

PISCINA

Investigación y práctica artística

~

Maneras y ejercicios

*Piscina. Investigación y práctica artística.
Maneras y ejercicios*

*Swimming Pool. Artistic practice-based research.
Manners and exercises*

Ediciones laSIA
lasiaweb.com

Bilbao, Febrero de 2019

Dirección editorial: Rita Sixto, Usoa Fullaondo
Diseño y maquetación: Usoa Fullaondo
Diseño de portada: Unai Requejo
Autores: Naia Del Castillo, Mika Elo,
Usoa Fullaondo, Veva Linaza, María Fernanda
Moscoso, Damaris Pan, Rita Sixto, Janneke
Wesseling
Traducción: Toni Crabb, Nuria Rodríguez, Adriana
Velásquez

Publicado en el marco del proyecto de investigación
*El lugar del sujeto en la investigación artística basada en
la práctica* (EHU 16/40), financiado por la
Universidad del País Vasco UPV/EHU.

Bajo licencia CC BY NC ND 3.0 ES

ISBN: 978-84-09-08084-7
Depósito Legal: BI-111-2019

emen ta zabal zazu

Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea


laSIA

ÍNDICE

7

INTRODUCCIÓN. QUEBRADEROS PARA UNA INVESTIGACIÓN
ARTÍSTICA BASADA EN LA PRÁCTICA

Alberto Díez Gómez

9

DOS EJERCICIOS DE OBSERVACIÓN

Rita Sixto

31

ARTISTIC RESEARCH AT THE ACADEMY OF CREATIVE
AND PERFORMING ARTS, LEIDEN UNIVERSITY

Janneke Wesseling

41

MIRANDO A OTRA PARTE

Veva Linaza

59

PARADOXES OF ARTISTIC RESEARCH

Mika Elo

77

GALEA, URDIN

Usoa Fullaondo

103

FELDENKRAIS PARA ARTISTAS

Naia del Castillo

107

PINTURA TRAZA-COSTRA. HAUTSA ETA IZERDIA

Damaris Pan

121

EL GATO, LA HORMIGA Y EL CABALLO:
SENSIBILIDAD ETNOGRÁFICA & ATENCIÓN PLENA

María Fernanda Moscoso

Traducciones

139

INTRODUCTION. THE COMPLEXITIES OF PRACTICE-BASED
ARTISTIC RESEARCH

Alberto Díez Gómez

141

TWO OBSERVATION EXERCISES

Rita Sixto

159

INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN LA *ACADEMY OF CREATIVE
AND PERFORMING ARTS*, UNIVERSIDAD DE LEIDEN

Janneke Wesseling

169

LOOKING ELSEWHERE

Veva Linaza

179

PARADOJAS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Mika Elo

195

GALEA, URDIN

Usoa Fullaondo

207

FELDENKRAIS FOR ARTISTS

Naia del Castillo

211

TRACE-CRUST PAINTING. HAUTSA ETA IZERDIA

Damaris Pan

221

THE CAT, THE ANT, AND THE HORSE:
ETHNOGRAPHIC SENSITIVITY & MINDFULNESS

María Fernanda Moscoso

INTRODUCCIÓN.

QUEBRADEROS PARA UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA BASADA EN LA PRÁCTICA

Alberto Díez Gómez

Es complejo comenzar a escribir algo para este texto que además será el primero de todos los que le siguen en este volumen. Y si el lector sigue el orden establecido, empezando por el principio (que en realidad es un final) tanto más comprometerá lo que aquí se diga.

laSIA, que es el nombre del grupo de investigación que respalda esta publicación, corresponde a las siglas de: sujeto, investigación y arte. Esto es, además de consistir en los dos grandes asuntos, a veces enfrentados a veces hermanados: arte e investigación, incorpora la figura del sujeto, y esto es como incorporar el cuerpo, la experiencia y el *ser-humano* a la investigación.

La investigación en arte debe ser diferenciada de la práctica de arte como un espacio propio y singular. Existen varios tipos de investigación en arte así como diversas directrices de lo que debe ser esta potencial herramienta de conocimiento. Lo mismo que ocurre con la práctica de arte. Aunque la investigación (como sistema) es una palabra muy vinculada a la universidad, la investigación (como actitud, metodología, postura etc.) es una cosa que siempre ha acompañado a la creación artística. En algo se puede atinar con la definición de investigación (en arte): obedece a la conformación de un poso cultural y de saber intelectualizado, interconectado y multidisciplinar, que en principio se pone al servicio de los demás agentes del campo. La diferencia más sonada entre ambas podemos encontrarla en el propósito: el fin de todo este empeño. Esta diferencia determina metodologías distintas. Ahora bien, aunque la investigación en arte se desarrolle bajo unas reglas propias, no se puede decir, desde luego, que sea exclusiva e independiente de la práctica artística.

Arte e investigación son productores activos de pensamiento y pueden llegar a generar conocimiento. Pero, aunque el arte pueda proporcionar conocimiento, no lo desvela como la investigación, no lo deja al descubierto; ni siquiera tiene por qué querer esto. En ello está la diferencia entre comunicación y transmisión. Efectivamente, la vocación final de la investigación universitaria es comunicativa y de adhesión o crítica a lo dicho anteriormente en el campo del saber

artístico (como cualquier otro tipo de investigación). Para ello se sirve de las herramientas del lenguaje: la comunicación verbal y escrita, con una naturaleza bien distinta a como lo hace el arte. Sin embargo, cuando hablamos de *investigación artística basada en la práctica* debemos considerar que esta investigación va a incorporar un conocimiento poético que de otra manera le faltaría. Es una manera de no negar lo que puede la consciencia poética; traspasso del elemento indispensable de la triada: investigación-sujeto-arte.

En la *investigación artística basada en la práctica* los resultados se deben por completo a una práctica artística. Se deben a una mirada, a una intuición, a una perspectiva, a una reflexión, a una actitud, a un bagaje; todas en conversación con la experiencia y con la vida. La investigación viene ya desde el sujeto (los sujetos) y no se le puede esconder.

DOS EJERCICIOS DE OBSERVACIÓN

Rita Sixto

Escribo desde la fascinación que me producen dos fotografías. Desde lo que ambas tienen en común: la representación de un sujeto que subido a una escalera otea el horizonte de espaldas al espectador. Pero también desde el deseo de averiguar dónde se separan, en qué difieren y con qué profundidad. Porque voy en busca de algo elemental, escribo con la ingenua intención de empezar desde el principio; quizá cualquier proceso de investigación, sea cual fuere el ámbito en que se desarrolle, dé siempre comienzo –como aquí– con un ejercicio de observación. Me gustaría, por el camino, dar con alguna clave para tratar la práctica del arte como investigación.

De cualquier modo me dejo llevar por el placer de hablar desde ambas imágenes; desde cada una de ellas, en su particularidad. Como si tirara del cabo del ovillo que cada una guarda, en su propio enredo; queriendo dejar constancia de cada singular discurrir. Con un cabo en cada mano –una imagen en la izquierda y otra en la derecha– las extiendo en paralelo; como cursos simultáneos que fluyeran a la vez. Permito que se miren a distancia, pero sin hablarse ni abandonar su propio cauce. Sin mezclarse: marchando una siempre en los pares, la otra siempre en los impares. Y aunque sé que es en la relación que entre ellas se establece donde reside la fuerza, dejo que cada una encuentre su trazado, su medida, su final. Asumo que la conversación que se pueda originar, habrá de ser posterior a estos escritos.



Maria Reiche
Pampa de Ingenio, Perú, 1975
Fotografía: Bruce Chatwin
Fuente: Chatwin, 1993b: 98



Christian Hasucha
Expedition LT 28E, Turquía, 1992
Fuente: Hasucha, 2013: 57

LA ESCALERA, LUGAR DEL SUJETO

Debo mi encuentro con esta foto al uso que de ella se hizo, como imagen oficial, en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2016. Surgió de la pantalla, abalanzándose sobre mí, como si la hubiera estado esperando. Para el equipo curatorial de la muestra, dirigido por el arquitecto Aravena, esa imagen captaba “el espíritu, la atmósfera y el alcance de la Bienal” (Quintal, 2016). “Cuando vimos la foto de Maria Reiche, todos aceptamos usarla sin dudar. Son ese tipo de imágenes que no tienes nada más que explicar” (Planas, 2016). La Bienal pretendía reunir nuevos puntos de vista, nuevas perspectivas desde donde afrontar los desafíos a los que la arquitectura ha de dar respuesta. Aravena señalaba que Maria Reiche había sido capaz de encontrar ese nuevo punto de vista: desde el suelo solo hay piedras repartidas de modo aleatorio, pero con un instrumento tan modesto como una escalera de aluminio, había dado con el lugar desde donde “las piedras se convierten en un pájaro, un jaguar, un árbol o una flor” (Aravena, 2016). Eso era la imagen: la de alguien que sacando provecho de lo que encuentra disponible obtiene una visión diferente, inaccesible para los que siguen de pie en el suelo. Y el arquitecto añadía: “Esta es una lección muy importante sobre la capacidad y la creatividad no solo aplicada al proyecto o la solución, sino también a las herramientas, a la comprensión de los procedimientos que se requieren para ofrecer calidad de vida” (Quintal, 2016).

La fotografía fue tomada por Bruce Chatwin; viajero, fotógrafo, escritor. Chatwin encontró a Maria Reiche en la Pampa de Ingenio, una llanura reseca al pie de los Andes. En 1975 publicó un artículo en el *Sunday Times*¹, en que la describe como “una alta, casi esquelética, matemática y geógrafa alemana que se ha pasado casi la mitad de sus setenta y dos años en el desierto de la costa peruana” (Chatwin, 1993: 102). Maria Reiche (Dresden 1903 - Lima 1998) había llegado a Cuzco en 1932 como tutora de los hijos del cónsul alemán. Trabajó más tarde en Lima: profesora, restauradora de textiles precolombinos, traductora. Así conoció a arqueólogos, y fue el doctor Paul Kosok, estudioso del antiguo Perú, quien tras haber observado correlaciones astronómicas en las líneas del desierto, la llevó a Nazca en calidad de asistente. Cuando Kosok regresó a Estados Unidos, sugirió a Reiche que continuara y aplicara sus conocimientos al estudio de los glifos. Ella lo hizo con tal entusiasmo que dedicó su vida a ello; en 1945 se trasladó al desierto donde vivió en una pequeña casa que se encontraba abandonada, sin

1 *Sunday Times magazine*, october 26, 1975

LA ESCALERA, LUGAR DEL SUJETO

Ese hombre es Christian Hasucha (Berlin-Neukölln 1955), fotografiado por Sabine Philbert-Hasucha, en un lugar entre Kirklareli y Dereköy, en Turquía en 1992. Pienso en esta imagen desde que en el año 2005 compré un libro¹ en el que se reproducía en blanco y negro, junto a un pequeño párrafo que resumía la ya de por sí escueta información, que –quizá años más tarde, no me acuerdo cuándo- encontré al descubrir la página web del autor. Entonces supe que Hasucha es un artista cuyo trabajo se desarrolla habitualmente en espacios públicos.

Al comenzar los años noventa, consciente de la diseminación de sus trabajos, empezó a reunir los diversos documentos que se generaban alrededor de cada acción. Una sintética documentación gráfica y textual, que elegida y dispuesta según cada proyecto, comenzó a conformar un catálogo. Con el dinero de una beca, en mayo de 1991 inició un viaje de un año por varios países de Europa y Asia Menor. Para ello convirtió su furgoneta en un taller móvil, lo suficientemente equipado como para ser prácticamente autosuficiente y poder trabajar en cualquier lugar. Las acciones de este viaje fueron integrándose en aquel catálogo, que fue creciendo como un archivo: siempre en expansión y bajo reforma, dio lugar a una página web², soporte fundamental de su trabajo. En esa página web se recogen escuetamente las intervenciones llevadas a cabo durante esta expedición. En el archivo constan como *Project no15: EXPEDITION LT 28E*³. El viaje terminó en junio de 1992. Todas las intervenciones habían sido realizadas *in situ*; en alguna ocasión con ayuda de los habitantes locales. Todas las piezas fueron dejadas en los mismos lugares a merced de la comunidad. Hasucha (2013: 60) dice no estar seguro de que algunas piezas llegaran a ser vistas por alguien antes de su desintegración.

La documentación que aporta Hasucha de cualquiera de sus actividades se caracteriza por su claridad, siempre ordenada y coherente. Número de proyecto, título, dibujos descriptivos con especificaciones técnicas, fotografías, pequeños textos, indicaciones de lugares y fechas; todo parece preparado para mostrar en detalle cada intervención. Pero a pesar de desplegarse según la lógica de las evidencias, es difícil como espectador sentirse satisfecho con la información

1 Shulz-Dornburg (2002): *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades*, Barcelona, Gustavo Gili. Esta intervención de Hasucha se recoge en la página 102, en el capítulo titulado "Observación".

2 <http://hasucha.de>

3 *Expedition LT 28E* (http://www.hasucha.de/en/intervention_15/dokumentation.html)

agua ni electricidad. Completamente sola y con medios muy limitados, siendo profesora de matemáticas, decide –tal como recoge en sus escritos- “llevar a cabo la investigación de los dibujos desde el punto de vista matemático, ya que la maravillosa precisión con que fueron ejecutados, llama a ser estudiada especialmente”. Porque a pesar de reconocer que se trata de un trabajo propio de arqueólogos, “los dibujos de Nazca – escribe- deben más bien tratarse como un capítulo de la historia de las ciencias. Considerados como tal, son fascinantes” (Reiche, 1968: 12). Como continuadora del trabajo de Kosok, nunca descuidó la búsqueda de correspondencias con el movimiento de los astros, o las posibles relaciones entre figuras y constelaciones. Y aunque también propuso el posible carácter ceremonial de líneas y figuras, no dejó nunca de considerar que estaba ante un gran calendario astronómico².

Las líneas de Nazca son surcos poco profundos trazados sobre la superficie del desierto hace más de dos mil años. Largas líneas, trapecios, triángulos, líneas oscilatorias o en zigzag, espirales, figuras diversas. La capa superficial del terreno donde se inscriben está compuesta de arena y guijarros de un color más oscuro que el lecho sobre el que se asientan. Aunque esa primera capa es fácil de remover, han sido las características del clima y la propia composición del terreno los que han propiciado la conservación de los dibujos. Las grandes líneas habían sido consideradas antiguos caminos o restos de sistemas de irrigación. Descubiertas en 1927³, habían pasado desapercibidas tanto para los académicos como para el público en general, hasta que Kosok y Reiche se interesaron en ello. Según cuenta Reiche, Kosok detectó la presencia de figuras cuando con gran sorpresa vio “formarse en su tablero de dibujo los contornos de un pájaro, que apareció al trazarse los trechos medidos de un sendero extraño” (Reiche, 1968: 72). Sobre el terreno, el investigador no había podido reconocer la figura. Solo al variar la escala, al trasladarlo sobre el papel, el animal se hizo visible.

Para el caminante cada línea es solo un sendero; no advierte que el camino es contorno, que un único sendero curvo e ininterrumpido compone una figura. Tras años de experiencia, Reiche escribe: “Cuando al

2 Aunque continúa en estudio, actualmente se considera que a pesar de que no constituyó un sistema astronómico unificado, los geoglifos sí guardan relación con la administración del agua, el calendario y la astronomía; siendo su propósito ceremonial y cultural, responden a la formación organizativa del antiguo mundo andino con funciones sociales, religiosas, políticas y calendarias. Aveni y Silverman (1991), Mujica e Isla (1996).

3 Por el arqueólogo peruano Toribio Mejía Xesspe (Aveni y Silverman, 1991: 368)

ofrecida; a menudo parece que nos falta lo más importante. Andrea Knobloch (2013: 67) se pregunta si es que hay algo que deliberadamente se deja oculto para crear la impresión de reserva e inaccesibilidad. Porque es cierto que al observar el trabajo de Hasucha, impreso o en la web, se siente una especie de distancia insalvable; a pesar de los documentos compartidos, cuanto más nos interesa la intervención más parece potenciarse la distancia. Quizá también por eso he llevado la imagen pegada como una lapa (o como una medalla al cuello).

