Heidegger, Nietzsche and Marx*. University of Toronto Press. Toronto, 2003.

Lacan, Jacques. *El seminario. Volumen 10. La angustia*. Paidós. Buenos Aires, 2005.

Lacan, Jacques. *El seminario. Volumen 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. (1987). *La angustia*. Paidós. Buenos Aires, 2005.

Lèvi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural. Mito, sociedad, humanidades*. Siglo veintiuno editores. México. 1979.

Lingis, Alphonso. *The Imperative*. Indiana University Press, Indiana, 1998.

Lyotard, Jean-François. *Discurso, Figura*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.

Menke, Christoph. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Visor. La balsa de la Medusa. Madrid, 1997.

- Menke, C. *Estética y Negatividad. El arte de la libertad*. Fondo de Cultura Económica. Universidad Autónoma Metropolitana. Buenos Aires, 2011.
- Morales, J.F. *Psicología Social y Educación* En A. Gómez, E. Gaviria e I. Fernández. *Psicología Social*, Madrid, Sanz y Torres 2006.
- Moraza, Juan Luís. *Indifférance. Naturalismo sumergido. En tiempo Real. El arte mientras tiene lugar*. Fundación Luis Seoane. La Coruña, 2001.
- Nancy, Jean-Luc. *Le sens du monde*. Editions Galilée. Paris, 1993.  
*El Sentido del mundo*. la marca editora [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com). 2003
- Nancy, Jean-Luc. *The Creation of the World or Globalization*. State University of New York, 2007.
- Nancy, Jean-Luc. *L'impératif catégorique*. Flammarion, París, 1983
- Ochaíta Alderete, Esperanza. *Aspectos cognitivos del desarrollo psicológico de los niños ciegos*. Centro de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, CIDE. Madrid, 1988.
- Osborne, Peter. *Anywhere Or Not At All : Philosophy of Contemporary Art*, Verso Books, London, 2013.
- Osborne, Peter. *Contemporary art is post-conceptual art*. Conferencia impartida en la Fondazione Antonio Ratti, Villa Sucota, Como, 9 July 2010. Publicada en el libro, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*; Capítulo 'The Fiction of the Contemporary'.  
*Aesthetics and Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin and NewYork, 2011.
- Oxford Enciclopedia de Filosofía. Oxford Univesrity Press. Tecnos, Madrid, 2008.
- Oteiza, Jorge. *Quousque tandem...!*. Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza. Editorial Pamiela. Pamplona, 2009. Primera edición, 2007.
- Parr, Adrian. *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005.
- Platón. *La República*. Centro de Estudios Políticos e Institucionales, CEPC. Madrid, 1997.
- Piglia, Ricardo. *El camino de Ida*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2013.
- Rolnik, Suely. / Guattari, Félix. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños, Madrid 2006
- Rodríguez Marciel, Cristina. *Nancycropías. Topografía de una filosofía por venir en Jean-Luc Nancy*. Dykinson. Madrid, 2011.
- Rotenberg, Lauren. *The Prospects of "Freed" Time: Pierre Huyghe and L'association Des Temps Libérés* Public Art Dialogue, 3:2, Taylor & Francis, London 2013.
- Russell, Bertrand. *La evolución de mi pensamiento filosófico*. Alianza Editorial. Madrid, 1982.
- Schaub, Miriam. "The Logic of Light: Technology and the Humean Turn."  
In *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary: The Collection Book*. Walther König Verlag. Cologne, 2009.

- Steiner, George. *Gramáticas de la creación*. El ojo del tiempo, Ediciones Siruela. Madrid 2011.
- Tegmark, M. (2003). *Parallel Universes*. / Greene, B.R. (2011), *The Hidden Reality: Parallel Universes and the Deep Laws of the Cosmos* (en español): *La realidad Oculta: Universos paralelos y las leyes profundas del Cosmos*, Ed. Crítica/ How many Universes are in the Multiverse?
- Turner, Victor. "*Liminality and Communitas*", *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New Brunswick: Aldine Transaction Press, 2008.
- Uexküll, Jakob von. *A Stroll Through the Worlds of Animals and Men: A Picture Book of Invisible Worlds*. In Schiller, Claire H. *Instinctive Behavior: The Development of a Modern Concept*. New York: International Universities Press. New York, 1957.
- Uexküll, Thure von. *The sign theory of Jakob von Uexküll*. Krampen; et al. *Classics of Semiotics*. Plenum. New York, 1987.
- Vidal, Carlos. *Crítica de la representaciones*. Para una redefinición del concepto de representación. En tiempo Real. El arte mientras tiene lugar. Fundación Luis Seoane. La Coruña, 2001.
- Vila-Matas, Enrique. *Kassel no invita a la lógica*. Seix Barral Biblioteca breve. Barcelona, 2014.
- Virilio, Paul. *A Landscape of Events*. The MIT Press. Massachussets Institute of Technology. London. 2000. *Un paysage d'événements*. Editions Galilée, Paris 1996.
- Volpi, Jorge. *En busca de Klingsor*. Seix Barral, Barcelona, 1999.
- Wall, Jeff. Introduction: *Partially Reflective Mirror Writing*. / *Two Way Mirror Power*. Dan Graham. The MIT Press Cambridge, Massachusetts (USA). London, England. 1999.
- Wigley, Mark. / Eliasson, Olafur. / Birnbaum, Daniel. *The hegemony of TiO2: A Discussion on the Colour White*. *Olafur Eliasson: Your Engagement has Consequences; On the Relativity of Your Reality*. Lars Müller Publishers, Zürich, 2006.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus* (1922). Alianza, Madrid, 2003.
- Zizek, Slavoj. *Visión de Paralaje*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2006.
- Zizek, Slavoj. Introducción. Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Manantial. Buenos Aires, 2012.
- Zycinski, Joseph M. *The philosophical aspects of the Weak Anthropic Principle*». En William Desmond; John Steffen; Koen Decoster. *Beyond Conflict and Reduction: Between Philosophy, Science and Religion*. Leuven University voice and nothing more. The MIT press. Cambridge, Massachusetts (USA). London, 2006.
- Zubiri, Xavier. *Sobre la esencia*. Sociedad de Estudios y Publicaciones. Madrid, 1963.



## FUENTES NO PUBLICADAS

Coller, Beatriz. *Espacios sónicos. Intersecciones entre arquitectura y sonido*. Tesis doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Departamento de Proyectos Avanzados, ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid. 2014.

Iturbide, Rocha. *Las técnicas granulares en la síntesis sonora*. Tesis doctoral. Universidad de París VIII, 1999.

Osborne, Peter. *Contemporary art is post-conceptual art*. Conferencia impartida en la Fondazione Antonio Ratti, Villa, Sucota, Como, 2010.

## HEMEROGRAFÍA

### DIARIOS.

Aranberri, Ibón. Entrevista, Martín, Maribel. *El País*, 4 Marzo 2007.

Buergel, Roger. Reportaje: Documenta 12, Jarque Fietta. *El País*, 17 Junio 2007.

Garriga, Jaime. *Antes del Big Bang*. *El País*. Sociedad. 17 Marzo 2014.

Han, Byung-Chul. *Aviso de derrumbe*. Entrevista: Arroyo, Francesc. *El País*. 24 Marzo 2014.

Nauman, Bruce. Artículo: Gómez, Lourdes. *El País*, 12 Octubre 2004.

Navarro Baldweg, Juan. *Arte postconceptual (1976)*. Entrevista Bulnes, P. *El País*. 17 Junio, 1976.

Prego, Sergio. Entrevista: Aguilar, Andrea. *El País*. 10 Febrero 2008.

Rivera, Alicia. *Adios a las ondas en el primer instante del universo, de momento*. *El País*. Ciencia. 2 Febrero 2015.

Zeilinger, Anton. Entrevistas. *La Vanguardia*. Sanchís Ima, 24-11-2102

### REVISTAS.

Baumgarten, Lothar. *Status quo*. Artforum #7, New York, U.S.A. 1988.

Cirauqui, Manuel. Entrevista a Tiravanija, Rirkrit. LÁPIZ. Revista Internacional de Arte n. 222, Abril 2006.

Groys, Boris. *THE LONELINESS OF THE PROJECT*. Issue II. Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Belgium / New York Magazine of Contemporary Art and Theory. 2009.

Gonzalez-Torres, Felix. *Flash Art International*. Milán, Mayo, 1993.

Herd, Collin. *Imitating the Natural World*. Aesthetica magazine #61. York (UK), 2014.

Huyghe, Pierre. *The moment of suspension*. Revista Domus. Octubre, Milán. 2011.

Huyghe, Pierre. Entrevista, Zahn, Olivier. Purple INTERVIEW FASHION MAGAZINE #15. Francia, 2011.

Huyghe, Pierre. Ficciones. Revista Código. México. Octubre 2012.

Huyghe, Pierre. *Elsewhere*. Baker, George. *An Interview with Pierre Huyghe*. October. n. 110, MIT Press Cambridge, Massachusetts (USA). 2004.

Lukacher, Ned. *Choise Magazine*. The American Library Association. Chicago Illinois, 2010.

Menke, Christoph. 2008. *La fuerza del arte. 7 tesis*. Revista INDEX, nº 0 MACBA. Barcelona, 2010.

Nauman, Bruce. (Jones, Ronal). *Frieze Magazine* # 22. New York/ London.1995

Noack, Ruth. *From Busan with Humour. Mary Ellen Carroll*. Afterall online Journal n.34. London, 2013.

Ortiz-Osés, Andrés. *Interpretación del sentido y música*. Revista Catalana de Teologia, Vol. 19, N. 1, Facultat de Teologia de Catalunya. Barcelona,1994.

Osborne, Peter. *Art beyond Aesthetics: Philosophical Criticism, Art History and Contemporary Art*. Art History 27. N.4. London, 2004.

## OTRAS FUENTES

Badiola, Txomin, entrevista con Clot, Manel. Prospecto-invitación a la exposición *Malas Formas*. MACBA. Barcelona, 2002.

Martínez, Chus. *'The Next SocietyThe Next Society'*. *TREE Abies Alba und Innocence*. Ausstellung von Johannes Willi mit Vera Bruggmann und Symposium mit Chus Martínez, Filipa Ramos, Diego Blas, Kenneth Goldsmith, Natascha Sadr, Adam Thirlwell, Boris Groys. Der TANK Campus der Künste Basel. Institut Kunst Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW, 2015. Extracto del texto – invitación en correo electrónico.