Las intervenciones de Hasucha se han desarrollado fuera de los habituales rituales de presentación del arte. Como contrapartida a lo que el denomina la actual 'Disneylandización' del arte, Hasucha (2013: 43) ha venido manteniendo su trabajo lo más lejos posible de los espacios institucionales, al tiempo que ha querido evitar convertir en fenómeno turístico sus intervenciones. Tal como las prepara, lo normal es que solo lleguen a ser presenciadas por espectadores ocasionales. El público del arte -aficionados o profesionales-, resultarían para el autor "un cuerpo extraño" en el lugar de la intervención; ésta queda reservada para transeúntes y residentes. Sellado para el mercado del arte -dice Knobloch (2013: 67)-, el trabajo de Hasucha adquiere el carácter de "santuario".

Sin embargo Hasucha toma en consideración una interesante figura que nombra como *FP (Fictional Participant)*. El FP funciona para Hasucha (2013: 71) como un "control de calidad", al intentar imaginar la actitud de este personaje en el desarrollo de la intervención. Lo imagina como alguien que se interesa por esa rareza que se ha incorporado al lugar, que quizá más tarde tropiece con alguna información al respecto y acabe por almacenar todo ello en su memoria como una curiosidad. Tal como escribe Knobloch (2013: 67), hemos de conformarnos con sentirnos FP; ese es el único modo de ser admitidos en el "cosmos" de la 'intervención pública'; la única manera de compartir "los placeres secretos que se esconden en los rincones oscuros", bajo esa apariencia ordenada, consistente, coherente, propia de la lógica documental.

EXPEDITION LT 28E, es para Hasucha (2013: 43) un ejemplo de *intervención anónima*⁴. Estas intervenciones se realizan sin previo aviso y sin que quede en ellas nada parecido a una ficha técnica. De esta intervención en la meseta turca, pocos datos aporta el autor: únicamente la fotografía y dos pequeños textos que aparecen cuando colocamos el cursor sobre la imagen. En un primer momento datos escuetos (los materiales -tablones de madera pintados infundidos en una

4 Hasucha (2013: 43) diferencia otros dos tipos de intervenciones: *intervenciones guiadas* (realizadas con participantes a los que previamente se ha contactado por correo, pidiéndoles ser testigos o usuarios de las modificaciones producidas en su entorno) e *intervenciones comisionadas* (en los que la participación de patrocinadores y/o trabajadores resultan imprescindibles).

atravesar la pampa a pie se encuentra un pedazo de sendero curvo, se sabe que allí hay una figura” (Ibíd., 34). Es lógico que María Reiche quisiera distanciarse del suelo, elevarse. Por supuesto comenzó revisando todas las fotografías aéreas que pudo encontrar, también solicitó con éxito vuelos especiales sobre los dibujos, y ella misma fotografió desde helicópteros y avionetas; dicen que incluso se hizo sujetar al patín de un helicóptero para fotografiar, y evitar así las interferencias de la cabina. Sin embargo, cuando habló con Chatwin (1993: 111) las fotografías aéreas le parecían imprecisas; no respondían a sus preguntas. Necesitaba el contacto con el suelo. Por supuesto a pie, sin vehículos rodados, ya que fácilmente podían estropear las líneas. Solo caminar; con brújula, sextante, cuerdas, cintas metálicas, algo de comer, una escoba con la que barrer las líneas, y la escalera. Cuentan que la primera escalera que utilizó pertenecía a la compañía eléctrica. La de aluminio que aparece en la foto sería probablemente mucho más ligera.

Walter Benjamin escribe sobre la diferencia entre quien sobrevuela en aeroplano una carretera o la recorre a pie: “Solo quien va a pie por la carretera conocerá por ello su poder” (Benjamin, 2017: 87). Y del mismo modo compara la diferente fuerza de un texto si lo leemos o si lo copiamos. Como la carretera para el caminante, el texto manda para el que copia, “el mero lector no llega nunca a conocer las nuevas vistas de interiores que le describe el texto” (Ibíd.). El que lee sobrevuela. María Reiche no solo quiso sobrevolar, no solo leer; necesitó copiar. Gran parte de su tarea consistió en trasladar a grandes papeles los trazos del desierto. Aquellos trazos que no eran legibles mientras el lector permaneciera en el suelo. Desde cada altura –suelo, escalera, helicóptero– los surcos revelaban un tipo de información; todos los niveles resultaban necesarios, complementarios. Encontrar la distancia de observación se convirtió en clave para el proceso de investigación.

Cuando publicó *Secreto de la Pampa* (1968), Reiche consideraba que no era todavía momento de estudiar los dibujos como arte primitivo, había que dejar a un lado cuestiones relativas a totemismo, religión, magia, ritos, y “dedicarnos –escribía– a estudiar los medios y métodos empleados por los autores de los grandes dibujos” (Reiche, 1968: 91). Averiguar cuál era la medida básica que los antiguos dibujantes utilizaban para ampliar aquellas complicadas figuras, era entonces una de sus preocupaciones inmediatas. Consideraba prioritario estudiar cómo habían sido trazadas, con qué medios, qué procedimientos se habían seguido. Afirmaba: “Tenemos que investigar cada detalle de esa escritura misteriosa y, a la manera del grafólogo, obtener información sobre el carácter y las facultades del que escribe” (Ibíd.). A menudo necesita-

base- y el lugar), para una vez ampliada la imagen -tras clicar en ella- relatar brevemente la acción:

La colina era de poca altura y de arena. Resultó fácil excavar el agujero y realizar los cimientos para la escalera. Al día siguiente por la tarde me atreví a ascender por primera vez. A lo lejos, las ovejas balaban. Turquía, 1992.⁵

El relato es tan breve como sugerente: una descripción mínima del lugar, y una secuencia de impresiones: la facilidad para excavar, la paciencia para fraguar, el atrevimiento para ascender y la escucha desde lo alto; el encuentro con el espacio sonoro, con los sonidos que llegan desde fuera de lo visible, desde fuera de campo, y que ponen fin al relato como si le otorgaran también sentido. Aunque el relato no incluye ninguna alusión a la experiencia visual, la fotografía juega un papel relevante. Al lado del texto, la imagen podría situarse al final del suceso: como si hubiera sido tomada una vez que las ovejas balaban; aunque tal vez haya sido en la espera. En cualquier caso, una vez que fueron escuchadas, solo entonces, Hasucha pudo iniciar el descenso.

Hasucha ha trabajado con cuestiones relativas a la visión en muchos de sus proyectos. En la misma *EXPEDITION LT 28E* algunas de las intervenciones consisten en aislar visualmente algunos elementos del entorno. En Vourenkylä (Finlandia), el encuentro con una gran roca en medio de un hoyo de grava, lleva al autor a construir un panel de madera con el vacío de la silueta del gran pedrusco; observada desde el lugar adecuado la roca aparece aislada, autorrepresentándose en el panel. En la playa de Bozdogan (Turquía) coloca un panel de hierro en el que se ha recortado la silueta de una isla que puede verse desde la playa; desde una distancia precisa los perfiles encajan. Los posibles transeúntes serán invitados a observar; podrán disfrutar del juego visual, que reclamará su atención sobre elementos cercanos, que más o menos desapercibidos en la cotidianeidad resultan ahora señalados. En intervenciones posteriores ha sido todavía más acusado este control de la visión, llegando a construir dispositivos que –como en la rejilla de Durero- fuerzan al ojo –solo uno- a ocupar un

5 *The hill was flat and sandy, the pit for the base almost excavated and the ladder could be infused. On the next afternoon, I ventured out on the first ascent. Far in the distance, sheep bleated.* Turkey, 1992 (http://www.hasucha.de/en/intervention_15/dokumentation.html)

ba barrer con una escoba los pequeños guijarros que el viento había depositado sobre las líneas, con el fin de mejorar su visibilidad. Observaba desde el suelo las marcas de repeticiones, correcciones y sustituciones realizadas por los dibujantes. Reconocía las piedras que habían sido usadas como señales para marcar los centros de los segmentos circulares que configuran las grandes curvas. Y así continuaba hasta descubrir –por ejemplo– cómo habían sido trazadas las gigantes espirales dobles: precisar las medidas de las sogas, los lugares de los postes dispuestos en triángulo desde donde se desenrollaban para arañar la superficie. Chatwin (1993: 109) cuenta que Reiche dedicó una mañana entera a mostrarle cómo estaba hecho el dibujo de la araña: “como una sucesión de arcos suavemente unidos, de radios muy diferentes”. En una fotografía aérea –le dijo– “*nunca* localizaría el centro de los radios”. A Reiche ya no le bastaba con saber que aquellos surcos representaban una araña, necesitaba saber más, lo que quería entonces era “seguir los pasos de los antiguos topógrafos y encontrar sus métodos” (Reiche, 1968: 45). Entender cómo estaba hecho, volverlo a hacer en grandes hojas de papel, producir de nuevo la regularidad de los trazados que tanto admiraba. Para ello necesitaba haber saltado antes de un glifo a otro, pisando solo sobre blanco, nunca sobre la superficie oscura para no marcarla. Y en este vaivén incansable –tal como la describe Chatwin (1993: 109)– “iba añadiendo rosarios de cifras decimales en su cabeza, y cuando empezaban a excederla, los garabateaba en los pliegues de su vestido”.

Maria Reiche asumió como proyecto vital, la tarea de investigar, dar a conocer, y al mismo tiempo preservar las líneas de Nazca⁴, incluso llegó a sentirse predestinada para esta labor⁵. Durante un tiempo se la consideró una maniática, una curiosidad regional; en Lima era conocida

4 En 1968 publica en alemán, inglés y español, un pequeño libro ilustrado: *Secreto de la pampa*. Se trata de un “Informe preliminar para una interpretación científica de los dibujos preincasicos de Nazca”, que ella misma editó y distribuyó, en el empeño de que la difusión contribuyera a preservar los dibujos, puesto que los consideraba cada vez más amenazados por la industrialización, el cambio climático, y los visitantes cada vez más numerosos.

5 Son varias las situaciones que Maria Reiche señaló en alguna ocasión como anuncios de su dedicación a Nazca, entendido como su destino vital: desde el descubrimiento de la figura del mono con cuatro dedos en una de sus manos (veinte años antes, ella había sufrido la amputación del dedo central de su mano izquierda) hasta el barco pasando por el centro de sucesivos arcoíris en su primer viaje a Perú. Ver: “Maria Reiche, Nazca Lines Theory” (<http://www.labyrinthina.com/maria-reiche-nazca-lines-theory.html>), *Guerra Terra* (2013), “Maria Reiche: una vida para Nasca” (<http://alexguerratererra.blogspot.com/2013/05/maria-reiche-una-vida-para-nasca.html>), o “Maria Reiche” en Biografías (<http://www.huellasdemujeresgeniales.com/maria-reiche/>).

lugar preciso desde donde, de algún modo, bloquear la visión⁶. O no exento de simbolismo, en un antiguo campo de entrenamiento militar, trabajó con la relación entre visión y disparo. Apuntar, concentrar la visión, disparar; como si se tratara de un juego entre proyectil y proyección visual⁷.

En su ya largo recorrido Hasucha ha fabricado dispositivos muy diferentes para la observación, aunque todos ellos sean lugares donde emplazar al sujeto que mira. Podemos diferenciar un primer grupo –como los citados arriba– que cabría llamar ejercicios de visión controlada, donde lo importante no es solo el objeto que el dispositivo señala, cuya visión garantiza, sino aún más el propio ejercicio de visión. En estos llega a puntualizarse incluso el lugar del ojo, ya que se construyen reduciendo el sujeto a un punto geometral, que debe ubicarse con precisión allí donde se origina la perspectiva. El espacio se organiza entonces desde ese enclave preciso: un lugar privilegiado donde las distancias, las relaciones, se suceden ordenadas en ese momento de visión que tiende a lo estático; y que cuando se intensifica, acaba por olvidar totalmente la visión periférica, tal es la puntualidad que concentra⁸. Estos paneles que aíslan visiones, funcionan –tal como Lacan afirmaba que se comporta todo cuadro– como “trampas de cazar miradas” (Lacan, 2010: 96). Estamos entonces ante el dominio de la visión; o ante la visión que domina; que establece un orden desde ese extremo del cono visual que se origina en el ojo: en el ojo de un “sujeto cartesiano, que también es una especie de punto geometral, de punto de perspectiva” (Ibíd., 93).

6 27. *Ms. K visits Kirchheim unter Teck* (1997) Se trataba en esa ocasión de recuperar la puntualidad de la visión de un transeúnte anterior, y señalar los objetos que habían llamado su atención. Por cada uno de los elementos a observar, dispuso un artilugio compuesto de un pequeño visor delante de un panel silueteado; cuando el espectador situaba su ojo en el pequeño marco podía observar el objeto elegido. (http://www.hasucha.de/en/intervention_27/dokumentation.html)

7 61. *The Münsingen Hole* (2013) Hasucha colocó a través de la copa de un arce una gran tubería cónica. La situó exactamente en línea con una silla lista para ser ocupada por los visitantes. Desde esa posición solo era observable la sección del tubo; así el espectador se hallaba ante un gran punto de mira situado en un claro del árbol. No es casual que en la documentación de la intervención se incluya una foto de los proyectiles que se guardan en las instalaciones. Sin embargo, a pesar del símil, el observador probablemente se relaje entretenido con la evolución de las nubes o quizá con el paso de algún ave. (http://www.hasucha.de/en/intervention_61/dokumentation.html)

8 La llamada “visión túnel” constituye el caso más extremo de pérdida de visión periférica.

como *la loca de las rayas*, o por su uso de la escoba como *la mujer que barría el desierto*, o incluso *bruja del desierto*; a medida que su trabajo obtenía reconocimiento, se convirtió en *la dama del desierto*; hubo quienes llegaron a venerarla como a una santa. Chatwin (1993: 108) confiesa en su relato que esperaba encontrarse “con alguien presa de una obsesión mística”. Y lo que encontró sin embargo fue una mujer con un marcado tesón: “una de las personas más tesoneras y menos místicas que he conocido”. Ella aseguraba encontrar “totalmente ridícula la imagen de sí misma vagando por el desierto”. Pero “en verdad –escribe Chatwin– constituye un extraño espectáculo ver a la vieja dama colgada de una escalera de aluminio, mirando hacia no se sabe dónde” (Ibíd.).

He aquí la fotografía de Chatwin. La fotografía utilizada por Aravena⁶. La misma que –como una estampa– me acompaña y me advierte, me da que pensar, me seduce, me intriga. La escalera permite a la observadora no perder contacto con el terreno; sube y baja según convenga, con la misma agilidad con la que salta de glifo en glifo. Con el uso se convierte en herramienta imprescindible, en una extensión de su cuerpo. Con ella consigue la distancia adecuada. Como una prótesis, aumenta su estatura, prolonga su cuerpo, lo eleva, hasta la altura que le permitirá una pequeña pero significativa ventaja: extender su percepción. María-cyborg, cuerpo-escalera. Percepción aumentada; tecnológica.

En 1976, con el apoyo de su hermana, hace construir una torre mirador, un observatorio para visitantes; que vengan, que lo conozcan, pero que no lo pisén.

Hélène Frichot observa la imagen tal como se utilizó en la Bienal de Venecia de 2016. Según Frichot (2016: 78-81), la imagen sirve a Aravena para “enunciar afectivamente” tanto sus preocupaciones por la arquitectura contemporánea, como su propósito curatorial. Chatwin, con su fotografía, había transformado a Maria Reiche en una *figura estética*, y también –tal como lo explica Frichot– en un *personaje conceptual*. Ambos términos tienen su origen en Deleuze y Guattari (1999), quienes definen a los *personajes conceptuales* como propios de la filosofía; como personajes que los filósofos imaginan, y a través de ellos, “los conceptos

6 Puede no estar de más aclarar que mientras la imagen de Chatwin presenta un formato vertical (tal como aparece publicada en Chatwin, B., (1993) *Fotografías y Cuadernos de viaje*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, o tal como consta en el archivo *Trevillion Images*: WP161), en el que la protagonista aparece centrada ocupando el encuadre, en el uso que se hace en la Bienal de Venecia la imagen ha sido expandida hacia la derecha, prolongando el paisaje para insertar en él la información sobre el evento. Disponible en <https://www.labiennale.org/en/architecture/2016>.

Pero las intervenciones de Hasucha en relación a lo visual, no siempre responden a estas características. Vayamos ahora a un segundo tipo de instalaciones destinadas también a la observación. En Colonia dispuso una sencilla estructura metálica montada en el pie de una farola a modo de balcón, para que un visitante por noche pudiera escuchar, a cinco metros del suelo, el ruido de la ciudad⁹. En Berlín instaló en el interior de un pub una cabina de cristal que, accesible desde la calle, permitía que una persona se sentara allí a observar -y a ser observado¹⁰. Un cubículo blanco, semejante a una terraza que hubiera sido recortada de un edificio de viviendas, fue recolocada con mobiliario y habitantes sobre un andamio en una plaza pública, y en otra ocasión una estructura similar se dispuso sobre el tejado de un parking¹¹.

Si los ejemplos del primer grupo forzaban al ojo a ocupar un lugar señalado puntualmente, los de este segundo grupo siendo también lugares para la observación, predisponen al sujeto a otro tipo de mirada, y de escucha; a otro tipo –en suma- de comportamiento perceptivo. Pequeños balcones, plataformas, ventanas, terrazas, son miradores dispuestos para que una vez situado el sujeto, la mirada vague. Lugares donde no existe de manera predeterminada un objeto a observar, ni siquiera una orientación en la visión. Lugares que preparan quizá –en los términos utilizados por Benjamin (1987: 54)-, “una recepción en la dispersión”; lugares en los que “el público es un examinador, pero un examinador que se dispersa”. El sujeto es llamado por todo aquello que aparece en su amplio campo perceptivo; es convocada su atención por cada elemento, cada distancia; y así entra en juego la profundidad de campo, la mirada de reojo, lo periférico, lo lejano, pero también el detalle, lo cambiante... Del ojo hemos pasado al cuerpo: sensorial, pensante, imaginativo, desplazable, variable, articulado, móvil, vivo, temporal; tan sensible a los olores o sonidos, como a la temperatura o la humedad, a la curiosidad como al cansancio o al hambre. La visión no domina, sino que es dominada por el panorama que el sujeto tiene ante sí, que le rodea. Y el término *visión* comienza a expandirse y termina por incluir cualquier otra forma de percepción.

Hemos hablado antes de los artilugios que someten al cuerpo hasta acoplar el ojo al enclave propuesto, que concentran y detienen la visión aunque el tiempo siga corriendo, que en términos de Lacan (2010: 116) “doman la mirada”.

9 14. *Over the Town* (1991). http://www.hasucha.de/en/intervention_14/dokumentation.html

10 38. *The Cabin* (2001). http://www.hasucha.de/en/intervention_38/dokumentation.html

11 47. *Trial-Living in Slubfurt* (2010). http://www.hasucha.de/en/intervention_47/dokumentation.html

no solo son pensados, sino percibidos y sentidos” (D. y G., 1999: 133). En su definición básica, los *personajes conceptuales* son potencias de conceptos, mientras que las *figuras estéticas* son potencias de afectos y perceptos (Ibíd., 67). Estas últimas son propias del arte; porque así es como el arte piensa: “no es que el arte piense menos que la filosofía, sino que piensa por afectos y perceptos (Ibíd., 68). Las *figuras estéticas* no son más que “sensaciones: [...] paisajes y rostros, visiones y devenires” (Ibíd., 179), pero “producen afectos que rebasan las afecciones y percepciones ordinarias” (Ibíd., 67), despiertan sentimientos y provocan variaciones capaces de reorientar el pensamiento, de modo que es fácil deslizarse de la *figura estética* al *personaje conceptual*; y viceversa.

Chatwin hizo de Maria Reiche, tras su encuentro, una figura estética; capaz –tal como decía Frichot (2016: 81)- de “provocar afectos y perceptos”, y puesto que “nos fuerza a pensar” deviene a su vez en personaje conceptual. Aquel “extraño espectáculo” al que Chatwin asistió en directo, y que como fotógrafo transformó en imagen: la de una mujer encaramada a una escalera, que de espaldas al espectador dirige su mirada al horizonte en medio del desierto. Pero el autor de la foto también relató el encuentro, propiciando así un acercamiento al personaje conceptual que contiene la imagen, y que sin duda la provoca⁷.

Probablemente Chatwin descubrió quizá, una vez que descartó estar ante una mística obsesionada, a una investigadora; pertrechada de herramientas sencillas, seleccionadas según un método de trabajo que la situación y el tiempo habían ido creando. Las herramientas ponen en relación al sujeto y la situación, forman un trío; y en ese encuentro, como consecuencia, el sujeto –que no es una unidad fija, sino que siempre está en proceso- resulta transformado (Frichot, 2016: 15). El desierto y la escalera hacen a Maria Reiche. La situación la conduce a emplear una herramienta como la escalera, que surge en su cotidianidad, que resulta la más adecuada en ese lugar y momento, que es también una herramienta conceptual porque crea una lógica, una metodología de trabajo, y además resulta eficaz (Ibíd., 15). Quizá Chatwin podría haber elegido la imagen de mujer con escoba, o con cinta métrica, o con pupitre cubierto de planos; cualquiera de ellas podría haber sido Maria Reiche⁸. Pero eligió el desierto, privilegió la escalera, y la situó

7 Frichot (2016: 80) muestra su temor a que, a pesar de las buenas intenciones de Aravena, la imagen se vacíe ya que María Reiche se muestra “muda” en el uso que de ella se hace.

8 En *Fotografías y Cuadernos de viaje* (Chatwin, 1993b: 101), se reproduce otra de las fotografías tomadas por Chatwin: en ella se ve a Reiche caminando de espaldas

Siguiendo a este autor, fijar el lugar del ojo supone “deponer su mirada, como se deponen las armas” (Ibíd., 108); entraña una renuncia, un abandono. Los dos tipos de trabajos guardan relación sin duda, con la dialéctica del ojo y la mirada tal como la resumía Lacan, quien leyendo a Merleau-Ponty, diferenciaba la función del ojo y la de la mirada: “solo veo desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes” (Ibíd., 80). Esto es lo que implica la dialéctica de lo visual, la relación entre lo visible y el ojo del vidente: somos vistos por aquello que miramos. “El ojo y la mirada, esta es para nosotros la esquizia en la cual se manifiesta la pulsión a nivel del campo escópico”; así lo resumía Lacan (Ibíd., 81). Y es interesante observar que en este nivel escópico, no nos situamos en el nivel de la demanda, sino en el del deseo (Ibíd., 111).

La fotografía de Hasucha -esa que me obliga a escribir todo esto- resulta, como representación de un observador, cuanto menos, inquietante. La escalera es artificio, pero no para el ojo, sino para el cuerpo. El cuerpo se arriesga para ver. Aunque Hasucha no se sentirá satisfecho por ser capaz de ver “lo que hay”; nunca compensaría el esfuerzo. Es difícil para el cuerpo sentirse ahí seguro, como es difícil que su visión domine el territorio, lo capture, lo someta de algún modo. Algo se escapará necesariamente: moverá los ojos, la cabeza, el cuerpo en lo que pueda, pero nunca se apropiará del territorio en su totalidad, en su aparentemente infinita posibilidad. Serán visiones inestables, recorridos, trazos temporales, provisionales. Poco tendrá la visión de proyección geométrica que ordena el mundo según las leyes de la perspectiva. Intervendrá la profundidad de campo, con todo lo que tiene de ambiguo, de no dominado. “Ella es más bien la que se apodera de mí -escribe Lacan (2010: 103)-, la que me solicita a cada instante, y hace del paisaje algo diferente a una perspectiva”.

Pero Hasucha es *homo faber* (Arendt 2005: 315); viaja con un taller portátil para fabricar en cada caso lo que corresponda. Aquí una escalera. Y la escalera -infundida en cemento- fija la posición del sujeto, determina un enclave y lo desplaza en altura; al tiempo que lo ancla, lo separa del suelo. Sloterdijk retoma el término griego *epojé*, que etimológicamente significa “suspensión”, y que la fenomenología volvió a usar para designar “ese gesto de distanciamiento de la vida” (Sloterdijk 2013: 36). La escalera construye esa distancia, mediante la cual el sujeto podría permanecer en suspenso, desconectar, poner entre paréntesis, tanto su saber previo como la realidad en sí misma. Según Sloterdijk (2013: 38), mediante la expresión *epojé* “se introduce en la reflexión filosófica la temporalidad del pensar”; características principales ambas -la sensibilidad por el tiempo y la reflexividad- de la modernidad cognitiva. La escalera podría ser un lugar intermedio; no un utensilio para ver mejor, más allá, sino un lugar de tránsito, de ascenso: despegarse del territorio, de la percepción habitual (incluso es posible que los ojos de Hasucha estén cerrados). Trascender, devenir; colocarse en tensión, en situación cercana a algún tipo de éxtasis (Ibíd., 50). Como cuando

como a Friedrich ante su mar de nubes, para que la historia del arte viniera a respaldarla; la situó como mediadora, facilitándonos la entrada a las líneas de Nazca, invitándonos a participar en su observación. Su imagen -de espaldas, sobre la escalera, contra el cielo azul- despierta en nosotros la curiosidad, nos incita a preguntarnos por su visión, crea en nosotros el deseo de sentirnos parte de su investigación.

Como fotógrafo, Chatwin elige la situación, el momento, pero elige también cuidadosamente el punto de vista, el lugar desde donde observar; donde colocar su cámara: en el vértice de ese cono, origen de toda visión en perspectiva, que limita tanto como define al *observador parcial*. Deleuze y Guattari (1999: 131) afirmaban: “el papel del observador parcial consiste en *percibir y experimentar*”. Tal como explicaban, a los observadores parciales –propios de la ciencia- “hay que evitar atribuirles el papel de un límite del conocimiento o de una subjetividad de la enunciación”. Y continuaban: “Por regla general el observador no es insuficiente ni subjetivo” (Ibíd., 130). Los observadores parciales constituyen fuerzas, son los *sensibilia* de la ciencia, como los personajes conceptuales son los *sensibilia* de la filosofía. El hecho de que existan *sensibilia* de concepto y de función indica una relación entre ciencia y filosofía por un lado, pero también una relación con el arte (Ibíd., 1999:134).

Al hilo de Haraway, Frichot (2016:78) presentaba a Maria Reiche como un “testigo modesto y decidido, que actúa como personaje conceptual y como figura estética”. La *testigo modesta* que define Haraway (2004) se define por lo contrario a la auto-invisibilidad como forma específica de la ciencia moderna, que para garantizar la objetividad de la observación quería evitar el cuerpo, hacerlo transparente. Haraway apuesta por un nuevo tipo de testigo modesto: “un tipo más corpóreo, modulado y ópticamente denso” (2004: 14). Observada por Chatwin, Maria Reiche es también sujeto que observa; ambos son *observadores parciales*. Ella es un cuerpo, que unido a una escalera -como “artefacto protésico”, crea un “sistema perceptivo activo, que construye traducciones y *maneras* específicas de ver” (Haraway 1995: 327). Hablaba Haraway de los conocimientos situados, de la visión encarnada, como posibilidad de “construir una doctrina de la objetividad utilizable, pero no inocente”; y decía, a modo de moraleja: “solamente la perspectiva parcial promete

por una de las líneas de Nazca; avanzando decidida por el centro de la imagen, su cabeza blanca se sitúa justo sobre el centro de la línea de horizonte. En el archivo *Trevillion* constan dos fotografías más. Disponible en: <https://www.trevillion.com/search?s=chatwin+reiche>

Sócrates se hundía en sus pensamientos, y en una especie de pequeño trance interrumpía el contacto con su entorno. Una ausencia, un “episodio pensante”, (Ibíd., 45), un pasmo silencioso, “absorto en un estado de perfecta inmovilidad” (Arendt 2005: 322). Este es el estado contemplativo por excelencia, esencialmente mudo: un pasmo que tradicionalmente es comienzo y fin de la filosofía.

Pero el cemento está reciente, el cuerpo en incómodo equilibrio; finalmente las ovejas balan. Tenemos la imagen; Hasucha ya puede bajar. Ya puede recuperar su “vida ejercitante”, un ámbito de mezcla, diría Sloterdijk (2013: 17): contemplativa sin renunciar por ello a rasgos de actividad; activa sin perder por ello la perspectiva contemplativa. En el breve texto Hasucha relata su experiencia activa, y deja que la contemplativa rebose en la imagen; esta es la que más me conmueve. En lo alto de la escalera Hasucha habrá imaginado al FP (*Fictional Participant*), se habrá sometido a su mirada, también a la de la fotógrafa, y por supuesto a la nuestra; nos habrá imaginado. Habrá sido mirado. Por los otros y también habrá sido visto por sí mismo. Volvemos a Lacan, cuando decía que del mismo modo que en el *cogito* cartesiano el sujeto se capta como pensamiento y termina por ser reducido a un poder de anonadamiento (Lacan, 2010: 88), ocurre también “una forma de la visión que se satisface consigo misma imaginándose como conciencia” (2010: 82). La frase “*me veo verme*” es para Lacan (Ibíd., 87) “uno de los correlatos esenciales de la conciencia en su relación con la representación”. Y esa ilusión que permite a la conciencia volverse sobre sí misma –como *viéndose ver*– representa para Lacan un escamoteo; porque se evita entonces, en esa plenitud que el sujeto encuentra en el modo de la contemplación, la función de la mirada (Ibíd., 82). Porque la mirada es el envés de la conciencia (Ibíd., 91). Las ovejas sacan a Hasucha del pasmo. Si la pulsión escópica –decía Freud– hunde sus raíces en el hecho de “que el sujeto se ve a sí mismo”, la escucha –el sonido que llega: los balidos, quizá incluso el disparo de la cámara a sus espaldas– rompe con esa flecha que retorna al sujeto, para ir hacia el otro (Ibíd., 202). El rapto contemplativo acaba. Y llega la imagen. El acto fotográfico que nos entrega viene a corroborar la dialéctica de la mirada: lo que vemos y lo que en ello nos mira. Aquí la mirada está afuera: Hasucha es mirado, es cuadro; literalmente *foto-grafiado* (Ibíd., 113). Sujeto y escalera transcurren en un lado de la imagen, lateralizados. El centro está vacío; si dejamos que nos atraiga, dejamos sobre Hasucha nuestra visión periférica; la del cuerpo, la de lo no dominado. Y ese vacío central, percibido como ausencia, establece relación con el deseo (Ibíd., 115).

En la imagen Hasucha se da-a-ver, se ofrece a nuestra mirada. Nos sitúa más atrás, detrás de él; como si además de verle pudiéramos compartir su visión, acceder a su extraña actitud contemplativa. Aunque él estará siempre más allá, por encima del horizonte, muy quieto tocando el cielo; siempre descentrado de

una visión objetiva” (1995: 326). Según Haraway, “la práctica clave que da base al conocimiento en torno a la imaginería de la visión”, es “ocupar un lugar” (Ibíd., 332).

Reiche ocupa un lugar, habita una posición, que continúa durando en la imagen. La sigo encontrando fascinante, escudriñando el horizonte en su pequeño giro aéreo, con su vestido floreado, contra el azul del cielo encaramada a su escalera.

nuestro punto de visión¹².

Quizá como concluye Silvestre (2013: 221) al hablar sobre un paisaje de Brueghel¹³, no estamos ante una “contemplación desinteresada” como tradicionalmente ha sido referida este tipo de mirada, sino ante un instinto satisfecho, ante el deseo; ante un encuentro entre interior y exterior, en el que el territorio está lejos de ser entendido como mero objeto de observación. Sujeto y territorio no pueden ser analizados por separado. Hasucha no solo ve el paisaje o se ve a sí mismo; se ve paisaje. Y al mismo tiempo: “El paisaje *ve*” -escribían Deleuze y Guattari (1999: 170). Querían referirse no a la percepción del paisaje, sino al paisaje como percepto, cuando en algunas novelas los personajes entran en el paisaje “y forman ellos mismos parte del compuesto de sensaciones” (Ibíd.). Y escribían: “No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo” (Ibíd., 171). Creo que es así como Hasucha entra en ese lugar entre Kirklareli y Dereköy; es así como se hace paisaje; y para serlo ha necesitado llegar hasta allí, construir una escalera, esperar a que fragüe la base, ascender y mantenerse ahí arriba. También creo que no es exagerado decir que quizá la escalera le ayuda a hacerse “monumento”, tal como lo definían Deleuze y Guattari (Ibíd., 169); no como un acto de memoria sino de fabulación; como un “bloque de sensaciones presentes” que se conservan porque se mantienen vibrando. Es esa vibración la que me sigue afectando en mi condición de *Participante Ficticio*, la que hace que cada vez que observo la imagen encuentre una cuestión que me interroga.