## FUENTES ELECTRÓNICAS

A\*DESK. Critical thinking. <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1748>

Abalo, Juan Pablo. <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/john-cage-y-la-traduccion-de-metodos-aproximaciones-a-la-musica-moderna/>

Agirre, Peio. [http://peioaguirre.blogspot.com.es/2011\\_05\\_01\\_archive.html](http://peioaguirre.blogspot.com.es/2011_05_01_archive.html)

[http://peioaguirre.blogspot.com.es/2010\\_01\\_01\\_archive.html](http://peioaguirre.blogspot.com.es/2010_01_01_archive.html)

[http://www.artszin.net/vol1/huygue\\_parreno.html](http://www.artszin.net/vol1/huygue_parreno.html)

Almost Nothing <http://www.slideshare.net/lorenmadsen/almostnothing>

Anonyme, La Société, LSA [http://aleph-arts.org/lisa/index\\_esp.html#](http://aleph-arts.org/lisa/index_esp.html#)

Aramberri, Ibon. <http://www.macba.cat/es/ir-t-n-513-zuloa-extended-reperatory-4057>  
<http://www.macba.cat/es/rwm-fons-ibon-aranberri>

Art about the Unseen. <http://www.southbankcentre.co.uk/find/hayward-gallery-and-visual-arts/0/tickets/invisible-67209>

Art & Language. <http://www.distrito4.com/Exposicion.asp?Id=53>  
<http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Art-Language.html>

Aullón de Haro, Pedro. <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2667/1/ADORNO.pdf>  
Arbaiza, Luís. <http://luisarbaizaescalante.blogspot.com.es/2014/01/filosofia-de-la-fisica-cuantica.html>

Badía, Montse. <http://www.macba.cat/es/expo-pierre-huyghe/> / <http://www.macba.cat/es/expo-la-realidad-invocable>

Badiola, Txomin.: <http://www.neo2.es/blog/2010/09/txomin-badiola/> 2010

Badiola Txomin: <http://www.macba.cat/es/expo-txomin-badiola>

Badiola, Txomin. <http://primerproforma2010.org/>  
[http://www.galeriampa.com/?page\\_id=698&lang=es](http://www.galeriampa.com/?page_id=698&lang=es)

Basualdo, Carlos. [http://www.frieze.com/issue/article/documenta\\_113/](http://www.frieze.com/issue/article/documenta_113/)

Baumgarten, Lothar. [http://www.galeriezander.com/a/exhibition/river\\_crossing/slides](http://www.galeriezander.com/a/exhibition/river_crossing/slides)

Benítez, Francisco.: <http://especificontexto.blogspot.com.es/search/label/Angry%20Clowns>

Benjamin, Walter. <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=72>

Beuys, Joseph. <http://josephbeuysquotes.wordpress.com/2012/04/11/cada-hombre-es-un-artista/>  
<http://latabernadelmar.blogspot.com.es/2010/05/como-explicar-los-cuadros-una-liebre.html>

Borderline Personality Disorder” in *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*.  
<http://allpsych.com/disorders/dsm.html>

Bove, Carol. <http://kaleidoscope-press.com/issue-contents/the-subtle-body-danh-vo-and-carol-bove-in-conversation-with-elena-filipovic/>

Bowman, Matthew. Felix Gonzalez-Torres.  
<http://www.essex.ac.uk/arthistory/rebus/PDFS/Issue%205/Bowman.pdf>

Brassier, Ray. Guionnet, JeanLuc. Murayama, Seijiro. Mattin. *Idioms and Idiots*.  
[http://www.mattin.org/recordings/idioms\\_and\\_idiots.html](http://www.mattin.org/recordings/idioms_and_idiots.html)

<http://www.this-page-intentionally-left-blank.org/whythat.htm>

Cabo, Iñigo. <http://inigocabo.com/>

Cage, John. [john-cage-t11893/text-summary](http://john-cage-t11893/text-summary)

Canela, Juan.: <http://a-desk.org/highlights/The-Lovers-Understanding.html>

Camper, Fred.

[http://www.lafuriaumana.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=410:mothlight-and-beyond&catid=59:la-furia-umana-nd-10-autumn-2011&Itemid=61](http://www.lafuriaumana.it/index.php?option=com_content&view=article&id=410:mothlight-and-beyond&catid=59:la-furia-umana-nd-10-autumn-2011&Itemid=61)

Carmona Escalera, Carla. <https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/19.Carla-Carmona-Escalera.pdf>

Carroll, Mary Ellen. <http://www.mecarroll.com/frame.html>

Cascajosa Arroyo, Pedro José.

<http://www.culturacientifica.org/publicarch/de%20los%20quarks%20a%20la%20pr%C3%B3xima%20extinci%C3%B3n%20p.pdf>

Centro di Cultura Contemporanea Strozzi, Firenze.

[http://www.strozzi.org/gerhardrichter/e\\_tillmans.php%20c%C3%B3digos%20Barthesianos.pdf](http://www.strozzi.org/gerhardrichter/e_tillmans.php%20c%C3%B3digos%20Barthesianos.pdf)

Cimaomo, Gabriel.

[http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs\\_files/user\\_img/Arte/Relectura%20de%20Beuys%20a%20partir%20de%20lo](http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Arte/Relectura%20de%20Beuys%20a%20partir%20de%20lo)

Cirauqui, Manuel. [http://www.quadrilogy.org/old-site/en/theory\\_individual?page=4](http://www.quadrilogy.org/old-site/en/theory_individual?page=4)

Cirugeda, Santiago. <http://www.recetasurbanas.net/index.php>

Coulson, Amanda. <http://frieze-magazin.de/archiv/kritik/felix-gonzalez-torres/?lang=en>

Copeland, Mathieu. <http://www.mathieucopeland.net/VOIDS.html>

Chamy, Diegi, Guionet. Jean-luc. Murayama. <http://www.youtube.com/watch?v=xouZZyp6TkU>

David, Catherine. <http://aleph-arts.org/pens/webdx.html>

Dean, *Tacita*. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-kodak-t12407>

Debord, Guy. <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>

<http://www.themoospace.org/oldmoospace/thatplace/essay.html>

Del Pozo, Diego; Román, Montse; Villaplana, Virginia.

<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/subtramas>

Deleuze, Gilles. [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)

Deleuze, Gilles. [http://www.google.es/url?q=http://filosofiasocial.files.wordpress.com/2012/08/deleuze-dialogos.doc&sa=U&ei=RHQ0U9vDK--20QXc4IGwBA&ved=0CCMQFjAA&sig2=j5r6Jk2pBB1Fs-0iMDpRBg&usq=AFQjCNGcm04\\_LvDQAhhu-4Uy-q-21jRSeA](http://www.google.es/url?q=http://filosofiasocial.files.wordpress.com/2012/08/deleuze-dialogos.doc&sa=U&ei=RHQ0U9vDK--20QXc4IGwBA&ved=0CCMQFjAA&sig2=j5r6Jk2pBB1Fs-0iMDpRBg&usq=AFQjCNGcm04_LvDQAhhu-4Uy-q-21jRSeA)

Déniz Quemada. <http://javierdenizquemada.wordpress.com/2012/12/26/oma-estrategias-proyectuales/>

Derrida, Jacques. <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/kora.htm>

[http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/estructura\\_signo\\_juego.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/estructura_signo_juego.htm)

Dolar, Mladen. Wie geht Kunst? [www.wiegehtkunst.com](http://www.wiegehtkunst.com) / Conny Habbel & Marlene Haderer, 2009.

Dolar, Mladen. [www.wiegehtkunst.com](http://www.wiegehtkunst.com)

D'Ors, Laura. <http://visionsofart.org/cursos-online/cursos-anteriores/metafotografia/>

Douglas, Amelia. <http://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/douglas.pdf>

Dreher, Thomas: [http://dreher.netzliteratur.net/3\\_Konzeptkunst\\_Art\\_Lang2Bild5.html](http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Art_Lang2Bild5.html)

Duchamp, Marcel. <http://libroscolgados.blogspot.com.es/2008/12/entrevista-marcel-duchamp.html>

Eliasson, Olafur. [http://www.olafureliasson.net/publications/download\\_texts/The-Third-Project.pdf](http://www.olafureliasson.net/publications/download_texts/The-Third-Project.pdf)

[http://www.olafureliasson.net/publications/download\\_texts/Your\\_Gravitational\\_Now.pdf](http://www.olafureliasson.net/publications/download_texts/Your_Gravitational_Now.pdf)

[http://www.olafureliasson.net/publications/download\\_texts/Some\\_times\\_of\\_space.pdf](http://www.olafureliasson.net/publications/download_texts/Some_times_of_space.pdf)

<http://ctheory.net/will/footnotes.html>

Erek, Cevdet. [http://www.manifestajournal.org/blogs/adnany/artist-week-cevdet-erek-Links/dOCUMENTA\(13\)-%2356-Cevdet-Erek-Room-of-Rhythms-2010--Large-540p.mov](http://www.manifestajournal.org/blogs/adnany/artist-week-cevdet-erek-Links/dOCUMENTA(13)-%2356-Cevdet-Erek-Room-of-Rhythms-2010--Large-540p.mov)

Espiña, Yolanda. <http://pensamientoycultura.unisabana.edu.co/index.php/pyc/article/view/1585>

Fernández Pan, Sonia. <http://a-desk.org/highlights/De-que-no-hablamos-cuando-hablamos.html>

Filipovic, Elena. / Carol Bove. [http://www.youtube.com/watch?v=mLjMoo6dV\\_g](http://www.youtube.com/watch?v=mLjMoo6dV_g)

Foster, Hal.: <http://storefrontnews.org/programming/events?preview=true&e=695>

Foucault, Michel. <http://www.booki.cc/foucault-para-historiadores/discontinuidad/>

Fuera de Banda: *Situacionistas*. <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>

Fulton, Hamish. <http://www.hamish-fulton.com/>

Glenn Friesen. <http://www.members.shaw.ca/aevum/Enstasy.pdf>

Gates, Theaster. [http://d13.documenta.de/#/programs/the-kassel-programs/some-artworks-and-programs-initiated-by-documenta-13-participants/12-ballads-for-the-huguenot-house/http://whitecube.com/channel/in\\_the\\_museum/theaster\\_gates\\_12\\_ballads\\_for\\_huguenot\\_house\\_documenta\\_13\\_2012/](http://d13.documenta.de/#/programs/the-kassel-programs/some-artworks-and-programs-initiated-by-documenta-13-participants/12-ballads-for-the-huguenot-house/http://whitecube.com/channel/in_the_museum/theaster_gates_12_ballads_for_huguenot_house_documenta_13_2012/)

García, Dora. <http://bibliotecabbaa.wordpress.com/2011/05/30/dora-garcia-en-la-54-edicion-de-la-bienal-de-venecia/>

Garmedia. <http://www.nexo5.com/n/len/0/ent/1607/kolpez-kolpe-inaki-garmendia-sobre-los-denominadores-comunes-de-la-juventud>

Gilbert & George. <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/extinction-marathon>