12 Este descentramiento es más acusado en la imagen incluida en la página web, ya que su formato es cuadrado, lo cual acentúa el poder del centro.

13 Brueghel el viejo: *Paisaje fluvial con dibujante* (1553). Silvestre (2013: 208)

BIBLIOGRAFÍA

Aravena, A. (2016): Texto introductorio a la *Biennale Architettura 2016: Reporting from the Front*; Disponible en: <https://www.labiennale.org/en/architecture/2016> [consulta 18 sept 2018].

Aveni, A. y Silverman, H. (1991): "Las líneas de Nazca: Una nueva síntesis de datos de la Pampa y de los Valles", en *Revista Andina*, 9 (2), pp. 367-392.

Benjamin, W. (2017): *Mediaciones*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Chatwin, B. (1993): "María Reiche: el enigma de la Pampa" en *¿Qué hago yo aquí?*, Barcelona, Muchnik Editores, pp. 102-114.

Chatwin, B. (1993b): *Fotografías y Cuadernos de viaje*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1999): *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.

Frichot, H. (2016): *How to make yourself a Feminist Design Power Tool*, Baunach, Germany, Spurbuchverlag & AADR.

Haraway, D. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.

Haraway, D. (2004): "Testigo_Modesto@Segundo_Milenio", Extraído de *Haraway: The Haraway Reader*, New York, Routledge: 223-250. [Consulta 15 de junio de 2018] Disponible en: revistes.iec.cat/index.php/lectora/article/download/43003/42954

Mujica, B. e Isla, J. (1996) *Nasca: Hombres, dioses y colores del desierto*. Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino.

Planas, E. (2016): "La arquitectura vista desde el sur", *El Mercurio*, Santiago de Chile, mayo 2016. Disponible en: <https://servicios.noticiasperu.pe//medios/RecortePdf/2016-05-1001018200924508871.pdf> [consulta 3 septiembre 2018].

Quintal, B. (2016): "2016 Venice Biennale Will Begin a «Crusade Against Indifference»" 03 Mar 2016. ArchDaily. Disponible en: <https://www.archdaily.com/783113/2016-venice-biennale-will-begin-a-crusade-against-indifference/> [consulta 18 Sep 2018].

Reiche, M. (1968): *Secreto de la pampa*, Stuttgart, Heinrich Fink GmbH / s/l Editorial e imprenta Enotria [reimpresión 1993].

*La imagen de este artículo se reproduce a título de cita, tal como se recoge en la *Ley de Propiedad Intelectual, artículo 32: Citas y reseñas e ilustración con fines educativos o de investigación científica*

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (1995): “Salvo los hombres y los perros”, originalmente en *Libération*, 7 de diciembre. Disponible en: <https://artilleriainmanente.noblogs.org/post/2016/05/09/giorgio-agamben-salvo-los-hombres-y-los-perros/> [consulta 15 de mayo de 2018].

Arendt, H. (2005): *La condición humana*, Madrid, Paidós.

Benjamin, W. (1987): *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1999): *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.

Didi-Huberman, G. (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.

Hasucha, C. (2013): *Christian Hasucha. Öffentliche Interventionen*, Nürnberg: Verla für moderne Kunst.

Knobloch, A. (2013): “Waiting for JETZT (NOW)”, en Hasucha (2013) *Christian Hasucha. Öffentliche Interventionen*, Nürnberg: Verla für moderne Kunst, pp. 67-71

Lacan, J. (2010): *El seminario de Jacques Lacan: libro 11: los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós.

Silvestre, F. L. (2013): *Los pájaros y el fantasma: una historia del artista en el paisaje*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Sixto, R. (2018): “Desde lo alto de una escalera: observadores 1 y 2”, *Marginalia*. Disponible en: <http://www.lasiaweb.com/es/2018/02/25/desde-lo-alto-de-una-escalera-observadores-1-y-2/>

Sloterdijk, P. (2013): *Muerte aparente en el pensar. Sobre la filosofía y la ciencia como ejercicio*, Madrid, Siruela.

Stoichita, V. I. (2018): *El efecto Sherlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock*, Madrid, Cátedra.

*La imagen de este artículo se reproduce a título de cita, tal como se recoge en la *Ley de Propiedad Intelectual, artículo 32: Citas y reseñas e ilustración con fines educativos o de investigación científica*

ARTISTIC RESEARCH AT THE ACADEMY OF CREATIVE AND PERFORMING ARTS, LEIDEN UNIVERSITY

Janneke Wesseling

Amsterdam, June 2018

ARTISTIC RESEARCH AND THE HUMANITIES

A concise definition of 'artistic research' could read: "Artistic research is research done by artists". On the positive side, this definition clarifies the fact that artistic practice is at the heart of the matter.

Artistic research builds on an artistic practice, and the practice inspires and sustains the research.

Otherwise put, the research question originates in artistic practice and the research is conducted in and through art practice. The outcomes of the research feed back into the art practice, from which follows that an important part of the outcome of an artistic research project is new art.¹

However, the definition "Artistic research is research done by artists" is tautological and therefore not quite satisfying. A more complex description could be: "Artistic research is the critical and theoretically positioned reflection by the artist on her work and on the world (reality, society), in practice and in writing, guided by a central question as its driving force." This means that discursive reflection is crucial to the research and that this reflection has a double focus: the art practice itself, and well the world. This double focus mirrors art practice, because art always addresses itself as art, while most art practices and art works simultaneously address issues relating to the world we are living in. I will come back to this doubleness or duality later on.

An important common denominator of artistic research is interdisciplinarity.

1 I am using "art" here in the broadest sense of the word, including diverse artistic disciplines.

Art researchers venture into other fields of expertise or academic disciplines – ranging from philosophy, history, anthropology, social studies and media studies to natural science and technology – to gain a better understanding of the problem or question at hand. They seek inspiration from and interaction with these fields of knowledge, while remaining grounded in the artistic practice.

The Academy of Creative and Performing Arts of Leiden University is part of the Faculty of the Humanities. A good case can be made for this. The critical (self-)reflexivity that is at the heart of artistic research corresponds with the very nature of humanist studies. Jacques Derrida, in his *The Truth in Painting*, explains that the humanities “relate to products of the mind”: “Since the object of such sciences is produced by the mind, by that which knows, the mind will have to have engaged in a self-knowledge, in the knowledge of what it produces, the product of its own production. This autodetermination... [means that] the mind must introduce itself into its own product, produce a discourse on what it produces, introduce itself of itself into itself” (Derrida, 1987: 26). The research makes a circular movement, it departs from the experience, insights or intuition (the mind) of the researcher and returns to it as point of reference. The quest for self-knowledge and “auto-determination” is quite familiar to artists. Speaking with Belgian philosopher Isabelle Stengers: “... as soon as we try to think of awareness, the mind is no longer ultimate, but it is the problem” (Stengers, 2011: 56).

In artistic research, artists are seeking a deeper understanding of how they work. It is, at least partly, an attempt to gain more *awareness* of what it is to make art. Bart Verschaffel, architectural theorist and critic, links art as “a form of knowledge” to the humanities and more specifically to what he calls “the Conversation of Mankind” as the link between the humanities and art research. According to Verschaffel, in the humanities there is a high degree of interdependence between the skills involved in conceptualizing one’s own research project and the skills involved in critically evaluating prior research. However, “whilst it is common to think of research building incrementally on what has gone before, for students in the arts and humanities the less linear metaphor of a conversation may be more useful. A research field can be thought of as an ongoing conversation about particular topics or ideas; a researcher needs to listen attentively to what is being said if they are going to make a worthwhile intervention in the debate.” (Verschaffel, 2014). In artistic research, according to Verschaffel, it is not so much a matter of building up a corpus of knowledge but of taking part in this Conversation of Mankind. The cognitive value of an art work – where it speaks about ‘the world’ – is in taking part in this ongoing conversation.

To conclude: artistic research is multidisciplinary, as artists interact with

diverse fields of knowledge and expertise. Insofar as artistic research is critical, self-reflexive and auto-determined, there is a correspondence with traditions in the humanities.

ARTISTIC RESEARCH AS DEICTIC PRACTICE

Artistic research is speculative research. Also, artistic research projects are often highly idiosyncratic in nature, as each project is based on a specific art practice. Artistic research is open and experimental by nature. This type of research has no preconceived results, nor does it have pre-conceived research methodologies. To formulate a research question and the attempt to answer it does not necessarily mean that artistic research is solution-driven or that its purpose is to find an answer to social problems (although this may of course be the case). The research may just as well be subversive in nature, aiming to raise new questions or to make issues more complex rather than solving them. Many artistic research projects, for example, are inspired by a desire to scrutinize and critically evaluate the role of the market in art production and of the art work as commodity.

Art as research is, like all art, also critique of art. Artistic research contributes to our understanding of the nature of art practice and aims at furthering discourse in art. In artistic research, problems or phenomena that deserve our attention, that have meaning, that matter to us are addressed and visualized (or materialized). Art practice - as well as concrete art works - is able to point at and explain things or events in their uniqueness, and to create meaning by focusing on these concrete things and events.

This means that art may be characterized as a 'deictic' practice. According to the American philosopher Albert Borgmann, in his *Technology and the Character of Contemporary Life*, the word "deictic" comes from Greek *deiknynai*, which means to show, to point out, to bring to light, to set before one, and then also to explain and teach (Borgmann, 1984: 178). In deictic practice there is a certain self-awareness of the act of pointing, of framing. The act presupposes the simultaneous presence of a pointer (the art work) and the thing that is pointed to. This duality of pointer and the thing pointed to, which is characteristic of art works, is another way of saying what was stated earlier: that art works address themselves as well as the surrounding world. An art work points to, draws attention to, itself as art work, to its material presence, and in doing so positions itself as art work in an artistic context. At the same time the art work points outside of itself, to the world beyond.² It is "a poetics that show

2 For a further analysis of this dual nature of art works, see Wesseling 2017

by addressing both material and matter” (Sundholm, 2005: 9). The materialistic aspect is important in deictic practice, which could also be described as an aesthetic practice that has perception as its subject.

Deictic explanations distinguish themselves from paradeictic (or paradigmatic) and apodeictic (or scientific) explanations. In Borgmann’s words: “Deictic explanations are explanations which do not derive what is to be explained from laws and conditions, but simply point up something in its significance” (Borgmann, 1984: 72). This is why, according to Borgmann, art “has always been the supreme deictic discipline” (Borgmann, 1984: 26). The distinctive feature of a deictic explanation is not its method but its subject, something unique and concrete that is at the center of attention and of its world. Deictic discourse is not about warranting or proving a truth -which is something it cannot do, nor does it want to do this -, but about pointing to what matters, to what is worth our efforts. It is, ultimately, about raising the value question. In deictic discourse, or practice, the force of the argument is carried by testimony; the artist essentially speaks as witness.

ARTISTIC RESEARCH AT LEIDEN UNIVERSITY, THE NETHERLANDS

The Academy of Creative and Performing Arts (ACPA) at Leiden University, consists of two doctoral programs: docARTES, program in music, established in 2003; and PhDArts, program in visual art and design, established in 2008. ACPA collaborates with the University of the Arts in The Hague.

The University of the Arts consists of the Royal Conservatoire and the Royal Academy of Art. The point of departure for both doctoral programs is the unique relationship between the artist/designer/musician, the research method and the outcome of the research. This research is only possible thanks to the artistic practice and, the other way round, the researcher develops her/his practice through the research. The outcome is therefore an artistic product, combined with a discursive product, the dissertation, which does justice to the artistic one.

The final criteria for obtaining the doctoral degree at ACPA are three internationally recognized criteria for PhD research: the PhD candidate must demonstrate that she is an independent researcher; the candidate must contextualize the practice and research in a broader field of theory and knowledge; and the candidate must deliver an original contribution to this field of knowledge.

Example I

Lilo Nein: *Writing Performance* (2017)

Lilo Nein is a Vienna-based performance artist who works with text. Text is her “material”, and her approach to language can be called aesthetic and materialistic in nature. To illustrate this I will briefly describe Nein’s preparations for the artistic outcomes of her research project, which she presented at the Royal Academy of Art in The Hague in the fall of 2017.³

The first preparatory step was to create five large sculptures, which Nein showed in Vienna, in a large exhibition space of 2000 m². The sculptures can be described as ramps, which were positioned in different configurations: leaning against the wall, intersecting with each other or crossing over each other like a viaduct construction, or folded upwards creating spatial diagonal shapes.

The ramps were executed in varying materials, such as plastic, painted wood and foamrubber. As a next step, Nein invited five art critics to write a text on each of these sculptures. The five texts were the actual material that Nein was working with from this point on, discarding the sculptures. After that, Nein invited composers (affiliated with the Royal Conservatoire in The Hague) to put the texts to music. Finally, five singers performed the five musical pieces. The musical pieces were recorded by Nein and presented in the exhibition: five headphones and recording devices hanging on the wall. A sparse presentation indeed. Yet this presentation created a rich musical, linguistic and aesthetic experience for those who took the time to carefully listen to the pieces.

Nein summarized her research project as follows:

“In art history, performance is categorized as performance art and *defined as live-act*. However, performance is no longer conceived of by artists as live-act only. Rather, the art of producing performances, according to artists, also includes considerations of their documentation and mediatization. In these contexts a paratextual perspective would enable considering documentation practices as part of performance art, which would also mean to acknowledge that performance is a practice associated with other practices that go beyond the enactment or staging which precedes or follows it.

I have attempted to show that performances cannot be thought of as independent of their documentation anymore, and thus this documentation has

3 For photographs, see <https://www.phdarts.eu/Dissertations/LiloNein/Documentation>

implications for the performances themselves. The first reason is that performance artists nowadays produce or conceptualize documentation themselves. Performance documentation therefore enters into performances' production. Second, it enters the reception of the performance, and impacts the interpretation of the situation.

It is my claim that the potential of performance in visual art lies exactly in this ability to divest itself of a stable medial identity. This is going one step further, because it is to say that performance does not only have the practical need, but also the general potential to connect itself with other media, such as texts and audiovisual records.

Performances in visual art cannot be viewed as distinct from the intermedial and paratextual issues with which they are connected. They engage, intermingle and enter into reciprocal relationships with these issues. So, one should understand performances *in and through* their relations to texts.

In writing this dissertation and investigating these relations, I carried the questions that I had in my artistic practice into various theoretical fields. More specifically, I searched where in theory my questions had previously been addressed, and I engaged in a dialogue with these points.

The conclusion that texts have a recording as well as an interpretative function in relation to performances first enhances the understanding of my artistic practice, and second I hope they will also contribute to an enhanced understanding of text and performance relations in general.

After I carried the questions from my artistic practice into various theoretical fields for the written part, the idea for the practical project was to carry the insights gained from the theoretical work back into artistic practice. Besides "testing" the recording and interpretative function, the project engages with the reception of the "living on" of an art work. The crucial role of reception and of interpretation in the after- and continued life of an art work, which unexpectedly entered the research through reading Benjamin and Adorno, is played with and given material form in the project. This I consider as the final step in closing the circle of my research, which started from my individual artistic practice and –through a dialogue with other fields– has returned to that practice, while opening the practice up to a new and broader dimension. The aim of the artistic project is not to illustrate the research, but to once again enter unknown terrain in order to raise new questions for new research endeavors."

The written part of the research project is largely a conventional academic dissertation, presenting a research question and reasoned argument. However,

parts of it were more experimental and can be understood as artistic intermezzi, such as a fictional conversation between Text and Performance.

Example II

Ruchama Noorda: *PxeForm* (2015)

Ruchama Noorda finished her PhD-research project, entitled *PxeForm*, in 2015. Noorda's aim was, in her own words (and I will quote extensively from her dissertation), to determine how and in what ways "Lebensreform" philosophy and practice has shaped her ideology, commitments, personal aesthetic and art practice. The dissertation consists of an analysis of the social, ideological and spiritual underpinnings of the Lebensreform movement, tracing the connections and continuities between Lebensreform and pre-modern and post-modern forms of Utopian thinking. One of her conclusions is that she is a para-conceptual artist, believing that works come into being between lines of thought, theories, dreams, actions and whatever materials she chooses to employ.