Gillick, Liam. <http://www.liamgillick.info/home/texts/prevision>

Goller, Beatrice. [http://oa.upm.es/35300/1/BEATRICE\\_GOLLER.pdf](http://oa.upm.es/35300/1/BEATRICE_GOLLER.pdf)

González Tolosa, David. <http://revistareplicante.com/john-cage-1912-1992/> 2012

Greenfort, Tue. <http://tuegreenfort.net/post/34698314235/the-worldly-house-2012-walking-through-the>

Hapooja Terike. <http://www.terikehaapoja.net/closed-circuit-open-duration-exhibition-venice-biennale-nordic-pavilion>  
<http://www.liamgillick.info/home/texts/prevision>  
[http://www.kwberlin.de/en/exhibitions/history\\_will\\_repeat\\_itself\\_strategies\\_of\\_re\\_enactment\\_in\\_contemporary\\_art\\_91](http://www.kwberlin.de/en/exhibitions/history_will_repeat_itself_strategies_of_re_enactment_in_contemporary_art_91)

Hernández Navarro, Miguel Ángel. <http://nohalugar.blogspot.com.es/2006/12/introduccion-la-visin-pulverizada.html>

Hernández, Pedro. <http://www.astronomia.net/cosmologia/cosmolog.htm#Contenidos>

Hirst, Damien. [http://www.youtube.com/watch?v=GXXKDbiSbGt8&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=GXXKDbiSbGt8&feature=player_embedded)

Holmes, Brian. <http://sarai.net/?s=Three+Proposals+for+a+Real+Democracy>

Huyghe, Pierre. <http://www.revistacodigo.com/entrevista-pierre-huyghe/>

<http://www.museum-ludwig.de/en/exhibitions/pierre-huyghe.html>

<https://www.domusweb.it/en/art/2011/10/18/pierre-huyghe-the-moment-of-suspension.htm>

<http://arttorrents.blogspot.com.es/2007/11/pierre-huyghe-third-memory-and-one.html>

<http://www.museoreinasofia.es/actividades/exposicion-como-proceso>

[http://letrasuruguay.espaciolatino.com/tani/la\\_teor%C3%ADa\\_antropologica.htm](http://letrasuruguay.espaciolatino.com/tani/la_teor%C3%ADa_antropologica.htm)

<http://info.elcorreo.com/documentos/2010/programacion.pdf>

[http://www.ted.com/talks/lang/es/susan\\_blackmore\\_on\\_memes\\_and\\_temes.html](http://www.ted.com/talks/lang/es/susan_blackmore_on_memes_and_temes.html)

<http://greenmuseum.org/c/ecovention/sect3.html#sites>

<http://spruce.flint.umich.edu/~simoncu/269/culture.htm>

<http://fondation.cartier.com/#/en/art-contemporain/88/the-foundation/1318/the-garden/1320/theatrum-botanicum/>

[http://www.marklewisstudio.com/films2/Harper\\_Road.htm](http://www.marklewisstudio.com/films2/Harper_Road.htm)

<http://studiobanana.tv/2010/06/19/exercises-on-the-north-side-ibon-aranberri/>

<http://www.emergencyrooms.org/criticalrun.html>

<http://arttattler.com/archiverobertirwin.html>

Flysch. [http://www.ehu.es/argitalpenak/images/stories/libros\\_gratuitos\\_en\\_pdf/Ciencias\\_Exactas/EI%20flysch%20del%20litoral%20Deba-Zumaia.pdf](http://www.ehu.es/argitalpenak/images/stories/libros_gratuitos_en_pdf/Ciencias_Exactas/EI%20flysch%20del%20litoral%20Deba-Zumaia.pdf)

<http://www.sociedadgeologica.es/archivos/geogacetas/Geo45/art06.pdf>

<https://58indicesonthebody.wordpress.com>. Londres, 2015.

NASA. [http://ciencia.nasa.gov/science-at-nasa/2002/20mar\\_newmatter/](http://ciencia.nasa.gov/science-at-nasa/2002/20mar_newmatter/)

<https://memoirsoftheblind.files.wordpress.com/2013/10/invisible-artabouttheunseen.pdf>

Imaz, Iñaki. [http://www.galeriaalegria.es/artistas\\_obra.php?p=39&c](http://www.galeriaalegria.es/artistas_obra.php?p=39&c)

Jiménez, Blanca. <https://es.scribd.com/doc/76294196/Explicar-arte-a-una-liebre-muerta-Beuys-Blanca-jimenez>

Lepecki, Andre. <http://artsresearch.ucsc.edu/vps/reenactment>

<http://artsresearch.ucsc.edu/content/andre-lepecki>

Linde, Andrei.

<http://www.google.es/url?q=http://web.stanford.edu/~alinde/SpirQuest.doc&sa=U&ei=e8kvVce5D4PIPOn2gJgJ&ved=0CBQQFjAA&sig2=wL0JHGyyt9qdYZ78sUicdQ&usg=AFQjCNFdmf05bpHly7Q8XglynAVyXdqiyQ>

<http://www.finanzas.com/xl-semanal/magazine/20140413/andrei-linde-bang-suscita-7069.html>

McCarthy, Paul. <http://news.artnet.com/art-world/guggenheim-bilbao-censors-offensive-paul-mccarthy-and-mike-bouchet-public-artwork-9644>

Malasauskas, Raimundas. <http://a-desk.org/spip/spip.php?article1761>

Markopoulos, Leigh. <http://www.exploratorium.edu/files/arts/over-the-water-catalog.pdf>

Martínez, Chus. <http://www.e-flux.com/journal/the-octopus-in-love/>

Martínez de Albéniz, Iñaki. <http://www.galeriampa.com/?p=2683&lang=es>

Martínez, Chus / Serra, Albert.

[http://www.llull.cat/espanyol/actualitat/notes\\_prensa\\_detall.cfm?id=32083&url=catalunya-vuelve-a-bienal-de-artes-visuales-de-venecia-con-proyecto-de-albert-serra-comisariado-por-chus-martinez.html](http://www.llull.cat/espanyol/actualitat/notes_prensa_detall.cfm?id=32083&url=catalunya-vuelve-a-bienal-de-artes-visuales-de-venecia-con-proyecto-de-albert-serra-comisariado-por-chus-martinez.html)

Martínez, Chus. <http://www.e-flux.com/journal/the-octopus-in-love/>

MEC Carroll, Mary Ellen. <http://www.mecarroll.com>

Menke, Christoph. [http://www.macba.cat/uploads/20111122/00\\_cas.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20111122/00_cas.pdf)

Metzger, Gustav. <https://gustavmetzgerucafarnham.wordpress.com/facing-extinction-the-exhibition-gustav-metzger/>

Michaud, Ives. <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Michaud.html>

MNCARS <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cocido-crudo>

Montes, Javier. [http://salonkritik.net/10-11/2011/06/donde\\_esta\\_dora\\_garcia\\_javier.php](http://salonkritik.net/10-11/2011/06/donde_esta_dora_garcia_javier.php)

Mullican, Mat. <http://www.museoreinasofia.es/actividades/matt-mullican>

Nauman, Bruce. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/nauman-mapping-the-studio-ii-with-color-shift-flip-flop--flipflop-fat-chance->  
[http://www.frieze.com/issue/review/bruce\\_nauman1/](http://www.frieze.com/issue/review/bruce_nauman1/)

Nechayevshchina. Abissonichilista. Blog: [http://abissonichilista.altervista.org/afirmacion-im-presente/NOi\\_Art.](http://abissonichilista.altervista.org/afirmacion-im-presente/NOi_Art.) [http://www.no-art.info/\\_statements/en.html](http://www.no-art.info/_statements/en.html)

Noack, Ruth. <http://www.afterall.org/journal/issue.34/from-busan-with-humour>

O'Connor, J.J. / Robertson, EF. [http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk/~history/HistTopics/Light\\_1.html](http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk/~history/HistTopics/Light_1.html)

Osborne, Peter. <http://www.fondazioneratti.org/mat/mostre/Contemporary%20art%20is%20post-conceptual%20art%20/Leggi%20il%20testo%20della%20conferenza%20di%20Peter%20Osborne%20in%20PDF.pdf>

Païni, Dominique. [http://salonkritik.net/04-06/archivo/2006/04/dossier\\_sobre\\_e.php](http://salonkritik.net/04-06/archivo/2006/04/dossier_sobre_e.php) ]

Powell, Chantal. <http://chantalpowell.wordpress.com/2010/01/05/the-illusion-of-an-original-idea/>

Prada, Juan Martín. <http://www.youtube.com/watch?v=evzazu-4lcm>

Prada, Juan Martín. <http://www.youtube.com/watch?v=3dxgsttkiuy>

*Primer proforma*: Badiola, Euba, Prego. <http://www.museoreinasofia.es/actividades/exposicion-como-proceso>

Potter, R.C.- Crocker, M.J.

2017. <https://ntrs.nasa.gov/archive/nasa/casi.ntrs.nasa.gov/19660030602.pdf>

Parreno, Philipp. <http://www.airdeparis.com/pann.htm>

Powell, Chantal.: <http://chantalpowell.wordpress.com/2010/01/05/the-illusion-of-an-original-idea/>

Primer Proforma. [http://www.musac.es/#exposiciones/expo/?id=347&from=buscador\\*PROFORMA](http://www.musac.es/#exposiciones/expo/?id=347&from=buscador*PROFORMA)



R. Villatorio, Francisco. <http://francis.naukas.com/2014/03/17/la-inflacion-cosmica-y-el-multiverso-inflacionario/>

R. Villatorio, Francisco. *Francis en #rosavientos: El polvo galáctico explica la señal del multiverso*. Publicado en el Blog Naukas. 8 Feb 2015: <http://francis.naukas.com/2015/02/08/francis-en-rosavientos-el-polvo-galactico-explica-la-senal-del-multiverso/>

Recetas Urbanas. <http://www.recetasurbanas.net/index1.php>

Rittenbach, Kari. *The Gulch Between Knowledge and Experience: Thomas Hirschhorn's Gramsci Monument*. Afterall Online. 2014.: [http://www.afterall.org/online/the-gulch-between-knowledge-and-experience\\_thomas-hirschhorn\\_s-gramsci-monument#.Vo6T6a79UzA](http://www.afterall.org/online/the-gulch-between-knowledge-and-experience_thomas-hirschhorn_s-gramsci-monument#.Vo6T6a79UzA)

Robert L. Lanza Web. <http://wexarts.org/exhibitions/fiber-sculpture-1960-present>  
<http://www.elementos.buap.mx/num67/htm/15.htm>

Rocha, Iturbide. <http://www.artesonoro.net/articulos/Elpoemasinfonico.pdf>

Rugoff, Ralph. <https://memoirsoftheblind.files.wordpress.com/2013/10/invisible-artabouttheunseen.pdf>

Salanova Calvo, Concha. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/atchison-topeka-santa-fe-railway-paso-paso-county-texas-ferrocarril-atchison-topeka>

Sharjah Biennial. <http://www.vitamincreativespace.com/en/?work=olafur-eliasson-your-embodied-garden> con motivo de su exposición en la 11. China.