A series of art works made by Noorda as the practical-experimental part of the *PxeForm* project, was presented alongside the discursive outcomes of the research.⁴ The exhibition, entitled *PxeFormat*, consisted of paintings, drawings, installations, photographic works, and documentary material on the subject of historical Reform-movements. The most recent art work in the exhibition was a video, presented in a make-shift hut. In the film, we witness Noorda's avatar on a psychic journey after the artist has eaten hallucinogenic plants.

The two elements of the research project, art works and text, form, according to Noorda, "a hybrid theory-practice test site", a place where the materials, beliefs and practices most commonly associated with the historical Lebensreform movement are held up for critical examination.

In writing the text, Noorda's intention was threefold: to extend and elaborate on the strategies and techniques adopted in the making of the art works, to reflect upon the implications and the sources of those strategies and techniques in the Lebensreform movement, and to draw out what, for her, are the key issues embedded in the project of Life Reform.

During the research period, which lasted some five years, Noorda discove-

4 For photographs, see <https://www.phdarts.eu/Dissertations/RuchamaNoorda/Documentation>

red she felt increasingly drawn to the substance of *mud*, feeling that it might somehow provide a key to “where she comes from as a person and artist”. She came to the realization that all the art works coming out of the *PxeForm* project can in one way or another be seen as attempts to redeem the dirt from which modern life has tried to insulate us, “attempting to literally *think through* and complicate an already complex and murky heritage, to work through mud as a medium, which can function as both a poison and a cure”. In other words, in digging into the history of the Lebensreform movement, Noorda also gained insight into the fundamentals of her own commitments, her personal aesthetic and her art practice.

BIBLIOGRAPHY

Borgmann, A. (1984): *Technology and the Character of Contemporary Life. A Philosophical Inquiry*, Chicago [etc.], University of Chicago Press.

Derrida, J. (1987): *The Truth in Painting*, Chicago (etc.), University of Chicago Press.

Stengers, I. (2011): *Thinking with Whitehead. A Free and Wild Creation of Concepts*. Cambridge MA (etc.), Harvard University Press.

Sundholm, J. (2005): "I am a rhinoceros': memory and the ethics and aesthetics of materiality in film" in *Studies in European Cinema*, vol. 2 nr.1, pp. 55-64.

Verschaffel (2014) in a lecture at PhDArts, Leiden University

Wesseling, J. (2017): *The Perfect Spectator. The experience of the art work and reception-aesthetics*, Amsterdam, Valiz.

MIRANDO A OTRA PARTE

Veva Linaza

1. EL ENCUENTRO CON LA PIEDRA

Me gusta la pintura colgada en la pared. Con o sin marco. Da igual. Me gusta encontrarme con la supuesta pincelada final, esa que se entiende como la última y que consigue el toque adecuado para terminar la composición. Colgar un cuadro en la pared quiere decir muchas cosas. Quiere decir que entre el cúmulo de capas y azares ha aparecido algo que es mejor que se quede. Otras muchas cosas que se han dicho durante el proceso es mejor que no estén, al menos en primera fila. Aunque todos sabemos que están.

No voy a negarlo, me atrae eso de la pintura. Ese espacio vertical, delimitado y rotundo en donde se ha sabido concretar un momento preciso (saber parar). Me emociona encontrármela en museos, galerías o en casas de amigos. Colgar un cuadro en la pared y exponerlo ante un público es algo tajante, muchas veces un gesto a mi entender definitivo, que cierra un proceso de diálogo y en muchas ocasiones toda posibilidad de discusión. A ojos del que la contempla sé que no es así pero creo que cuando alguien se decide a colgar una pintura en la pared, ya no quiere hablar más. El diálogo termina; la conversación entra en pausa. La pintura pasa a ser un alto en el camino. Una parada obligada para mirar y quizás, más adelante, si se quiere, continuar con la conversación. Pero eso será en otro momento. Hay que respetar los tiempos. Creo sinceramente que la pintura colgada en la pared se merece silencio.

Dicho esto, y dejando a un lado estos maravillosos encuentros silenciosos, este texto pretende ser un poco más ruidoso y situarnos ante alguno de esos lugares previos al momento en que la pintura se convierte en cuadro.

Para ello deberemos descolgar la tela y colocarla sobre la mesa¹, ese lugar de trabajo que va más allá del peso y la solemnidad histórica del lienzo. Con ello no pretendo aventurarme aquí en los posibles procesos pictóricos que desarrolla todo pintor a la hora de enfrentarse a una tela en blanco. No se trata de hablar

1 Didi-Huberman a propósito del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg ensalzaba la mesa, como alternativa a la tradición pictórica o cuadro único que se cierra en sí mismo portador de gracia o genio. La mesa es entendida como soporte de una labor que siempre se puede corregir, modificar, cuando no comenzar de nuevo. Una superficie de encuentros y de posiciones pasajeras.

de eso. Me refiero más bien a los entresijos del pensamiento que conducen la mirada del pintor por ese paisaje literal o metafórico de su existencia y que le ayuda a entender la necesidad pictórica de la representación. Se trata de un recorrido horizontal por una realidad que pisamos y de la que formamos parte y en donde la pintura pasa a ser entendida a través de la imagen y su tiempo. Una imagen mediante la cual se propone un modo de comprender el mundo como algo material, fugaz y en tránsito. Marie-José Baudinet en su texto *Invisibilidad de la pintura* proponía dos modos de experimentar la pintura, una vertical y otra horizontal, visible e invisible respectivamente. Pintura extendida o de pie. La pintura vertical hace referencia al momento en que esta se intelectualiza y se expone ante la mirada de un ojo educado; verticalidad de la frente pensante o anatomía triunfante de la razón. Lo horizontal, por su parte, es lo que favorece la irrupción del discurso imaginario, del cuerpo sin bornes, sin apoyo y sin tema (Baudinet, 1978: 93). Pensar la pintura antes de que esta se acumule en el sedimento de sus gestos y se haga cuadro, implica entender su capacidad de conexión y movilidad en su transcurrir; pintura que establece lazos y posibles diálogos, siempre abiertos y dispuestos para su cuestionamiento. Como la figura alegórica, este estadio de la pintura al que quiero referirme se caracteriza por lo fugaz de su movimiento, que le impide sedimentarse y hacerse cuerpo. Pensar la pintura conlleva un desplazamiento liviano que conecta con los distintos timbres que arrastra la mirada. Algo muy distinto, ciertamente, de los pesados posos pictóricos.

La alegoría es un ente que se desenvuelve en el terreno del pensamiento intemporal y que encuentra su cuerpo en el símbolo. Desde la antigüedad la alegoría ha servido para representar nociones e ideas a través de imágenes, visibilizando conceptos muchas veces abstractos. Se trataba de otorgar imagen y de dar cuerpo, de hacer palpable y terrenal conceptos en general relacionados con lo divino y ontológico.

Los distintos modos de pensamiento y desarrollos doctrinales que fueron surgiendo en el transcurrir de los tiempos hicieron que paulatinamente, este modo de contar y mostrarse, fuese acumulando el peso de los símbolos tornándose éstos ambiguos y abiertos al deseo del alegorista. En la Edad Media por ejemplo, dioses divinos de la antigüedad pasaron a reflejar la parte más infernal del mundo cristiano. La alegoría como figura era capaz de representar cualquier cosa que el alegorista se propusiese; cualquier objeto alegórico perdía su significado inicial para simbolizar cualquier otra cosa distinta (Oliván, 2004: 3-9).

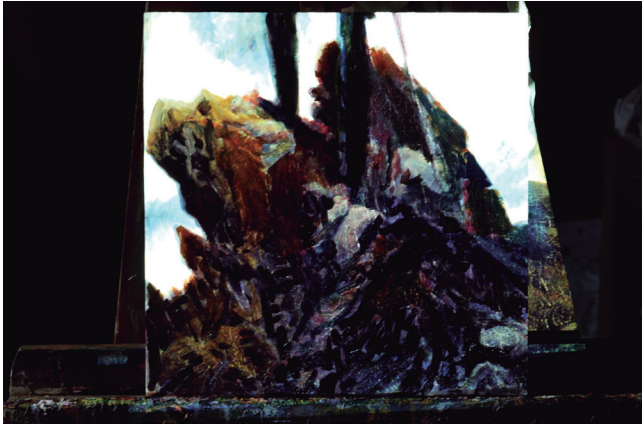
En tiempos barrocos, la alegoría se asentó como una figura libre y dinámica, acumulable, mutable y en devenir, implicando caducidad al tiempo que regeneración. No obstante, con el paso de los años, la capacidad libertaria de la alegoría fue conducida a abandonar el mundo terrenal para elevarse en el

espíritu, haciéndose rígida y cargada de idealismo. La figura alegórica como objeto mítico revestido de libertad siguió, no obstante, su curso por la historia, trasladándose a la modernidad en los versos de Baudelaire (*Las flores del mal*). Walter Benjamin se dio cuenta de que en ellos latía la prueba de lo que era preciso subsanar, para proporcionar una nueva manera de pensar la realidad fragmentada del capitalismo moderno. Transformar la alegoría en mito impedía al alegorista ser partícipe activo en el terreno de la política y el desarrollo de la historia. Su objetivo fue, por tanto, recuperar el peso material y lo fugaz de las imágenes para reactivar su capacidad dialéctica (Ibíd., 12-18). Así, alertó de la temporalidad alegórica frente a la momentaneidad mítica del símbolo. “El símbolo presenta el carácter omnipotente de las montañas en tanto que fija un presente eterno: la alegoría el carácter de las plantas por mostrar una historia que se mueve, aunque se fije en la ruina y petrifique el instante fugaz” (Ibíd., 5). Lo breve simbólico cobra vida en la transitoriedad alegórica y, tal y como intuyó así mismo en el trabajo de Goethe, se trataba de considerar “el fenómeno no como efecto secundario de un oscuro «noumèno» o de una lejana realidad suprasensible, sino como acto primario, primero, integral e insuperable, del origen como tal. El fenómeno como un salto absolutamente decisivo, presente, vivaz y visible que mostrase el fondo de los tiempos. Una potencia primordial de toda forma y formación que hacía del origen una cosa aflorante, visible en la superficie: el inmediato remolino de las cosas, su síntoma, su «torbellino» y no su manantial remoto” (Didi-Huberman, 2010: 104). La noción de «fenómeno originario» constituía el saber sobre el doble frente de las singularidades («micrología») y de las configuraciones (conexiones, afinidades, «constelaciones») (Ibíd., 109).

Si adoptamos esta actitud, pensar la pintura sería algo así como ir al fondo de los fenómenos. Pero no al fondo sedimentado de sus capas primigenias (proceso). Sería dirigir la mirada hacia el embrollo en donde se mueve uno u otro gesto. Mirar desde el propio cuerpo la historia de una naturaleza, que es una coincidencia de sucesos que parecen girar en torno al ojo que la observa y que, aunque sabemos que finalmente se fijará en ese instante que llamamos cuadro, también sabemos que se engendrará en el ir y venir del capricho, en el afecto y el interés compartido. Pero hay que ir con cuidado. Creo que a la pintura es mejor que no le dé directamente la luz, al pintor se le pueden poner los ojos tristes (Berger, 1997: 179). Habrá que hacer como si se estuviese mirando a otra parte.

El caminante sobre un mar de nubes es considerada una de las obras maestras más representativas del romanticismo. Data del año 1817. Se trata de un óleo sobre tela que mide 74,8 centímetros de ancho por 94,8 centímetros de alto. Actualmente se encuentra colgado en alguna de las paredes del Hamburger Kunsthalle en Alemania. Un cuadro, sin duda, convertido en símbolo de lo

sublime. Nada que objetar. No obstante, antes de eso, mucho antes de que el idealismo romántico se fijara en él y antes aún de que la pintura se convirtiera en cuadro, ocurría que...



El caminante observa un mar de nubes sobre el último risco de una alta montaña. Adelanta su pierna izquierda, la cual está doblada aguantando el peso del cuerpo. Su brazo izquierdo descansa sobre ella. La pierna derecha queda atrás, rígida como el bastón que lleva en la mano derecha. Entre ambos se forma un triángulo isósceles. Ambas piernas se adaptan a la pendiente inclinada de la montaña para que el cuerpo consiga una estabilidad perpendicular al eje de gravedad. Ambos pies pisan un suelo de roca. Otras prominencias rocosas también se alzan ante la inmensidad del paisaje. El abismo queda salpicado de cumbres haciéndolo un poco más humano, es decir, un poco más bello, no tan sublime. Podría tratarse de las montañas de arenisca del río Elba.

Lejos de abalanzar al caminante sobre un mar de nubes, de lo que podría tratar la pintura es del encuentro con la piedra. El caminante, aunque no mire al suelo siente las piedras bajo sus pies. Sus botas no parecen tener una suela muy gruesa, más bien parecen zapatos de andar por la ciudad. Su indumentaria parece más propicia para dar un paseo por Greifswald. Si se diera el caso de ser rocas areniscas, quizás hasta incluso podríamos hacernos una idea del ruido al caminar sobre ellas...

El caminante, entonces, mira el mar de niebla y pisa la roca. Hasta ese momento en que llega a la cumbre ha debido de escuchar sus pisadas. Siguiendo el rastro inverso del sentimiento sublime, podríamos decir que la pintura es un asunto de la materia rocosa; gracias a ella el caminante puede soportar el abismo. En esas rocas que pisa existe una adecuación de la potencia natural. Existe en ellas unas pugnas, fuerzas contra fuerzas y tensiones que el caminante las hace suyas a través del concepto piedra y mediante la gravedad que lo sujeta en perpendicular al núcleo del planeta. Está ante un mar de nubes porque pisa la piedra; su eje de gravedad encuentra el ritmo del paisaje mediante el peso corporal que aplasta la roca. De vez en cuando la piedra chasca y seguramente que el viento sople. En el crecimiento de la potencia que pertenece a la piedra todo comienza con un empuje indeterminado, amorfo. Pero lo informe se sabe determinado por la sustancia de ser mineral (Lyotard, 1988: 143).

La piedra, se convierte en piedra a través del pensamiento (espíritu) del caminante.

Se ha dicho que el caminante podría tratarse del propio pintor. Un autorretrato ante la inmensidad natural. El mar de nubes es sin duda el tema. Pero, ¿qué ocurre con la roca del primer plano? Ese es sin duda para mí, el motivo. Esta especie de pódium sobre el que deleita la mirada el pintor, ocupa más de un tercio de la composición. Seguramente que, si medimos con un compás, el espacio destinado al promontorio rocoso corresponde a la proporción áurea. Todo está medido; todo meditado. No sé si por tratarse de un primer plano y por el deber de ajustarse a los cánones establecidos de la buena pintura, esas rocas muestran

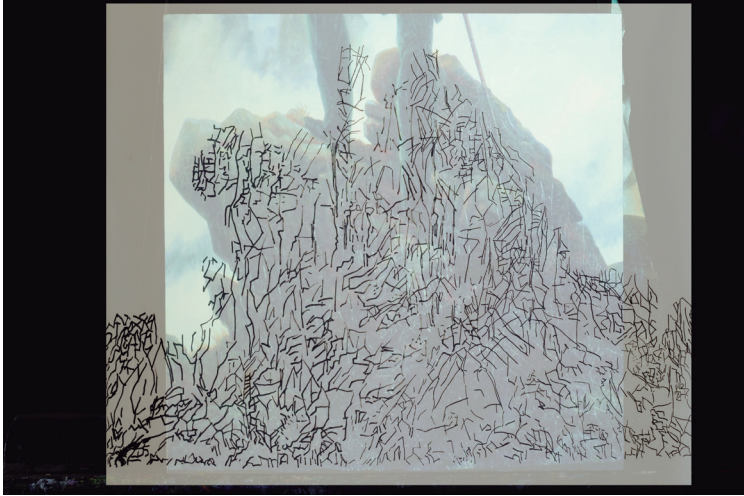
unos trazos precisos y pinceladas perfiladas en detalle, siendo el conjunto de nubes, algo velado y profundo como corresponde a los planos del fondo. A mí me gusta pensar que Friedrich se deleitó en lo informe de la roca hasta llegar a ella. Pintando la roca llegó a poder entender el abismo a sus pies.