Shibli, Ahlatm. <http://www.ahlamshibli.com/texts/goter.htm>

Silverman, Kaja. / Faroki, Harum. <http://www.galeriampa.com/wp-content/uploads/2014/01/Capitalismo-anal.pdf>

Spector, Nancy. <http://web.guggenheim.org/exhibitions/anyspace/exhibition.html>

Speranza, Gabriela. *Ficciones de lo Real*. Errata. Revista de Artes Visuales, Bogotá 2014. Publicado en Web: <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-8-intertransdisciplinariadad/ficciones-de-lo-real/>

<http://www.youtube.com/watch?v=w8l066vrkX0>

Tendencias Científicas. [http://www.tendencias21.net/Nuestro-Universo-tendria-seis-dimensiones-ocultas\\_a750.htm](http://www.tendencias21.net/Nuestro-Universo-tendria-seis-dimensiones-ocultas_a750.htm)

01 *The Retreat: A Position of documenta (13)* publicado en Web: <http://www.banffcentre.ca/programs/program.aspx?id=1210>

Tillmans, Wolfgang.

[http://www.modernamuseet.se/Documents/Utstallningar/2012/Wolfgang\\_Tillmans\\_Moderna\\_Museet\\_2012\\_online\\_catalogue\\_eng.pdf](http://www.modernamuseet.se/Documents/Utstallningar/2012/Wolfgang_Tillmans_Moderna_Museet_2012_online_catalogue_eng.pdf)

Tiravanija, Rirkrit. <http://openfileblog.blogspot.com.es/2011/03/rirkrit-tiravanija-free.html>. Marzo 2011

*Unhearted* file:///Users/Dos/Desktop/UNEARTHED%20%7C%20e-flux.webarchive

Valcárcel Medina, Isidoro. <http://www.a-desk.org/highlights/Escala-1-1-Isidoro-Valcarcel.html#forum3247>

Vásquez Rocca, Adolfo. [http://www.margencero.com/articulos/new/joseph\\_beuys.html](http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html)

<http://rinabrundu.com/2013/09/04/nietzsche-de-la-voluntad-de-ficcion-a-la-voluntad-de-poder-aproximacion-estetico-epistemologica-a-la-concepcion-biologica-de-lo-literario/>

Vila-Matas, Enrique. <http://d13.documenta.de/#/participants/participants/enrique-vila-matas/>

Villa, Javier. *Cosmocosa*. Publicado en Web: <http://www.cosmocosa.com/faivovich-golberg-meteorite-el-taco/93/Zeilinger, Anton. Entrevistas: La Vanguardia.>

<http://www.lavanguardia.com/lacontra/20121124/54355782552/la-contra-anton-zeilinger.html>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Paralaje>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Deconstruction>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_de\\_Internet](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_Internet)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Determinismo\\_cient%C3%ADfico](http://es.wikipedia.org/wiki/Determinismo_cient%C3%ADfico)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_de\\_la\\_relatividad](http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_de_la_relatividad)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Energ%C3%ADa\\_oscura](http://es.wikipedia.org/wiki/Energ%C3%ADa_oscura)

<http://es.wikipedia.org/wiki/Carbono-14>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Imago>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Materia\\_oscura](http://es.wikipedia.org/wiki/Materia_oscura)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Agujero\\_negro](http://es.wikipedia.org/wiki/Agujero_negro)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_de\\_cuerdas](http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_de_cuerdas)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Bos%C3%B3n\\_de\\_Higgs](http://es.wikipedia.org/wiki/Bos%C3%B3n_de_Higgs)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_del\\_caos](http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_del_caos)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Duchamp](http://es.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Anton\\_Zeilinger](http://es.wikipedia.org/wiki/Anton_Zeilinger)

<http://es.wikipedia.org/wiki/Situacionismo>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Clasificaci%C3%B3n\\_de\\_discontinuidades](http://es.wikipedia.org/wiki/Clasificaci%C3%B3n_de_discontinuidades)

<http://es.wikipedia.org/wiki/Entrop%C3%ADa>

Weinberg, Steven. [hep-th/0511037] [arXiv:1402.0526](https://arxiv.org/abs/1402.0526) [hep-th]

Wurm, Erwin. <http://ropac.net/artist/erwin-wurm>

Wysocan, Eri. / Bove, Carol. <http://erikwysocan.com/bove-interview.pdf>

Young, Dennis. <http://www.dennis-young.ca/NewAlchemy.html>

Zeilinger, Anton. <https://nomehagasmuchocaso.wordpress.com/2014/07/20/la-naturaleza-nos-necesita-para-existir/>

<http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/atlantica/id/1152/rec/8>

Zuidervaart, Lambert. <http://plato.stanford.edu/entries/adorno/#4>, 2011.

## **OBRAS Y PROYECTOS ARTÍSTICOS ANALIZADOS** (En orden de entrada).

Euba, Jon Mikel. *Gatika, una doble acción final colectiva*. Instalación, dibujos de gran formato. Museo Artium. Vitoria, 2003. Künstlerhaus Bethanien KB. Berlín, 2004.

La Société Anonyme. Web. [http://aleph-arts.org/lisa/index\\_esp.html#](http://aleph-arts.org/lisa/index_esp.html#) 2001.

Huyghe, Pierre. *208,000,000 years ago*. Fotografía (fossil). dOCUMENTA (13), Kassel, 2012.

Tillmans, Wolfgang. *Neue Welt / New World*. Fotografía, acelerador de partículas, LHC (*Large Hadron Collider / Gran Colisionador de Hadrones*). CERN, *Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire / Consejo Europeo para la Investigación Nuclear*. Ginebra, 2013. Kunsthalle Zürich (Suiza) / Foundation and the Rencontres d'Arles (Francia), 2013.

Zeilinger, Anton. *On Entanglement*, Instalación, dOCUMENTA (13). Kassel, 2012.

Cage, John. *Empty Words*. Performance. Teatro Lirico di Milano, Milán, 1977.

Garmendia, Iñaki. *Kolpez Kolpe*. Instalación-performance, vídeo. Bienal de Taipei, 2002.

Erek, Cevdet. *Room of Rhythms*. 2010 – 2012. Different sonic timelines, sound patterns and positionings. Mixed media, and architectural additions. / *Circular Week Ruler*, laser and black paint on transparent perspex, 2011. dOCUMENTA (13). Kassel, 2012.

Chamy, Diego; Guionnet, Jean Luc & Murayama, Seiji. "*Why improvised music is so boring*". Sonido-vídeo. Festival Internacional del Espacio de Arte Tramway de Gasgow, 2010.  
Rohe, Mies van der. *Neue Nationalgalerie*, Berlin, 1965-68.

Koolhaas, Rem (OMA). *Content*. Neue Nationalgalerie, Berlin, 2004.

Sejima, Kazuyo – Nishizawa, Ryue (SANAA). S/T. Mobiliario, maquetas, plantas, Instalación. Proyecto Tierra, Alhóndiga Bilbao, 2010.

Sejima, Kazuyo – Nishizawa, Ryue (SANAA). Glass Pavilion. Toledo Museum of Art (Ohio), 2010.

Graham, Dan. *Rooftop Urban Park Project. Two Way Mirror Cilinder Inside Cube*. Dia Center of Art, New York, 1991.

Gordon, Douglas. *Bootleg (Empire)*. Video-instalación. Neu Nationalgalerie Bewrlin, 1999.

Gordon, Douglas. *5 Year drive by*. Video-instalación. Utah Monument Valley, 1995.  
Anteproyecto, propuesta a la Bienal de Lyon, 1992.

Cirugeda, Santiago - *Recetas Urbanas. Casa Pollo*. Módulos, situación en proyecto. / Intervención. Barcelona, 2005.

Cirugeda, Santiago - *Recetas Urbanas. El Niú / Bolit*, Centro de Arte Contemporáneo de Girona, 2008.

Matta-Clark, Gordon. *Conical Intersect*. Deconstrucción. Rue Beaubourg, París 1975.

Valcárcel Medina, Isidoro. *ESCALA 1:1*. Instalación. Galería Adhoc, Vigo, 2013

Sugimoto, Hiroshi. *Bay Drive In, San Diego*. Fotografía (proyección cinemática al aire libre). California, 1993.

Wall, Jeff. *The Picture for Women*. Ffotohgrafía, 1979.

Wall Jeff. *In front of a Night Club*. Fotografía, 2006.

Douglas, Stan. *Cine Majestic / Carpentry Shop*. Fotografía. Habana Vieja, Cuba, 2004.

Douglas, Stan. *Abbot & Cordova*. Fotografía, Series *Crowd and Riots*. 2008.

Douglas, Stan. *Journey into Fear: Pilot's Quearters*. Vídeo y Fotografía. Vancouver, 2004.

Haneke, Michael. *Caché*. Film. 117'. Francia. 2005.

Truffaut, François. *La nuit américaine*. 35 mm. Film. 115'. Francia, 1973.

Tillmans, Wolfgang. *Neue Welt: Iguazu /*. Fotografía. Kunsthalle Zürich / Tate Modern, London, 2010.

Malick, Terrence. *The Tree of Life*. 35 mm. Film. 133'. U.S.A. 2011.

Dean, Tacita. *The Green Ray*. 16 mm. Film. 2011.

Dean, Tacita. *The Unilever Series*, Instalación. Tate Modern London, 2011-2012.

Dean, Tacita. *The Friar's Doodle*. 16 mm. Film, 2011. MNCARS, Madrid 2010. Bienal de Venecia, 2013.

Weiner, Lawrence. *THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF*. Texto sobre cristal. dOCUMENTA (13), Kassel. 2012.

Dea. Tacita. *KODAK*. 16 mm. Film, 2006.

Huyghe, Pierre. *Untilled*. Situación construida, situación viva. dOCUMENTA (13), Kassel, 2012.

Duchamp, Marcel. *Portabotellas*. Radymade. 1913-1914.

Duchamp, Marcel. *Rueda de bicicleta*. Radymade asistido. 1913-1914.

Oteiza, Jorge. *Laboratorio de tizas*. 1972.

Ray, Man. *El Gran vidrio*. *Criadero de polvo*. Fotografía. 1920.

Van Saun, John. *Burning Steel Whool*. Acción. Galería Grange Park, 1969. Art Gallery of Ontario / Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, 1969.