Decía Valéry que por lo general el pintor esquiva tener que pintar el suelo, al parecer una tarea incómoda y tediosa teniendo en cuenta las muchas posibilidades de sujetar la composición. Pero claro, a Degas no le quedaba más remedio que enfocar al suelo. Cuando se va a ver un espectáculo de ballet uno sabe que no debe ponerse en las primeras filas. No verá seguramente los pies de las bailarinas y entonces perderá el sentido del baile. Por eso Degas era uno de esos pintores que dedicaban tiempo y espacio a pintar el suelo (Valéry, 2005: 42). Justo donde la bailarina marca el punto de energía de su movimiento es donde entra en escena el motivo. Justo en el punto de unión en este caso de la figura y el fondo. Donde el torbellino comienza a girar. Pero ciertamente, en cualquier otra circunstancia que no implique al baile, no es necesario pintar suelos si uno no quiere. Uno los da siempre por hecho.

Dar por hecho el suelo.

El suelo siempre está ahí. Es una cuestión de espacio y tiempo. Cuando se requiere subrayar la fuerza que ejerce la tierra hacia su centro no queda más remedio que pintar el suelo. Pensemos que Friedrich necesitó esa unión con la roca para dar sentido a todo aquello que se expandía grandioso ante su mirada. El suelo de roca es una cuestión del espacio y del tiempo provocado por la dilatación de la piedra, es decir, por el hacerse piedra de la piedra. La piedra se agrieta en su expansión por las pisadas del caminante. La roca pintada se agrieta por las pisadas del tiempo pictórico. La pintura se craquela de igual modo que la piedra chasca bajo los pies del caminante.

Las grietas del tiempo sobre la tela son una cuestión del espacio y del tiempo pictórico. Pintura y roca se hacen una.



2. ENTRE EL PENSAMIENTO Y LA MATERIA, UNA ALEGORÍA

Entre el suelo y el sol una tela. Sobre la tela unas sombras. Alrededor de la tela zarzas, helechos y hierba. El tiempo comienza a pasar. Dispone de unos 15 minutos. La luz se mueve de izquierda a derecha; el viento agita suavemente las sombras, a veces muy poco. Es casi imperceptible. Aun así, ese ligero soplo coloca a los helechos aquí y allá mediante una luz sombra tostada. Otros son más vivos y verdes. La sombra, que se muestra nítida y perfilada sobre la tela, se expande profunda e informe en el resto de la escena. La luz del sol abate ramas, hojas, hierbas y cualquier elemento que trate de desplegarse en su verticalidad. Todo cae en picado. El paisaje se convierte en sombra. El negro ayuda a estratificar capas. Con ayuda de ese negro apilamos más hojas, tierra y ramas que no vemos pero que intuimos que pasan por allí durante ese tiempo. Aquí de lo que se habla es del valor de la horizontalidad y de su posibilidad de expansión y recorrido. Huida hacia adelante en continuo conflicto con lo que queda atrás. Y justo en ese instante es lo que vemos. Te ensimismas. Parece que el tiempo no pasa, pero los segundos siguen corriendo. El paso del tiempo, el cambio de un lugar a través del movimiento de la luz, nos habla del recuerdo, de lo que está en tránsito, de lo que ya no está, o de lo que no puede contenerse.

De repente te fijas que ha caído una hoja amarilla en la tela. Profana la sombra, piensas. La hoja (materia) en el mundo de las sombras. No sé cómo ha llegado ahí. Al colocar la sábana en el suelo no te fijaste en ella. Piensas en quitarla, en que es mejor que no esté ahí, pero al final decides dejarla; igual tiene su razón de ser. Pasan 4 minutos y 30 segundos y se pierde su rastro. La hoja deja de estar. Minuto 6, segundo 24. La luz incide en ella, en la hoja amarilla y esta se vuelve más amarilla aún. Nada repentino, se veía venir. En el minuto 8 llega a quemarse, pero con la llegada de otra sombra vuelve a coger un tono ocre oscuro hasta ser tragada por el negro. Hay momentos en que desaparece. Otros en que vuelve a aparecer. Cuando vuelve a la superficie ya nunca va a volver a brillar así. Queda envuelta de sombra. Para siempre, atrapada en esos 15 minutos.

Figura y fondo. La tela blanca se convierte en figura. El suelo en fondo. Entonces, ¿qué es la sombra?, ¿dónde quedan sus dominios? ¿Es ella la que integra la composición? ¿Se entiende gracias a ella? La sombra repite los elementos del fondo. Y los acerca a la figura. Se los da a la tela blanca. A veces, cuando colocas esas telas blancas en el bosque y pones a grabar el vídeo te molesta el tono azul que rezuma en la escena. El blanco y la sombra muy raras veces llega a ser negro. Goethe nos enseñó que el negro en su huida hacia adelante en busca de luz atraviesa los dominios del azul. Será así entonces.

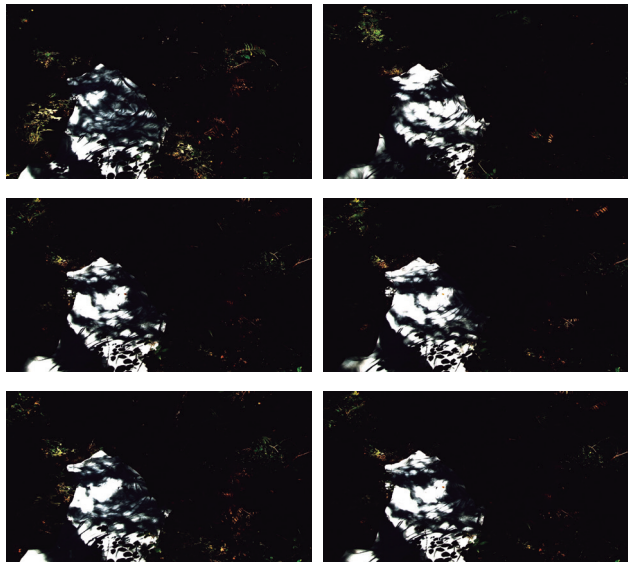
Minuto 13, 13 segundos. Recae en una mancha verde luminosa justo en el

ángulo superior izquierdo de la escena; verticalmente encima de la tela, a tu izquierda. Piensas que podría equipararse a cualquiera de las manchas negras que reptan por la tela. Solo que en verde amarillento. Algunos puntos de luz son muy amarillos. Has pensado que lo vas a pintar y lo colocarás sobre la tela otra vez. Fondo y figura juntos de otro modo. Justo entonces a la derecha, al otro lado de esa masa verde aparecen los helechos, verdes también esta vez, pero un verde más azulado. El sol que va girando hacia la derecha les hace desplegarse en su esplendor. Como abanicos, van abriendo sus varillas; pudieran ser ellos los que avivan el aire. Recuerdas que en una pintura es muy importante que la composición respire.

Esos verdes de los helechos te hacen percartarte del tono rojizo que ha adoptado el suelo en la parte derecha de la escena. Se trata de una masa de helechos secos; seguramente llevan allí desde la temporada anterior. Nadie los ha arrancado. El helecho cuando se seca sigue tieso. Piensas que tiene una gran fortaleza. Cuanto más intenso el foco de luz mejor se ven sus nervaduras. Sin duda son muy precisas. La luz no puede jugar al tuntún con ellas.

Sobrevuela una avispa. Ella es la que te devuelve a la escena. Sales de la figura y del fondo. Regresas al espacio-tiempo. Ya casi han pasado 15 minutos. 15:06.

Ya.



En ese privilegio de liberarse transitoriamente de las cosas, se puede llegar en ocasiones a una pérdida temporal de la narrativa, que en este caso se ocupa del paisaje nacido, no tanto de su materia física de ramajes, hojarasca y embrollos, sino de una luz que la hace suya mediante una especie de proceso metabólico.

El ensimismamiento visual en estos 15 minutos en que el pensamiento divaga, se presta al desajuste del entendimiento. Pérdida del tema, que diría Cézanne, ¿será lo que nos coloque ante la fisura o desajuste entre la materia y el pensamiento? Solos frente al motivo, presentándose este como posible definición ante lo incomunicable en un proceso creativo.

En la unión entre el pensamiento y la materia podríamos colocar a la alegoría; entre ambos. La acumulación y el devenir alegórico es lo que, podríamos decir, propicia la sedimentación de la actividad pensante en la materia. El tiempo que acumula la alegoría permite encadenarnos al pensamiento y contemplar el motivo más allá del mero símbolo. La tela blanca, una sábana vieja de la casa de mi familia en el suelo del bosque, es ya de por sí un símbolo abierto a la acumulación de esos 15 minutos de tiempo, en donde la luz de un día de comienzos del verano que la surca de izquierda a derecha, permite que la tela se haga figura y el suelo fondo. La tela se hace más tela. Deviene materia, deviene figura. El tema se hace motivo.

Puesto que en el plano del discurso ya no hay nada que decir, pensamiento y visión coinciden. Forma y contenido coinciden no porque el contenido aparezca sin velos, sino porque, según el significado literal del verbo latín *cocidere*, «caen juntos», se reducen y se mantienen en reposo. Lo que ahora contemplamos es una apariencia pura. La muchacha indecible se muestra. (Agamben, 2014: 42)

La profundidad del tiempo que se acumula en una imagen, deja un rastro que queda oculto entre los diferentes estratos de lo simbólico. La alegoría se deja una idea en cada capa de tiempo y es quizás eso lo que va conformando un posible cuerpo, un posible palimpsesto. Pero es un cuerpo falso ya que la alegoría se sitúa en el mundo del espíritu. Mas su acumulación en imágenes es necesaria para poner en marcha la cadena del pensamiento. La alegoría, más allá del puro símbolo, es la conexión de momentos y tiempos; imágenes que nos permiten actos tan humanos como el elevarse en el pensamiento.

La alegoría necesita de la imagen para manifestarse; necesita del encuentro y del instante. De lo que se trata, como apunta Agamben, es de la coincidencia. Cuando materia y pensamiento por un instante se hacen uno.

3. EL JARDÍN UN DÍA PROBABLEMENTE DE PRIMAVERA

Ninguna pintura puede contar porque ninguna transcurre. La pintura nos enfrenta a realidades definitivas, incambiables, inmóviles. En ningún cuadro, sin excluir a los que tienen por tema acontecimientos reales o sobrenaturales y a los que nos dan la impresión o la sensación de movimiento, pasa algo. En los cuadros las cosas están, no pasan... (Paz, 1990: 567)

No recuerdo exactamente cuándo grabé el vídeo del jardín. Sé, por los restos de la poda, que estaba empezándose a limpiar. Es un jardín bastante indomable, siempre en el límite. Hay una fina línea que lo separa del monte. Por mucho que se corte la hierba, esta siempre se mantiene áspera.

Grabo el vídeo del jardín con la idea de proyectar su movimiento sobre un papel y pintarlo. Cuando pongo a grabar la cámara me quedo mirando el jardín. Lo miro directamente y a veces a través del visor. Me gusta observar el cambio de luces y movimientos. Cuando grabo el primer vídeo no estoy pensando en la pintura, eso llega después, cuando lo proyecto sobre el papel y cuando vuelvo a grabar un vídeo del primer vídeo proyectándose sobre el papel ya pintado. A veces, si la composición y el encuadre del vídeo no llegan a aburrirme demasiado, vuelvo a repetir la jugada. Grabar, proyectar, pintar, grabar, proyectar, pintar, grabar, proyectar, pintar. Es al meterme en ese bucle cuando creo que comienzo a pensar en la pintura. No saber si estás grabando, proyectando, pintando, grabando, proyectando, pintando, gra...

Hubo una época en la que el pintor se afanó por transformar el aire en materia...

Si decimos que los impresionistas se plantearon transformar el aire en materia, el problema no lo tenemos con el planteamiento sino con la palabra transformar. Poniendo puntos de color unos pegados a otros, pero sin mezclar, no se transforma. Se trata a lo sumo de un ejercicio de óptica. Si queremos transformar hay que mezclar. Cézanne lo sabía. Seguro que Monet también.





Mezclas

Utilizo el vídeo para: pensar/ observar/ estar quieta/ deleitarme en la luz/
sobre todo para estar quieta/ para parar/para comprender una profundidad
que no es de uno/ de la hierba hacia abajo/ de la rama hacia arriba/pensar en
horizontal (con la sombra) y pensar hacia abajo (con la hierba)

Primer plano de hierba alta. Alguna flor amarilla

Segundo plano seto vertical y su sombra horizontal

Fondo de ramas secas troncos de árbol y restos de la poda

La escena no está profunda. Los planos se estratifican en vertical. Como si
estuvieran uno encima del otro.

Exponer (¿es mezclar?) la pintura al tiempo del jardín sirve para generar estratos/
generar desacuerdos/ trabajar el color y no la luz. Sirve para darse cuenta
de la distancia a veces inmensa entre el color materia y el color luz. Nada que
ver. Casi nunca se ajusta. No en vano los primarios del color materia que tanto
se pavonean en el papel, pasan a un segundo término con la luz.

El color es otro sobre el vídeo. No se corresponde con la hierba; no se corresponde
con las ramas; no se corresponde con el seto; no se corresponde con los
restos de la poda; no se corresponde con la pintura.

La luz es otra sobre el papel. Genera huecos, genera saltos de página, genera
brillos, da tumbos. Se sube de tono. Pierde el control de su espacio.

El color azul del centro está fuera de lugar y tampoco sé por qué habré utilizado
el rojo para pintar los restos de poda. Quizás como no me gustan en el jardín
decido taparlos con un rojo opaco.

Colocar la luz del aire junto al color de la materia sobre el papel. Pintura y
jardín no encajan. Por lo tanto, no hay entendimiento. Solo pensamiento. ¿Qué
es lo que piensas?

¿Piensas qué es pintar?

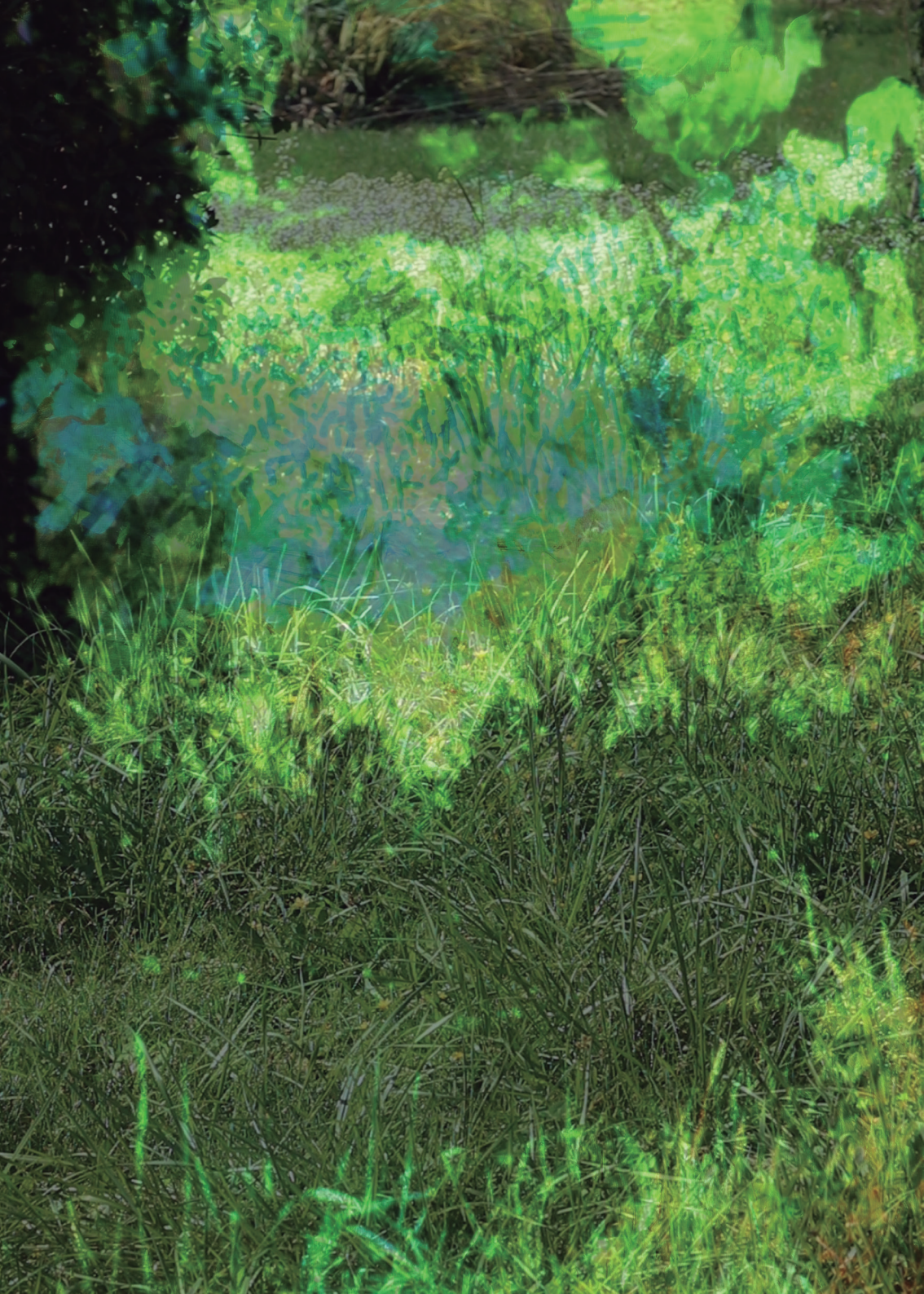
Llega un momento en todo esto en que el jardín desaparece. Lo que queda, su
anamnesis, aparece en tres pantallas: una cámara, una proyección y la pantalla
del ordenador. Todas verticales menos esta última horizontal. Después está mi
ojo. Trato de mirar las tres a la vez. Pero no puedo. Así que me voy concen-