Haacke, Hans. *Partida de nacimiento de si hijo Carl Samuel Sélavi*. New Alchemy: Elements, Systems, Forces. Art Gallery of Ontario / Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, 1969.

Haacke, Hans. *Large Wave*. Nylon mono-filament on plexiglás, 1965. New Alchemy: Elements, Systems, Forces. Art Gallery of Ontario / Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, 1969.

Van Saun, John. *Burning Piletileno*. Acción. New Alchemy: Elements, Systems, Forces. Art Gallery of Ontario / Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, 1969.

Van Saun, John. *Bread Mould*. Pan de molde enmohecido. New Alchemy: Elements, Systems, Forces. Art Gallery of Ontario / Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, 1969.

Haacke, Hans. *High Frequency Travelling Discharge*. Transformador 16 KW, alambre, electrodos, aisladores, ventilador. Chispa de alta frecuencia. 1968-1969. New Alchemy: Elements, Systems, Forces. Art Gallery of Ontario / Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, 1969.

Haacke, Hans. *Condensation Floor*. 1963-1967. New Alchemy: Elements, Systems, Forces. Art Gallery of Ontario / Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, 1969.

Haacke, Hans. *Mound (hierba)*. Montículo de centeno de invierno en crecimiento rápido. 1967-1969. New Alchemy: Elements, Systems, Forces. Art Gallery of Ontario / Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, 1969.

Takis. *Fall Out in Magnetic Fields*. Limaduras de hierro en campo magenético, 1968. New Alchemy: Elements, Systems, Forces. Art Gallery of Ontario / Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, 1969.

Takis. *Telemagnetic Magnetron II*. Imanes, nylon, agujas. 1968. New Alchemy: Elements, Systems, Forces. Art Gallery of Ontario / Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, 1969.

Kodama, Sachiko. *Protrude, Flow*. Líquido en campo magenético. MNCARS, Madrid, 2008.

Palacios, Daniel. *Waves*. Instalación dinámica. Fundación VIDA, Telefónica, Madrid, 2006.

Ross, Charles. *Prims Wall with Muybridge Window*. Escultura de espajos segmentados. 1969.

Uecker, Gunther. *Correspondencia por carta: proyecto de arco iris (no realizado)*. New Alchemy: Elements, Systems, Forces. Art Gallery of Ontario / Le Musée d'Art Contemporain, Montreal, 1969.

Beuys, Joseph. *I like America and America likes me*. Performance con coyote vivo. Block Gallery, New York, 1974.

Smithson, Robert. *Hotel Palenque*, 1969–72. Slide projection of thirty-one 35 mm color slides (126 format) and audio recording of a lecture by the artist at the University of Utah in 1972 (42, 57'). Colección, Solomon R. Guggenheim Museum. NY.

Eizaguirre, Gorra. *The Valley Issue*. Libro, Ed. Revolver. Frankfurt. Instalación, Sala Rekalde. Bilbao. 2006.

/ Bang Larsen, Lars. *The Valley Issue*. Ed. Revolver. Frankfurt, 2006.

Holt, Nancy- Smithson, Robert. *SWAMP*. 16-mm. Film (Sound), 1971.

Cabo, Iñigo (con Muñoz, Leire). *SWAMP-Cloud*. S-8mm. Film (Silencio), Video-Email: spam, 2012.

Art & Language. *S/T (Invisible painting)*. Pintura negro monocromo. Texto. 1968.

Art & Language (Michael Baldwin). *S/T*. Pintura. Espejo. 1965.

Bies Goias, Misha. Instalación pictórica de cuadros negros. Varios autores. CGAC, Santiago de Compostela, 2014.

Tiravanija, Rirkrit. Performance gastronómica. Berlin, 1999.

Sehgal, Tino. *Kiss*. Situación construida. Museum of Contemporary Art, Chicago, 2007.

Sehgal, Tino. *This Progress*. Situación construida. Guggenheim Museum, New York, 2010.

Sehgal, Tino. *This Situation*. Situación construida. Galerie Marian Goodman, París, 2009.

Acconci, Vito. *Seedbed*. Acción oculta. Sonnabend Gallery, New York, 1972.

Nauman, Bruce. *Human / Need / Desire*. Neón (1983), MNCARS, Madrid 1992.

Nauman, Bruce. *Sel-Portrait as a Fountain*. Fotografía, 1966.

Nauman, Bruce. *One Hundred Libve and Die*. Neón, 1984.

Nauman, Bruce. *None Signs, Neon sign*. Neón, 1970.

Nauman, Bruce. *Raw Materials*. Instalación sonora, Tate Modern, London, 2005.

Nauman, Bruce. *South America Triangle*. Escultura, 1981.

Nauman, Bruce. *MAPPING THE STUDIO II with color shift, flip, flop & flip/flop (fat Chance John Cage)*. Tate Modern, London, 2001.

Nauman, Bruce. *Clown Torture*. Vídeo, 1987.

Nauman, Bruce. *Models for Tunnels*. Instalación de pasillos, 1971, 1977.

Fischli, Peter & Weiss, David. *Der Lauf der Dinge*. Vídeo, 30'. 1987.

Fischli, Peter & Weiss, David. *Empty Room*. Objetos de poliuretano, pintura acrílica. Instalación.

*Metonimias*. Fundación Caja de Pensiones, La Caixa. Madrid, 1993.

Orozco, Gabriel. *Caja de zapatos*. Bienal de Venecia, 1993.

Orozco, Gabriel. *4 Tapas de Yogurt*. Marian Goodman Gallery, New York 1994.

Mucha, Reinhard. El problema del fondo y de la forma en la arquitectura del barroco (solo te queda la tumba). Construcción con objetos encontrados. Kunstverein, Stuttgart, 1985. Centre Pompidou, París, 1986.

Mucha, Reinhard. *Vier Lichtbilder*. Fotografías. 50, size 21 x 30 cm each, 4 C-Prints, 1983, 1984, 1999.

Aconcci, Vito. *Room Piece*. Fotografías y documentos de acción de mudanza de sus objetos de vivienda a la galleria de arte. 303 Gallery, New York, 1970.

Aconcci, Vito. *ASituation using Room*. Instalación (de mudanza). 303 Gallery, New York, 1970.

Tiravanija, Rirkrit. *Untitled (Free)*. Situación post-party. 303 Gallery Soho New York, 1992.

Kounellis, Jannis. *Untitled*. Situación con caballos vivos. Galleria L'Attico, Roma, 1969.

Jaque, Andrés. *Phantom. Mies as Rendered Society*. Objetos y utensilios encontrados. Instalación. Fundación Mies van der Rohe. Barcelona, 2012.

Huyghe, Pierre - Roche, François. *Chantier permanent*. 1993. Fotografías, documentación. Work in progress. Magazine Expose: La Maison. París, 1999.

Graham, Dan. *Pavilion For Showing Rock Videos/Films (Design I)*. Galería HAUSER & WIRTH, Zürich, 2012.

Graham, Dan. *Cafe Bravo*. Kunst Werke, KW Berlín. Institute for Contemporary Art. Berlin, 1990.

*Karriere Bar*. Jeppe Hein, Olafur Eliasson, Mauricio Cattelan, Carsten Höller, Ernesto Neto, Tomas Saraceno, Rirkrit Tiravanija. (Intervención de artistas: Franz Ackerman, Monica Bonvicini, Ceal Floyer, Dan Graham, Douglas Gordon, Tino Sehgal, entre otros). Copenhagen, 2007.

González-Torres, Felix. *Untitled (Portrait of the Stillpasses)*. Installed in the home of Kern and Andy Stillpass. Fechas pintadas sobre muro. New York, 1991.

González-Torres, Felix. *Untitled (America)*, 1994. Instalación de bombillas, Paulsplatz. Frankfurt, 2011. Specific Objects Without Specific Form. Museum für Moderne Kunst MMK. Frankfurt, 2011.

González-Torres, Felix. *Untitled (Dream)*, 1991. Puzle dorado con texto. 1991.

Vo, Danh. Instalación. Grabado en placa dorada del plano de planta de exposiciones. Specific Objects Without Specific Form. Fundación Beyeler Bassel, 2010. Museum für Moderne Kunst MMK. Frankfurt, 2011.

Sehgal, Tino (con obra *Untitled*, instalación de bombillas de Gonzalez-Torres, Felix), 2010. Specific Objects Without Specific Form. Specific Objects Without Specific Form. Fundación Beyeler Bassel, 2010. Museum für Moderne Kunst MMK. Frankfurt, 2011.

- Bove, Carol. Apertura de espacios de trabajo del personal del museo. *Specific Objects Without Specific Form*. Specific Objects Without Specific Form. Fundación Beyeler Basel, 2010. Museum für Moderne Kunst MMK. Frankfurt, 2011.
- Badiola, Txomin. *Godvibes / lo que el signo esconde. primer proforma 2010 badiola euba prego 30 ejercicios 40 días 8 horas al día*. MUSAC. León, 2010.
- Badiola, Txomin. *Malas Formas*. Instalación. MACBA, Barcelona, 2002.
- Badiola, Txomin. *Ejercicio 5. Extractos (Entelequia)*. Proceso en ejercicio. MUSAC. León, 2010.
- Prego, Sergio. *Ejercicio 18: Estudio proforma*. MUSAC, León, 2010.
- Euba, Jon Mikel. *Ejercicio 1: Re:horse*. MUSAC, León, 2010.
- Cabo, Iñigo. *DRAMA: Lothar Baumgarten Thinking about Nature, Representation and Technology*. Fotografía, 2012.
- Cabo, Iñigo. *Lothar Baumgarten. Discontinuity*. Vídeo HD, 12'. 2012.
- Baumgarten, Lothar. *Carbon*. Fotografía (serie), blanco y negro. 1989
- Cardiff, Janet & Bures Mille, George. *Forest (For a Thousand Years)*. Instalación Sonora en exterior. dOCUMENTA (13), Kassel, 2012.
- Baumgarten, Lothar. *MAKUNAIMA (River-crossing) 2 y 7*. Fotografías, 1979. Marian Goodman Gallery, New York.
- Baumgarten, Lothar. *America Invention (1985 – 1988)*. Instalación. Guggenheim Museum. New York, 1993.
- Håkanson, Henrik. *Out of the Black, into the Blue*. Intervención. Nordic Pavilion, Bienal de Venecia, 1997.
- Cabo, Iñigo. *Artists Working: Discontinuity Barinatxe*. Situación cosntruida, situación viva. Vídeo HD, 127'. Larrabasterra, 2012-2013. Elena Aitzkoa, Irantzu Sanzo, Karla Tobar, Cristian Villavicencio, Leire Muñoz, Eriz Moreno, Jessica Llorente, Manu Uranga, Josu Euba, Roke Ramos, Joseba Kortazar, Ceci Contreras, Cesar Rivera, German A. Navarro.
- Baumgarten, Lothar. *Imago Mundi (L'autre et L'ailleurs)*, 1998. Instalación *site-specific*, fachada MACBA, Exposición Autofocus Retina, Barcelona, 2008.
- Baumgarten, Lothar. *Conservatory*. Instalación. Royal Botanic Garden, Edimburgh, 1994.
- Baumgarten, Lothar. *Theatrum Botanicum*. Work in progress, jardín botánico. Findation Cartier pour l'art contemporain. París, 1992.
- Aranberri, Ibon. *Exercises on the North Side (2007-en curso)*. Instalación. Documenta XII. Kassel, 2007.
- Aranberri, Ibon. *(I.R. T. N° 513) zuloa*. Intervención en la cueva de Iritegi, Gipuzkoa, 2003-2007.



Pietersz, Lucas. *Roodbar: Cave in Bos Ypeij*. Construcción, acceso a cueva. Tytsyerk, Netherland, 1.850.

Aranberri, Ibon. (*IR. T. N° 513*) *zuloa*. Archivo extendido. MACBA, Barcelona, 2007.

Fulton, Hamish: *Little Big Horn Battlefield*. Walk. Montana summer, 1969.

Fulton, Hamish: *Nun Kun*. Walk. Fotografía. Camp Fire Van Abbenmuseum. Eindhoven, 1995.

Fulton, Hamish. *Walk 2: Margate Sands*: 'Hundred of individuals, and at the same time one line, a single body'. Kent, Canterbury, 2010.

Eliasson, Olafur. *Your embodied garden*. Vídeo HD, 9,23'. 2013.

Eliasson, Olafur. *Your making things explicit*. Light-installation. 21<sup>st</sup>. Century Museum of Contemporary Art. Kanazawa, 2009-2010.

Eliasson, Olafur. *Your Atmospheric Colour Atlas*. Light-intsllation. 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, 2009.

Sejima, Kazuyo – Nishizawa, Ryue: SANAA. Arquietctura. 21<sup>st</sup>. Century Museum of Contemporary Art. Kanazawa, 1999-2004.

Eliasson, Olafur & Henning Larsen Architects. *Harpa Concert Hall*. Cristal de color en fachada. 2011.

Eliasson, Olafur. *Your Sun machine*. Incidencia solar. Marc Foxx Gallery, Los Ángeles, 1997.

Eliasson, Olafur. *The Weather Project*. Instalación. Tate Modern, London, 2003.

Irwin, Robert. *Untitled*, synthetic fabric, wood, fluorescent lights, floodlights, 96 x 564" approx. Walker Art Center. Minneapolis, 1971.

Irwin, Robert. *S/T. Scrim veil-Black rectangle-Natural light*. Instalación (con ventanal exterior). *Whitney Museum of American Art, New York*, 1977.

Eliasson, Olafur. *Sun-trackin experiments*. Estudio Olafur Eliasson. Berlín, 2012.

Olafur Eliasson. *Crater The Iceland Series # 12*. Fotografía. Iceland, 2012.

Olafur Eliasson. 1997, *The Iceland Series # 64*. 56. Fotografía. Iceland, 2012.

Olafur Eliasson. *Erosion*. Intervención con agua. 2<sup>nd</sup>. Johannesburg Biennale. South Africa. 1997.

Slominsky, Andreas. *Untitled*. Escultura bidimensional. 2009.

Hirst, Damien. *La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo*. Urna con tiburón en formol. 1991. Bienal de Venecia 1993.

Huyghe, Pierre. Retrospective. Lighting- Mask agents with 'Human' dog. Centre Pompidou, Paris, 2013.

Huyghe, Pierre. *Conical Intersect*. Video-proyección. Horloge, vecinadrio del Centre Pompidou, Paris, 1993.

Sehgal, Tino. *Ann Lee*. Performance, based on the purchase of an Anime/manga character by Philippe Parreno and Pierre Huyghe. Four young actresses and accompanying text written by Tino Sehgal and Asad Raza. 2011/2013.

Baumgarten, Lothar. *Seven Sounds, Seven Circles*. Catalogue. Photographs by Lothar Baumgarten. Kunsthaus Bregenz, 2009.

Cabo, Iñigo. *The Crossover White Album*. Lp. 33 rpm. Vinyl. 2010 Abbey Road Studios U.K 2008 – 2010. Side A : *La Forme Theorie*. Laboratoire Artistique Internationale du Tarn. LAIT, Albi (France) / Silence-Windsor Gallery- Bilbao (Spain) / A listening Room. Gallerie Anne+, Paris (France) / Silence –Windsor Gallery / Crossover Gallerie Anne+, Paris (France). Side B : *L'Apocalypse según le Petit Prince* (Patrick Layley) / *Is this Love* (Iñigo Cabo) / *Crossoveriando –Con mi compae–* (German A. Navarro B.).

Cabo, Iñigo. *Crossover Site-specific Sound Installation*. Dimensions variable. Sound System: HSS. (Ultrasonic high directional sound speakers). Software. *Symmetric Deconstructor 1.0* © Gallerie Anne+ Art Projets. París, 2008. Galería Windsor Kulturgintza. Bilbao, 2010.

Eizagirre, Gorka. *La Forma de las ideas*. Diseño gráfico (concepto Chus Martínez). Sala Rekalde, Bilbao, 2005.

Cabo, Iñigo. *work 1.02*. Diseño de mobiliario, System 180 GmbH, Berlín. Montado ante el público en 3 fases / 3 semanas, por instaladores de arte de la empresa generalgallery (en la que interviene al autor). Galería Catálogo General. Bilbao, 2002.

Cirauqui, Manuel. *LFT (logotipo)*. Diseño gráfico. 2008. (Basado en las esculturas *LFT* y *Work 1.02*. Cabo, Iñigo).

Cabo, Iñigo. *LFT -La Forme Théorie-*. Escultura. Laboratoire Artistique Internationale du Tarn. Le LAIT, Albi – Castres. France. 2008.

Cabo, Iñigo. *NDFRV, NEW DESIGN FOR RECORDING VIDEOS*. DV-Vídeo, proyección mural con incidencia de luz solar. 21 h 41'. 2003 – 2007. Laboratoire Artistique Internationale du Tarn. Le LAIT, Albi – Castres. France. 2008.

Aranberri, Ibon. *Organigrama*, Instalación conjunta de sus obras-proyecto. Fundació Tàpies. Barcelona, 2011.

Armeleder, John. *Retrospective*. Exhibition. MACO, Ginebra, 2006.

Greenfort, Tue. *The Wordly House* ('Archive Inspired by Donna Haraway's Writings on Multispecies'). Instalación en arquitectura temporal sobre lago. DOCUMENTA (13), KASSEL, 2012.

García Dora. *Vibraciones*. 2005. Instalación. *Arqueologías del futuro*, Sala Rekalde. Bilbao, 2007.

Bove Carol. *What the Trees said*. 2003-2004. Instalación. *Arqueologías del futuro*, Sala Rekalde. Bilbao, 2007.

Bove Carol. *Touching*. 2001. Instalación. *Arqueologías del futuro*, Sala Rekalde. Bilbao, 2007.

Beck, Martin. *An image-guide: The final attempt of Design to act as the 'Projection' of a society no longer based on Work (and of Power, and Violence, which are connected with this), but and unaliented human relationship.* 2004-2006. Instalación. Arqueologías del futuro. Sala Rekalde. Bilbao, 2007.

García, Dora. *L'Inadeguato, Lo Inadecuado, The Inadequate.* Instalación. Bienal de Venecia, 2011.

García, Dora. *The Deviant Majority.* HD Vídeo, 34'.. Bienal de Venecia, 2011.

Badiola, Txomin. *Capitalismo anal capitalism.* Carteles sobre fachada. Galería Moisés Pérez de Albeniz, Madrid 2014.

Badiola, Txomin. *Entelequia (anverso y reverso) 2009-2013.* Capitalismo anal capitalism Galería Moisés Pérez de Albeniz, Madrid, 2014.

Badiola, Txomin. *Capitalismo Anal.* Imágenes fotográficas, 2013. Galería Moises Pérez de Albeniz, Madrid, 2014.

Dion, Mark. *Xylotheque Kassel, 2011–12,* Instalación. dOCUMENTA (13), Kassel, 2012.

Schildbach Xylotheque, 1771 – 1779. Ottoneum Naturkundemuseum, Kassel.

Faldbakken, Mathias. *Untitled (Book Sculpture).* Intervención. Biblioteca de Kassel. dOCUMENTA (13), Kessel, 2012.

Prego, Sergio. *Tetsuo Bound to Fail.* Video, 17,30'. Fundación Consonni. Bilbao. 1998.

Lasker, Jonathan. *Common Sense.* Pintura sobre lienzo. Galerie Thaddaeus Ropac. París, 2010.  
Imaz, Iñaki. *Lo Mío.* Pintura, dibujo, objetos. Sala rekalde. Bilbao, 2007.

Baumgarten, Lothar. *Caimán, Nariz Blanca.* Instalación: SAAB 900, 1989. Audio.

*River Crossing.* Galerie Thomas Zander, 2011. Köln. Germany. / Alhóndiga Bilbao, Proyecto Tierra, 2010.

Baumgarten, Lothar. *Aliento.* Poema impreso, carteles en serie. *Proyecto Tierra.* Alhóndiga Bilbao, 2010.

Wurm, Erwin. *Untitled (Hermann).* Pintura sobre fotografía. Galerie Thaddaeus Ropac. París, 2012.

Graham, Dan. *Children's day care cd-rom, cartoon,* Computer screen library center pavilion, Marian Goodman Gallery. New York, 1998.

Graham, Dan. *Employees dining area,* Photography, 1986. Exhibition *Fact To Fiction.* Marian Goodman Gallery. New York. 2006.

Shibli, Ahlam. *Untitled (Eastern LGBT, no.21).* Fotografía, 2004—06. *La casa fantasmal.* MACBA, Barcelona;

Museu de Arte Contemporanea Serralves, Oporto; Jeu de Paume, París. 2013.

Huyghe, Pierre. *Crystal Cave.* 3-dimensional photograph, 2009.

Huyghe, Pierre. *Chantier Barbès-Rochechouart.*(Billboard) Paris, 1994.