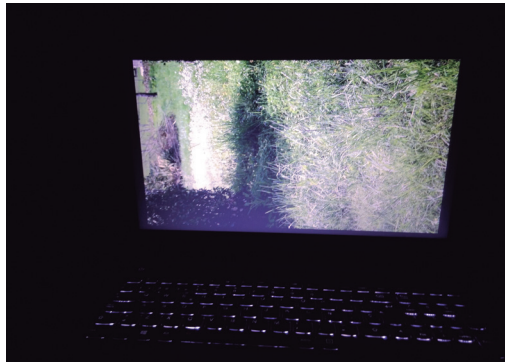
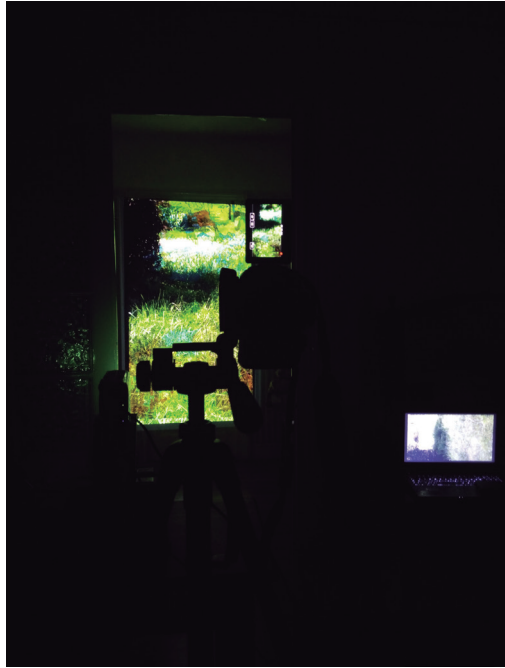
trando un rato en cada una. Juego a reconocer el jardín, intento recordar qué día grabé la primera vez. Pero nunca me acuerdo. Al principio apuntaba las fechas e incluso los intervalos de hora. Tampoco recuerdo cuando dejé de hacerlo.

En cada pantalla hay diferentes tonos de hierba, a pesar de ser la misma hierba. La hierba se agita. Parece inquieta con el color. Como si quisiera quitárselo de encima. No hay sonido. Solo se escucha el proyector.

Doy la luz. Me cuesta enfocar la mirada. Tardo unos segundos en adaptarme. Tengo la sensación de que algo se esconde por los rincones de la habitación. Como los animales cuando no quieren que los vean. De repente todo está quieto. La pintura está frente a mí. Pienso que es tan solo un resto; lo que quedó después de la batalla. Una pintura desolada.

Ojos tristes.





BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2014): *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*, Madrid, Editorial Sexto Piso.
- Baudinet, M. J. (1978): "La invisibilidad de la pintura" en *La práctica de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Berger, J. (1997): *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Editorial.
- Didi-Huberman, G. (2010): *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Tf Editores.
- Liotard, J. F. (1998): "Scapeland" en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Ediciones Manantial SRL.
- Oliván, L. (2004): "La Alegoría en el origen del Drama Barroco Alemán de Walter Benjamin y en las Flores de Mal de Baudelaire" en *A Parte Rei*, Revista de Filosofía, Año 2004, número 36. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4180227>
- Paz, O. (1998): "El mono gramático" en *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- Valery, P. (2005): *Piezas sobre arte*, Madrid, Ediciones Antonio Machado.

PARADOXES OF ARTISTIC RESEARCH

Mika Elo

This essay is based on a talk given at the conference on artistic research organised as part of a larger programme “laSIA – sujeto, investigación, arte” in Bilbao in January 2018. The conference title highlighted the notion “artistic practice-based research”. This notion evokes a set of interrelated questions that I will address in the form of a series of theses and examples accompanying them. As the reader will notice, these theses are rather paradoxical; at some points, they even seem to contradict each other. This might sound a bit strange. Shouldn’t one try to avoid paradoxes and make things straight? Shouldn’t one argue in a watertight manner within the horizon of one kind of rationality? My answer is: “yes and no” – “yes”, if we stay within the confines of “normal science”, and “no”, if we want to come into terms with issues that really matter in the paradoxical constellation addressed in the conference title.

Coming into terms with something inherently paradoxical is never easy since paradoxical things tend to divert our thinking. As the standard dictionary definition indicates, paradoxes involve statements that, despite seemingly sound reasoning from true premises, lead to apparently self-contradictory or logically unacceptable conclusions, which, again, may prove to be well-founded after all. A paradox binds together contradictory yet interrelated elements that exist simultaneously and persist over time. More literally, a paradox (*para*, “distinct from”; *doxa*, “opinion”) is something that distinguishes itself from the commonly shared opinion, sets off on a path that runs along the commonly shared, but stays apart at a critical distance. In the following, I will highlight some aspects of “artistic practice-based research” that are more or less literally paradoxical and try to indicate how these peculiarities might open up new ways of understanding both art and research.

I would like to make a note on the status of examples in this setting before I proceed with the theses. An example is often understood as something that is taken out, ex-tracted, ex-sampled, of a corpus, of a collection of materials assembled for the purposes of methodical research. My approach here is much more “constructivist”. The examples accompanying the theses function as points of reference in constructing a relational setting, a constellation without a centre that would offer criteria according to which its elements could be subsumed under the general law. They aim at enhancing the paradoxes in their deviating movement.

I

My first thesis relates to a paradox recently highlighted by Lucy Cotter in her editorial of a special issue of *MaHKUscript: Journal of Fine Art Research* entitled “Reclaiming artistic research” – an issue that seeks to “re-create space for artists to lead and shape conceptions of artistic research and its place in art” (Cotter, 2017: 1-6). Cotter makes an observation that I recognize from my own academic context as well. She notes that “the increasing centrality of artistic research within art practice is accompanied by artists’ widespread lack of identification with artistic research discourse” (Ibid.).

How did we end up with this strange situation? One of the main reasons for this is certainly the fact that the university world, which makes up the main context of producing and reproducing discourses on artistic research, brings with it protocols, standards and expectations that do not arise from the artistic practice. Other reasons could certainly be found in the individualistic tendencies of art and art education that are not easily compatible with the working culture of a viable research community.

How to come into terms with this split between discourse and practice, then? Could the whole setting be conceived otherwise? As the first step towards a possible answer to these questions, I would like to reformulate the paradox in the following way:

Artistic research is not always contextualized as artistic research.

If we recognize that what is taking place under the label of “artistic research” within the university system is only a small part of what we might want to call artistic research, then the split between artistic community and research community is not merely an institutional issue. It is a question of commitment as well. Whereas institutions tend to foreground questions of identity and representation, the decisive traits of a commitment appear in the form of gestures.

An eloquent example of an art exhibition that performs research gestures and thus emanates artistic research attitude without contextualizing itself as artistic research was recently installed in Fondazione Prada in Venice. I am referring to the show entitled *The boat is leaking, the captain lied* (2017), a joint endeavour by Thomas Demand, Alexander Kluge and Anna Viebrock curated by Udo Kittelmann. Through a series of generative and generous gestures, the three artists had shaped the whole exhibition into something I would like to call a spatial essay. In the course of the labyrinthine succession of articulations, the individual artworks stepped into the background and let the intersemiotic entanglements of the spatial arrangement surface with intensity and precision. The floor carpet in the entrance hall was an introduction to walk on, themati-

cal kernels offered by individual images were unfolded into multiple gestures of narration, demonstration, suggestion and complication, both verbally and non-verbally. False walls and real walls supplementing each other virtualised the doorways and blockages. One could feel in one's skins what it means to enter a chapter without the guidance of any fixed protocols.



The boat is leaking, the captain lied (2017),
installation view
Image: Mika Elo

II

My second thesis focuses on the term “practice” in the title of the conference:

Artistic research practices might aim at something specific at the same time as they do not serve anything in particular.

The notion “artistic practice-based research” hints at the fact that research can be based on many kinds of practices. For example, in the area of healthcare research, there is an ongoing debate concerning practice-based research¹. The qualifier “artistic” in the title of the conference frames the theme and focuses our questions on *research in the arts*.

Here, a rich variety of notions and definitions is available for us. There has been a lot of discussions concerning artistic research practices and their methodological framing in different contexts. Some people (and institutions) underline the difference between “practice-based” and “practice-led” research².

-
- 1 See for example John M. Westfall; James Mold; Lyle Fagnan (2007): “Practice-Based Research—“Blue Highways” on the NIH Roadmap”. *JAMA* 297(4), pp. 403-406. doi:10.1001/jama.297.4.403 [Accessed 20 June 2018].
 - 2 For example, Linda Candy (University of Technology Sydney) defines these terms in the following way: “1. If a creative artefact is the basis of the contribution to knowledge, the research is practice-based. 2. If the research leads primarily to new understandings about practice, it is practice-led. Practice-based Research is an original investigation undertaken in order to gain new knowledge partly by means of practice and the outcomes of that practice. In a doctoral thesis, claims of originality and contribution to knowledge may be demonstrated through creative outcomes in the form of designs, music, digital media, performances and exhibitions. Whilst the significance and context of the claims are described in words, a full understanding can only be obtained with direct reference to the outcomes. Practice-led Research is concerned with the nature of practice and leads to new knowledge that has operational significance for that practice. In a doctoral thesis, the results of practice-led research may be fully described in text form without the inclusion of a creative work. The primary focus of the research is to advance knowledge about practice, or to advance knowledge within practice. Such research includes practice as an integral part of its method and often falls within the general area of action research.” https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR_Guide-1.1-2006.pdf [Accessed 20 June 2018].

Others prefer the term “studio-based research”, for example, to underline that the research practice is embedded in a concrete material setting, such as a painter’s studio³. This is understandable since sometimes we need to make a (rather paradoxical?) distinction between *theoretical practices* and *practical practices*. But we also need to recognize that both of these have their own kind of materiality. On second thoughts, this kind of distinctions do not solve anything; they just feed the need of further differentiation. For example, the question of skills gets complicated when we try to define the role of practice in a research setting. It is clear that some kind of skills needs to be practised in both practical and theoretical areas of research in order to attain high-quality results. This, again, complicates the question, whether and how we should define the ways in which a research is “led” or “based” on a practice (of skills).

With regard to artistic research practices, the question of skills is, indeed, a paradoxical one. With regard to contemporary art contexts, it is difficult to define a stable set of skills on which something like “research” could be “based”. This implies that we need, perhaps, to dissociate the question of practice from that of skills, at least in so far as skills are understood as being instrumental in achieving a certain goal. We need to think of practice as something that doesn’t have any external goals, as something that does not serve anything in particular. Here, we come close to the meaning of the Greek term *praxis* – the process by which a theory, lesson, or skill is enacted, embodied or realized.

In the context I am coming from, we normally use the term “artistic research” – in Finnish “*taitteellinen tutkimus*” – as a kind of umbrella term encompassing all kinds of research in the arts where art is seen as the terrain of research rather than as the research object. One of the reasons for the popularity of this umbrella term is certainly the fact that in the Finnish language there is no word for “practice”. In order to thematise practice, we need to operate with words that also refer to “exercise”, “rehearsal”, “training”, “convention” and “hobby”, which makes the questions related to practice and practising rather complex. I will try to explain this paradoxical status of practice a bit further in light of an example.

Other Spaces is a Helsinki based live arts collective, founded in 2004. The group consist of around 30 artists from several fields of arts, and many of the members of the group conceive their practice as research. They meet regularly every week since continuous physical training makes up the core of the collective’s working principles. Typically, the performances of *Other Spaces* take the form

3 A valuable overview of the terminology describing the different aspects of artistic research is presented in Vytautas Michelkevičius, *Mapping Artistic Research – Towards Diagrammatic Knowing*, Vilnius: Vilnius Academy of Arts Press, 2018.

of collective physical exercises, where the audience is invited to take part. Unlike in performances where volunteers are sought from the audience, in these exercises, led by the group members, the participation does not become a question of overcoming the fear of appearing on a stage. In contrast, the physical exercises strive for undoing the stage as we are used to know it. They function as a methodical device that induces a process where our experiential environment, the world itself, becomes a stage. Our very appearing starts to show traits of an unsettling performance in light of which our human shape and state of being starts to become permeable to other states, shapes and spaces. This metamorphosis is the leitmotiv of the exercises continuously developed further by the collective over the years (Elo, Marko Karo and Harri Laakso, 2013: 74-75).

In this setting, *practice* does not serve any definable purpose other than “undoing” our human habits on the level of bodily experience. The goal is an *imaginative transformation* – the exercises allow us to transform ourselves into worms, snowflakes, bats and other non-human beings such as cars and humanoids. Of course, this transformation is not, and is not even meant to be, anything stable, it can be sustained only in and through *practice*. For the same reason, *practice* is here not simply a question of “de-skilling”. It involves skills and even certain development of skills. But these are skills that do not serve anything in particular, except “undoing”.



Other Spaces demonstrating the exercise “zodiac” in Venice Biennale 2013. The exercise involves a bodily transformation into a proto-animal
Image: Mika Elo

Often artistic practice has a familiar point of reference or a framing condition that prepares a horizon of expectations and sets the standards for excellence. It can be a genre, a medium or a situation. With regard to these enabling limits, artistic practice has basically two options. On the one hand, it can focus on articulating these framing conditions and go for fulfilling the expectations. In this case, practising serves the striving for excellence, it aims at making the artwork “work”. On the other hand, art practice can turn into a transformative process that slowly deviates from its initial framing conditions, even to such extent that it ceases to be recognizable as *artistic* practice.

I would like to end this series of thoughts concerning the paradoxical status of practice with a familiar, yet odd reference. In Franz Kafka’s famous short story “Die Sorge des Hausvaters” [The cares of a family man] we encounter Odradek, a strange creature without any intelligible shape or habits; it even doesn’t have a fixed abode. We cannot relate to it with the help of our habitual patterns, we need to readjust everything, even the idea of adjustment. Odradek reveals something important about artistic research. The encounter with it engages us in a practice without any other purpose than transformation.

III

My third thesis relates to “artistic research” as an umbrella term:

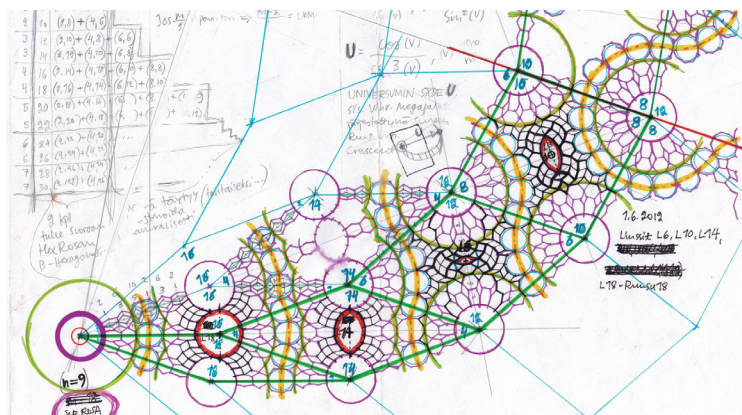
Artistic research, in strict sense, is not artistic.