Gillick, Liam – Parreno, Philippe. *Philippe idiote.* A.T.L.: Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Lothar Hempel, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Paul

- Ramirez-Jonas, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija and Xavier Veilhan. *Moral Maze*. Le Consortium, Dijon, France. 1995.
- Euba, Jon Mikel. *Gora*. Pintura mural sobre vidrio. *Gaur, Hemen, Orain (Hoy, aquí, ahora)*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002. Fotografía, tríptico, Colección Museo Artium. Vitoria-Gasteiz.
- Haacke, Hans. *Condensation Cube*, Plexiglas and water. 1963–65.
- Huyghe, Pierre. *Umwelt*. Ants, spiders. *Influants*. Esther Schipper gallery, Berlin. 2011.
- Huyghe, Pierre. *A Forest of Lines*. Instalación. Concert Hall, Sydney Opera House. 16th Biennale of Sydney. 2008.
- Cabo, Iñigo. *Paik. TV Garden deinstallation*. C-prints. 2001.
- Huyghe, Pierre. *Untitled (mini floating & non floating rock)*. Acuario con roca suspendida. Centre Pompidou, Paris, 2013.
- Cabo, Iñigo. *Artists Working: Crossover Atxabiribil*. Situación construida, situación viva, instalación sonora. Vídeo HD, 90'. Larrabasterra, 2011.  
Colaboraciones: Cristian Villvicencio, Irantzu Sanzo, Jessica Llorente, Leire Muñoz, Jon Stone, Rolando Cominelli, Ceci Contreras, German A. Navarro.
- Huyghe, Pierre. *The Host and the Cloud*. Intervención, situación en distintas fechas (filmado en vídeo, 122'). Le Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris, 2009-2010.
- Huyghe, Pierre. *Collony Collapse*. Situación (pesona con abejas). *Vers la lune en passant par la plage / To the Moon via the Beach* LUMA Foundation for the Parc des Ateliers in Arles, 2012.
- Brassier, Ray; Guionnet, Jean-Luc; Murayama, Seijiro, Mattin *Idioms and Idiots*. Grabación, interpretación Sonora improvisada. Francia, 2010.
- Allora, Jennifer. & Calzadilla, Guillermo. *Raptor's Raptur*. Vídeo proyección instalada en Bunker (pieza sonora, con flauta prehistórica, buitre leonado). 23.30 min. dOCUMENTA (13). Kassel, 2012.
- Haapoja, Terike. *Community*. 5-channel video installation. 2007. Nordic Pavilion. Bienal de Venecia, 2013.
- Faivovich, Guillermo & Goldberg, Nicolás. *The Campo del Cielo Meteorites – Vol.1: El Taco*. *Non-site* (no realizado). 2006-en proceso. dOCUMENTA (13), Kassel, 2012.
- Di Maria, Walter. *Kilometro vertical de tierra*. Escultura. Instalación permanente en Kassel. 1979.
- Penone, Giuseppe. *Essere fiume 6*. 1998. Instalación. dOCUMENTA (13), Kassel, 2012.
- Kawara, On. *July16, 1969*. Painting (during the Apollo 11 space mission). David Zwirner, New York/London.
- Cabo, Iñigo. *Flysch*. Sedimentary rock layers –Stratification–, Cretaceous–Paleogene (K–Pg) extinction event (massive comet / asteroid impact, 65. 000.000 years ago –) «Arche-fossil sediments». Atxabiribil beach, Basque Country coast. Fotografía. 2014

Cabo, Iñigo. *baba [Atxabiribil beach – Flysch / Notch | Woman - Drool]*. Fotografía. 2014.

Cabo, Iñigo. S/T. *baba #1, #2*. Fotografías. 2014.

Ondák, Roman. *Teaching to Walk* (2002). Performance. *La realidad ionvocable*. MACBA. Barcelona, 2014.

Biancuh, Rafael G. *A x metros del objetivo*. Fotografía (2006-2014-en proceso). *La realidad ionvocable*. MACBA. Barcelona, 2014.

Huyghe, Pierre. *Zoodrama, Live Marine Ecosystem, Glass Tank, Filtration System*. (Especies acuáticas en evolución según entorno), 2010.

Ondák, Roman. Instalación (jardín interior –exterior). Czech Pavilion in the Giardini. Bienal de Venecia, 2009.

VOIDS, *Eine Retrospektive*, Kunsthalle Bern / VIDES, *Une Rétrospective*, Centre Pompidou, Paris. 2009  
Yves Klein in the *Void Room*. Acción pasiva en espacio vacío. Museum Haus Lange, Krefeld, 1961.

Hein, Jeppe. *Invisible Labyrinth* (2005). *Art about the Unseen*.(1957-2012). Hayward Gallery. London, 2012.

Warhol, Andy. *Invisible Sculpture*. Acción. Area discotheque. New York, 1985.

Kabakov, Ilya & Emilia. *The empty Museum*. Sculpture Center. New York, 2004.

Chung, Jay. *Nothing is more practical than Idealism* (2011). Film invisible (no filmado). *Invisible Art about the Unseen*. Hayward Gallery, London, 2012.

Bruno, Jacob. *Untitled (Horse)*. Pintura invisible (2003). *Invisible Art about the Unseen*. Hayward Gallery, London, 2012.

Bove, Carol. *Sin título. Flora's Garden*. Instalación de esculturas. Karlsau Park, dCOUMENTA(13). Kassel, 2012.

Cabo, Iñigo. *\_überprojekt*. Fotografías digitales (varios autores). 2014-en curso.

Tillmans, Wolfgang. *Freischwimmer* serie. Fotografía. 2000-en proceso.

Beuys, Joseph. *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*. Performance. Galería Schmela. Düsseldorf, 1965.

Cabo, Iñigo. & *Now I can See*. Instalación. Bryan Arts Center (Light projection to DENISON Museum, Viento), Ohio, 2015.

Cabo, Iñigo. *Fieldwork #3: -1*. Seismometer, earthquakes detector. -2. Archice of Gerological Strata. ODNR Division of Geological Survey. Alum Creek State Park. Delaware County. Ohio Seismograph Station. -3. Delaware Lake (Delaware dam), Ohio, U.S. / Discontinuity: two levels of frozen water flow. *Fieldwork #1: Marks*, natural research, non-site, artistic research.  
-4. Daylight videoprojection (no visual image). MIX Gallery, Bryan Arts Center (Oh) U.S. IC 2015.  
Workshop / seminar *Artists working*: Denison University. Bryan Arts Center. Ohio, USA. 2015.

MEC Carroll Mary, Ellen. *IRS Audit Wallpaper*, 2003/2012, ink on paper.  
*WhiteWalls: Writings by Artists 1978 – 2008*. Golden Gallery. New York, 2012

Metzger, Gustav. *Null Object*. Escultura con vacío / impresión 3D de vacío interior. London Fieldwork, 2012.

Gilbert & George. *Extinction Marathon*. Performance. Serpentine Galleries, London 2014.

Brueggeman, Stefan. *No Programme. Opening*. Desinstalación. Museum of Installation. London, 1998.

Javacheff, Christo. *Store Front*. Escaparate a pasillo vacío. Documenta 4, Kassel, 1968.

Asher, Michael. *Untitled*. Espacio depintado. Galeria Teselli, Milán, 1973.

Jullard, Raphael. *Espace Vide #1 À l'Attaque j*. Espacios vacíos. Varias localizaciones. 2004.

H. White, Clarence. *Blind Man's Bluff*. Fotografía. 1895.

Art & Language. *Temperature Show*. Serie fotográfica. 1966-1967.

Gander, Ryan. *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)*. Aire programado en sala vacía. Fridericianum. dOCUMENTA (13). Kassel, 2012.

Lendon, Nigel. *Maquette for an Invisible Sculpture*. Industrial fan, motion sensor. 1993/2011

Cabo, Iñigo. Workshop / seminar Artists working: Denison University. Ohio, USA. / Bryan Arts Center. January – February 2015. KNAPP Performance Space, Artists Working: Discontinuity Barinatxe projection. Artistic objects movement to an Open Project. Tyler Carroll: Breaking and destroying painting sketches / Lighting, fan air stream.

Cabo, Iñigo. CLOSING TIME. Vídeos (Ficción, documental), libro. Université Paris 1, Bureau de Hypothese, La Sorbone; fundación Bilbao arte, Universidad del País Vasco UPV-EHU; Universidad San Francisco de Quito USF, Ecuador. XIII Biennale de Paris. 2006-2007.

Godard, Jean-luc. *Voyage(S) en utopie*, Godard, 1946-2006. A la recherché d'un theorem perdu. Exposición retrospectiva, instalación. Centre Pompidou. París, 2006.

Huyghe, Pierre. *The House or Home ? (A.T.L.)*. Residential project, unrealized. Marian Goodman Gallery, Paris/NewYork, 1995.

Huyghe, Pierre / Gonzalez-Foerster, Dominique / Parreno, Philippe. *Temporary School*. Manual, 1996.

Tiravanija, Rirkrit. *The Land*. Platform, Education, Art and Agricultural Experimental Site. 1998–ongoing.

Huyghe, Pierre. *Le Procès du Temps Libre. The right to laziness*, 1880. Image found 1970, offset print. Marian Goodman Gallery, New York/Paris, 1999.

Huyghe, Pierre. *Le Procès du Temps Libre*. Facsimile of a work by Marcel Broodthaers –Programme, 1973– Marian Goodman Gallery, New York/Paris, 1999.

Moreno, Eriz. *Berlin (Georgia) 417*. Fotografía. 2012-en curso.  
 En Cabo, Iñigo: überprojekt (#10), 2015. Sección 2 (secuencias transproyectuales). 2014.

Caparrós, Nestor Everglades (Tampa) ] Mobile phone video. (1' 01''), 2014-ongoing.  
En Cabo, Iñigo: \_überprojekt (#11), Sección 2 (secuencias transproyectuales). 2015.

Sanzo Irantzu. S/T. Banff, 2015-en curso. (Ya-natural / un regalo en vez de escultura). Fotografía. 2015.  
En Cabo, Iñigo: \_überprojekt (#12). Sección 3. 2015.

Orozco, Gabriel. Pelota en agua. Fotografía. Guggenheim Musum, New York, 1994.

Cabo, Iñigo. *Pabellón*. Vídeo-instalación, proyección de film (Artists Working), mobiliario, utensilios, residuos, serpentinas, luz natural. Bilbao, 2013.

Estrela, Alexander. Capsula de silencio. Vídeo-instalación. MNCARS, Madrid, 2015

Hirschhorn, Thomas. *Deleuze Monument*. Altar efímero. Bienal de Avignon, 2000.

Uranga, Manu. *Selfi en exceso*. Instalación, performance. Centro de Cultura Internacional, Tabakalera. San Sebastián, 2015.

Sehgal, Tino. *This Variation*. Situación construida. Gran City Hotel Hessenland. dOCUMENTA(13). Kassel, 2012.

Gates, Theaster. *12 Ballads for Huguenot House*. Residencia artística, intervenciones colectivas. Antigua Casa de Huespedes Huguenot. dOCUMENTA(13). Kassel, 2012.

Parreno, Philippe. Entrance *Marquee*. Marquesina lumínica. 'theanyspacewhatever', Guggenheim Museum. New York, 2008-2009.

Huyghe, Pierre. Opening. Situación construida. 'theanyspacewhatever', Guggenheim Museum. New York, 2008-2009.

Stanmeyer, John. *Signal*. Fotografía. Djbouty City, 2014.

Gonzalez-Foerster, Dominique. *Promenade*. 2007, ambiente sonoro. 'theanyspacewhatever', Guggenheim Museum. New York, 2008-2009.

Bulloch, Angela. *Firmamental. Night Sky: Oculus.12, 2008*. Instalación de leds. 'theanyspacewhatever', Guggenheim Museum. New York, 2008-2009.

Gordon, Douglas. *prettymucheverywordwritten,spoken,heard,overheardfrom1989 . . . , 2008-2009*. Texto-transfer sobre muros. 'theanyspacewhatever', Guggenheim Museum. New York, 2008-2009.

Gillick, Liam. Señalética. Esculturas de texto. 'theanyspacewhatever', Guggenheim Museum. New York, 2008-2009.

Cabo, Iñigo. *Artistas trabajando: Discontinuidad*. Exposición, taller (UPV-EHU), luz natural. Desinstalación-reinstalación de escaparate, sonido (onda gravitacional sinusoidal, traducida a sonido por el MIT. 57", 2015), vídeo, vídeo-proyección, proyección de S-8 mm., fotografía, escultura, intervenciones. Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao 2016.

Cabo, Iñigo. *Alligators Situation / Discontinuity: The Revival of Sense*. Situación construida, situación viva. Alligators (macho-hembra). Instalación de R. Rauschemberg, Studio-walk collages: *Study for Chinese Summerhall I, II, III*. 1982-83. Fotografías.

Proyección invisible de cámaras de seguridad (sin audio), muro exterior, luz solar. Taller.

*Alligators Situation* Vídeo HD, 83'.

*Alligators Situation* (multicamera). Video HD, 19'. 2016.

USF CAM Contemporary Art Museum. Tampa, Florida, 2016.

Cabo, Iñigo. *LSA (Life Science Anex)*. Situación construida, situación viva. Taller.

University of South Florida, USF 2016. Workshop Situation.

Hubble Space Control Center: Negatives 1970 (Box) / Photographies.

Hubble Space Telescope Control Center –Touching– Non-developed Emulsion White Photo-paper (double exposing).

Electronic Microscope (Drop of my Blood).

Spanish Moss (flowering plant) colonizing an Electric Rain Gauge Transmitter.

Dog shit with imprinted Footprint.

Cabo, Iñigo. *Discontinuity: The Revival of Sense / Workshop*. Master in Fine Arts, University of South Florida USF, Tampa, Florida, 2016.

Cabo, Iñigo. *Toucher*. HD Video, 1'. Hubble Space Telescope Control Center, Goddard Flight Space Center | NASA. Greenbelt, Maryland, 2016.

Cabo, Iñigo. *Toucher* (Positivos: #1 # 2 / #3 –doble exposición sin revelado–). Fotografías.

Hubble Space Telescope Control Center, Goddard Flight Space Center | NASA. Greenbelt, Maryland, 2016.

Man Ray, *Photo Noire, (À Robert Desnos – plein des choses qui absorbent la lumière)*. 1930.

Cabo, Iñigo. *Toucher* (Negativos: #1 #2 # 3). Kodak Contrast Process Panchromatic Film. March, 1970.

Hubble Space Telescope Control Center, Goddard Flight Space Center | NASA. Greenbelt, Maryland, 2016.

Cabo, Iñigo. *Toucher* (Positive-printing #1 / # 2). Fotografía.

Hubble Space Telescope Image Processing specialists device contact.

Space Telescope Science Institute, Operated for NASA by AURA. Baltimore. Maryland, 2016.

Cabo, Iñigo. *Touching*. HD Video, 16''.

Space Telescope Science Institute, Operated for NASA by AURA. Baltimore. Maryland, 2016.

Cabo, Iñigo. *LIGO*. HD Video. 4,55'.

LIGO Hanford (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory), Washington State, 2016.

Cabo, Iñigo. *LIGO [Parallel]*. HD Video. 4,07'.

LIGO Hanford (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory), Washington State, 2016.

Holt, Nancy. *Sun Tunnels*, Land Art Installation. Tuneles de hormigón. Desierto de Utah, 1974.

Holt, Nancy. *Solar Rotary*, Instalación: meteorito, luz solar. 1995. University of South Florida Public art Program, Institute for Research in Art.



Cabo, Iñigo. *EVER*. Vídeo HD, 11,30'.

Everglades (alligators), Florida | USF CAM Museum (Alligators Situation), Tampa, Florida | Everglades (Airboat), Florida. | NASA JFK Space Center, ATLAS V Rocket launch: NOAA's (National Oceanic and Atmospheric Administration) Geostationary Operational Environmental Satellite-R (GOES-R), Cape Canaveral, Florida | NASA Goddard Space Center, (Hubble Space Telescope Control Center), Maryland | Space Telescope Science Institute (Hubble Space Telescope Image Processing –OP. AURA–), Baltimore | NASA Goddard Space Center, (James Webb Space Telescope assembling), Maryland | LIGO Hanford (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory), –OP. California Institute of Technology (Caltech) / Massachusetts Institute of Technology (MIT)–. Washington State. U.S.A. 2016.

Cabo, Iñigo. *Everglades*. (Aerobote). Vídeo HD, 4,35'. Everglades, Florida, 2016.

Cabo, Iñigo. *ATLAS V*. Sonido ultradireccional. JFK Space Center, NASA. ATLAS V Rocket launch: NOAA's (National Oceanic and Atmospheric Administration), Geostationary Operational Environmental Satellite-R (GOES-R), Cape Canaveral (Orlando, Florida) U.S.A. 11 /19 /2016.  
Sound and Audio recordings [3 microphone systems: omnidirectional, semidirectional and ultradireccional]. 10 min. 2016.

Cabo, Iñigo. *QUEST*. Vídeo-entrevistas: Dr. Kenneth G. Carpenter. Project Scientist for HST Operations. Study Lead Stellar (SI) Vision Mission. NASA Goddard Space Flight Center. Hubble Space Telescope Control Center. / James Webb Space Telescope assembling. Greenbelt, Maryland. U.S.A.  
Dr. Frank Summers. Astrophysicist; Zoltan G. Levay. Imaging Group Lead. Image Processing Specialist. Space telescope Science Institute. Operated for NASA by AURA. Baltimore, Maryland; Dr. Shivaraj Kandhasamy, Postdoctoral Scholar. University of Mississippi LIGO (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory), Livingston (Louisiana) U.S.A. California Institute of Technology (Caltech); Dr. Vern Sandberg, Senior Scientist (Relativity), LIGO (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory), Hanford (Washington State) U.S.A. California Institute of Technology (Caltech).  
Collaboration: Dr. Michael R. Landry, Lead Scientist LIGO (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory), Hanford (Washington State) U.S.A. California Institute of Technology (Caltech). U.S.A. 53'. 2016.

Cabo, Iñigo. *JWST*. HD Video. 5'. 2016 – ongoing Project.

Follow-up (1st. Phase) to the launch of the James Webb Space Telescope (2018 onwards).

James Webb Space Telescope assembling, NASA Goddard Flight Space Center. Greenbelt (Maryland) U.S.A. 9 / 28 / 2016

Komar & Melamid. *Elephant Art Academy*, in action in Lampang. Thailand, 1999.

## EXPOSICIONES REALIZADAS

(específicas para la investigación).

### INDIVIDUALES

*Alligators Situation*. Discontinuity: The Revival of Sense.

USF CAM Contemporary Art Museum, Institute for Research in Art, Graphic Studio, Public Art. U.S.A. 2016.

Artistas trabajando: Discontinuity. Galería Windsor Kulturgintza. Bilbao, 2015.

*Artists Working: Discontinuity*. Bryan Arts Center. DENISON University. Ohio, U.S.A. 2015.

[Pabellón. *Artists Working: Discontinuity*. Ensayo expositivo para participantes, comisarios, galerista, agentes y director de la investigación]. Bilbao, 2013.

*Crossover*. Técnicas 2003-2010. Galería Windsor Kulturgintza. Bilbao, 2010.

### COLECTIVAS

*Artist Working / Workshop*. MIX Gallery, Bryan Arts Center. DENISON University. Ohio, U.S.A. 2015.

*A Listening Room*. Galerie Anne+ Art Projets. París, Francia, 2008

## TALLERES IMPARTIDOS

*Discontinuity: The Revival of Sense / Workshop*.

Master in Fine Arts. University of South Florida USF. Tampa, Florida, U.S.A. 2016.

(Alumnos de masterado y profesores de BB.AA en investigación doctoral internacional).

*Artists Working: Discontinuity*. Workshop / Seminar. Bryan Arts Center. DENISON University. Ohio, U.S.A. 2015

*Artistas trabajando: Discontinuidad*. Windsor Kulturgintza Gallery. Bilbao Art District – Bilbao Ekintza / Ayuntamiento de Bilbao / Facultad de BB.AA. Universidad del País Vasco UPV-EHU. Bilbao, 2016.

## CONFERENCIAS IMPARTIDAS

Discontinuity: *The Revival of Sense*. School of Art and Art History, College of the Arts, University of South Florida USF. Tampa, U.S.A. 2016.

Tra(n)S-project. Program: Ephotography + (con) text. Photography in Academic Research. University College of London, UCL Museum and Cultural Heritage Studies, Institute of Archaeology, Birkbeck Department of Politics. London, 2016.

*Artists Working*. KNAPP Performance Space, Studio Art Program, Modern Languages Departments, LACS, Fopresman Fund & Vail Visiting Artists Series. DENISON University. Ohio, U.S.A. 2015.

*Artists Working*. Herrick Hall, Higley Auditorium, DENISON University, Ohio, U.S.A. 2015.

*Artists Working: Discontinuity*. Modern Languages Department, DENISON University. Ohio, U.S.A. 2015.

*When Art Project -Maybe- no Lies. Extinction and Discontinuity in the Art Photo Object. Sense + Nonsense*. Faculty Of Philosophy / National Research University / Higher School Of Economics. Program: What Do We Talk About When We Talk Photography?. Moscow, Rusia, 2014.

## TEXTOS PUBLICADOS

*[s/t 2014 – open]*. Cat. Eriz Moreno Aranguren. 18/19/2013. Fundación Bilbao Arte, 2014.

*Una cosa*. Cat. Irantzu Sanzo Huarte, Centro de Arte Contemporaneo. Navarra, 2013.

## PÁGINA WEB

<http://inigocabo.com/>

Iñigo Cabo. Bilbao, 2017.