This paradoxical claim obviously needs some explanation. In our western setting, both art and research are cultural domains with transformative ambitions. This implies that both of them are after something new. Research builds on critically discussed procedures that make it recognizable as research, and newness emerges out of that framing. In art, new forms are adopted into the contexts of art through the rituals of art worlds. Genuinely new art is thus not art before it is adopted as such. This asymmetry of art and research in their relation to newness implies, on the one hand, that artistic research that is recognized as *artistic* research in a research context is not genuinely new as art since it is already recognizable as “artistic”. On the other hand, artistic research that is recognizable as artistic *research* can proceed in ways that are not recognized as art in the sense that they could be adopted as art through the rituals of art worlds.

In light of this argument, we can say that artistic research functions as a testing ground of epistemic processes and their cultural framing. The logic of this framing is not necessarily based on art as a cultural domain even if it lives off

its tradition. Therefore, “artistic research” is a problematic notion. The problem lies in the qualifier “artistic” and its implied counterpart “academic and/or scientific.” To further unfold the idea of artistic research as a testing ground and as a transformative frame, a shift in the vocabulary is needed. The key issue is not whether particular research is “artistic” enough to qualify as *artistic research* or “academic and/or scientific” enough to count as artistic research. Supporters of this kind of view end up reproducing normative conceptions of both art and research. More to the point is the question as to how this transformative frame where multiple forms of inventive processes are fostered can best be discussed, evaluated, and developed further in terms of research. We need to divert our reading of the term “artistic research” from its disciplinary connections to the sphere of its dispositional surplus, namely, the commitment to transform “knowledge production” into a “space of thinking,” as Michael Schwab puts it (Michael Schwab, 2012: 243). Again, I will try to make this more accessible through an example.

Markus Rissanen, a Helsinki-based painter with genuine interest in geometrical problems, made a significant mathematical discovery as a result of a side track of his doctoral project in fine arts completed in 2017 (Rissanen, 2017). He was investigating whether and how the basic forms, such as circle, triangle, and square that play an important role in the cultural history of forms, are also present in nature, when he got interested in geometrical tiling methods and questions of rotational symmetry. After a couple of years’ intense study, he managed to formulate, with the help of his drawings, the general law of rotational symmetry. In order to conclude this mathematical endeavour, he co-authored with a mathematician an article that included a valid mathematical proof of his discovery (Kari and Markus, 2016: 972-996). In the context of mathematics, this discovery was remarkable since it presented a solution to a well-known problem that had remained unsolved for decades. Rissanen’s thesis also has interesting implications in other areas of research, such as crystallography, whereas in the context of artistic research it is easily seen as just another idiosyncratic study made by an artist-researcher. Even if drawing was used as one of the working methods, the skills required and ambitions developed during this research were not artistic in any strict sense. Besides Rissanen’s paintings presented in a gallery context, the most significant “artistic” feature in the completed thesis is the fact that it is not contextualized in accordance with any disciplinary setting, not even that of “artistic research”. Nevertheless, it obviously is valuable as research.



The first version of the *Sub Rosa* tiling for $n = 9$, sketch dated 2012-06-01
Image: Markus Rissanen

IV

A research that proceeds without discipline, without the support of a relatively stable conceptual frame might end up in paradoxical articulations. A paradox is often seen as the dead end of thought. If you have ended up with a paradox you should back away and try another route, reinstall yourself on a disciplinary roadmap, choose a method to follow, proceed *meta hodos*. But my claim is that this doesn't necessarily apply to artistic research. Artistic research might even find its highest intensity in paradoxical situations where there is no road to follow⁴. From this seemingly dead angle I formulate my fourth thesis:

Artistic research works with paradoxes.

For artistic research, a paradox is not a dead end of thought, it is a step towards new questions, new forms, new challenges. This is something that artistic research shares with philosophy. Walter Benjamin's idea of art and philosophy being siblings offers here a fertile point of reference. The argument, presented

4 Dieter Mersch makes a similar point and introduces an etymological neologism, *mē-hodos*, literally "non-road". Dieter Mersch, "Taide ja ei-propositionaali-nen ajattelu", trans. Anna Tuomikoski, *Tiede&distys* 4/17 (special issue on art research edited by Mika Elo, Tuija Kokkonen and Maiju Loukola), 2017, p. 351.

by Benjamin in his essay on Goethe's *Elective Affinities* (Benjamin, 1991: 123-201), can be summed up in following terms:

Philosophy is about truth, and a philosophical system is a presentation of truth. However, no philosophical question alone is able to arrive at the whole truth. If such a question existed, it would be the ideal embodiment of the philosophical problem. Yet, there exist other kinds of articulations that stand in the closest possible relationship to the ideal of the philosophical problem: artworks (Ibid.: 172-173). Works of art are not questions or systematic presentations, and therefore, they do not compete with philosophy. They are, however, closely related to philosophy, because their diversity reflects the very ideal of the philosophical problem. Artworks embody the possibility of a single question that would be able to address the whole truth, since each and every artwork is, in its own singular way, about reality in its entirety. Works of art reveal this about each other by being intimate strangers to one another.

For Benjamin, the purpose of philosophy, or "critique", of art is to bring out the "virtual formulability" of the "truth-content" articulated in the artwork, yet to refrain from its actual formulation out of respect for both truth and the work. Critique can only supplement the artwork, by demonstrating that this particular work is one virtual formulation of truth. In Benjamin's view, truth cannot be reached in an artwork by questioning; it can only be elicited by challenging. Controlled research of the constituent elements of artworks and their combinations – in Benjamin's vocabulary commentary as a form of "chemistry" – cannot achieve this. What we need is "alchemy", the sustained processing of uncontrollability, or even of impossibility (Ibid.: 125-126, 173).

In his working notes, Benjamin writes that one of his main goals in his essay on *Elective Affinities* is, on the one hand, "to open up the way to the work of art by destroying the regionality of art", and on the other hand, to "promote the integration of sciences [...] by analyzing the *work of art*" (Benjamin, 1977a: 811). We might say that Benjamin is arguing here for a ceaselessly question-raising philosophical attitude in research. But he is also challenging philosophy as an academic discipline as well as the unity of art. As a result, the work of art rises above art as well as philosophy, and articulates, in its singular form, research that has no regard for fixed disciplinary boundaries. As an outcome of research, an artwork is a paradoxical setting that doesn't solve anything other than everything that is in its power.

V

In light of this intimate relationship between art and philosophy, we can characterise the key challenge of artist-researcher in the following terms:

The task of the artist-researcher is to tune the medium of theory to match the level of the work of art, thereby transforming it also into a medium of practice.

The distinction between theory and practice was highlighted above as one of the paradoxical issues of artistic research. Now it is coupled with the question of its medium. At stake are not just the material circumstances, discursive contexts, or techniques and skills involved, but the assemblage of all these together, the pattern of fittings. Therefore, the task of the artist-researcher needs to be seen as an undertaking that involves heightened sensitivity to the multiplicity of languages, both verbal and non-verbal ones, that are involved in the research setting. This implies that the medium of research should be attuned to accord with the artistic impetus inherent to the research.

In order to explicate this dense argument, I go back to Benjamin once more. In the epistemocritical preface of his study on Baroque drama (Benjamin, 1977b: 203-237), Benjamin emphasizes the importance of presentation in philosophical work. At stake is the intertwining of the “what” and “how”, and Benjamin’s imperative is to work *with* the tension between these two moments of presentation. What he addresses is much more than simply the question of style; it is a question of method, or more precisely: style as a method. For a researcher, the method is the road to knowledge. For a philosopher, who takes up the “heightened position between researcher and artist”, this road or detour is the very presentation of truth (Ibid. 209-214).

Artistic research as a form of expanded writing, that is, an intersemiotic articulation of thought processes, is facing a similar demand as philosophy. In both cases, in artistic research and in philosophy, thought must pull all its forces together, without rigidifying into regularity, without becoming too disciplined. Style responds to this concentration of thought, offers hold, and yet at the same time stays loose in its recurrence like the skipping rope in the hands of the children swinging it, “always leaving room for the *Sprung* [in German]” – the leap and the crack, as Samuel Weber puts it (Weber, 2008: 115).

In its attempts at “pushing forward” thought comes to its limits. In terms of style, these limits constitute, at the same time, the innermost possibilities of a presentation. The unity of the “what” and the “how” can be approximated but these moments (or aspects) of presentation never coincide. This tension is the demand of style, both in a philosophical treatise and in an artistic research

exposition.⁵ Tuning the medium of research is thus a question of both style and commitment.

I think I have given an example of the theses four and five in my own writing.

VI

In a recently published book *Futures of Artistic Research* edited by Jan Kaila, Henk Slager and Anita Seppä, 17 authors active in the context of artistic research address the question of where we are now with artistic research and what might be the future of it.

The word “now” marks a decision with regard to conceptions of time, progress and contemporaneity. If we consider time as an empty form that can be filled with a chronology of events, with a succession of “nows”, we end up with supporting ideas of more or less linear progress. In research contexts, progress, again, is easily linked with the ideal of cumulative knowledge. The word “now” would then mark something like the cutting edge of knowledge production. In explicit opposition to this conception I formulate my sixth thesis:

The knowledge that artistic research possibly produces is not cumulative; it is relational.

This claim implies that the idea of progress must be fundamentally challenged in the area of artistic research. In the relational constellation of artistic research practices, the word “now” doesn’t divide the timeline into past and future. Rather than being a chronological marker, the “now” of artistic research is a kairological culmination point that initiates new lines of thought, lines with their own peculiar forms of temporality, lines that do not intersect within the horizon of finality. It is a *kairos*, a moment of indeterminate time, that opens up virtual temporalities.

From this kairological perspective, artistic research turns the timeline of progress into a relational labyrinth. Does artistic research have any future, then? My answer is: yes, many! There are multiple arts and a whole array of research traditions to lean on. University faculties change their names on regular basis, and when bureaucrats start to feel cosy in an institution, some

5 The term “exposition” has been widely used especially in the context of *Journal for Artistic Research*, where it refers to media sensitive modes of presenting artistic practice as research. See for example the editorial of JAR issue 15 <http://jar-online.net/journal/> [Accessed 17 June 2018].

free thinkers walk out and give reasons to new ones. If combinatorics plays any role in history, we should be safe; the future is open. There are enough loose ends, starting points for many kinds of artist-researchers to come. Perhaps the utopian moment of artistic research resides in the hope that “normal institutions” have similar fate as ‘normal sciences’ in the Kuhnian schema of scientific revolutions?

I hope we will see examples of this in the future.

VII

My next – and last – thesis is quite simple, only its explanation is rather complex, but I try to make my point as clear as possible.

Artistic research practices make up a dysfunctional set of cultural techniques.

In English, the term “cultural technique” is a bit odd. It is adopted from German discussions, where its model, *Kulturtechnik*, is a prevalent term. Originally it was used in the agricultural domain, where it referred to “cultivation of land”. More recently it has gained a layered set of meanings with media theoretical and anthropological connotations (Winthrop-Young, 2013: 3-19). Today we could say that questions posed under the label of “cultural techniques” have become questions of “anthropo-techniques”.⁶ In this wide sense, cultural techniques, such as writing, calculating and image-making, are operative processes of reproducing, handing down and passing on whatever remains of human life: traces, patterns, and artefacts.

Cultural techniques are operative processes that are based on a separation between an implied “know how” and an explicit “know that”. They imply skills and habituation and enable working with things and symbols. At the same time, they provide the aesthetic and material-technical foundation for scientific innovation and new theoretical objects. They open up new exploratory spaces for perception, communication, and cognition (Krämer and Bredekamp, 2013: 27).

This implies that all cultural techniques are characterised by a double bind between functionality and friction. On the one hand, they function as vehicles for transmitting our cultural achievements; on the other hand, they are not perfectly transparent and functional, since they also resist our attempts of

6 See Mika Elo, “Artistic Research Syndrome”, *Artnodes*. No. 20, p. 28–32 <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i20.3053> [Accessed 19 June 2018]

using them as a means of developing our thinking processes. This resistance or friction turns cultural techniques into sites of inventive transformation. New functions emerge from functional obstructions.

Insofar as artistic research involves heightened sensitivity towards its own mediality, as suggested above, it can be seen as a transformative activity that tests and contests the criteria of the separation between “knowing how” and “knowing that”. In this sense artistic research practices as a set of cultural techniques tend toward dysfunctionality rather than functionality. In short, artistic research bends cultural techniques to new ends.

Living off the critical tradition of the arts, artistic research practices tend to be transformative, which means that they deliberately touch upon their own opacity. Instead of being means to an end artistic research practices complicate the relation between means and ends. In short: they thematise their own mediality. This implies that they do not only facilitate cultural processes, but furthermore embed them in a setting that shapes and transforms these processes, and, at the same time, shows something of the effects of their embedding. Artistic research practices thus question the conditions of explication – that is, processes of unfolding, foregrounding something with the help of something else. In other words, they engender processual symptoms through opacity and friction. From this symptomatic point of view, artistic research practices appear as a deliberately dysfunctional set of cultural techniques. They constitute a “syndrome”, a set of loosely associated symptoms that all have to do with cultural processes of making sense.⁷ “Artistic research syndrome” is a constellation of symptoms making apparent the erosion of more traditional views on culture that build on a sharp distinction between matter and meaning. It indicates a crisis of theory-driven models of research and the revival of pragmatogenic research settings. It provokes the recognition of previously underestimated forms of cognition and relativises human-centred conceptions of the world.

The relative opacity of artistic research practices urges us to ponder sense-making beyond linguistic signification and to consider how these practices contribute to shaping the relation of aesthetics and epistemology. When the medial embeddedness of experience is recognized, questions of whether and how there is an aesthetic moment inherent to all knowledge production seem ever more relevant. Against this background, the double-bind between *aesthesis* and *noesis*, i.e. the processes of sense experience and knowledge production can be addressed in terms of “boundary work” (Borgdorff, 2010: 72-79).

7 I have presented this argument earlier in my article “Artistic Research Syndrome”, *Artmodes*. No. 20, p. 28–32.

Insofar as artworks have the capacity to effectuate shifts in perspective within various discursive formations and in the use of cultural techniques, they can be said to function as “boundary objects” that change their ontological and epistemic nature depending on the context in which they are made operative (Borgdorff, 2012: 117).

In order to ground the heuristic construction of “artistic research syndrome” summarized here as the explanation of my last thesis, I will go for one last example.

In his recently published doctoral thesis in dramaturgy *Algorithmic Adaptations* (2018), Otso Huopaniemi bends the cultural technique of writing to new ends and reinvents it as the medium of dramaturgy (Huopaniemi, 2018). The



Video still from the performance (*love abz*)³ in Otso Huopaniemi's doctoral thesis *Algorithmic Adaptations*

Performers: Lee Meir (left) and Josep Caballero García

Video: Andrea Keiz

Image: Huopaniemi, 2018

research deals with the interaction of humans and technologies in the context of writing. Huopaniemi “examines the claim that we write through, with, alongside, and against algorithmic processes, in this case machine translation and automated speech recognition” (Ibid.). He constructs an artistic research apparatus consisting of various performative arrangements that involve automatic speech recognition and machine translations. The multifaceted inclusion of algorithmic processes in the thesis destabilizes all discursive parameters that we usually tend to lean on in a research context. Huopaniemi’s research setting renders both written and spoken language challengingly opaque, forces writing as cultural technique into areas of dysfunctionality. Huopaniemi’s research shows, however, that the high level of complexity, which a thoughtful engagement with the opacity of a cultural technique unavoidably brings with it, does not necessarily lead to nonsense and lack of rigorousness. There is a difference between babble and Babel, as there is a difference between Babel and Bible. However, in this polyglottal space, which is also a space of intersemiotic articulations, the stakes are high, and the passages between the different modes of articulation need to be delicate and precise. Only then the research gestures taking place in the midst of reading, writing and speaking bodies, machines and algorithmic processes can generate new insights – and new thought-provoking paradoxes.

BIBLIOGRAPHY

Benjamin, W. (1977a): *Gesammelte Schriften Band I/3*, Frankfurt, Suhrkamp.

Benjamin, W. (1977b): *Gesammelte Schriften Band I/1*, Frankfurt, Suhrkamp.

Borgdorff, H. (2010): "Artistic Research as Boundary Work" in *Art and Artistic Research*, edited by Corina Caduff, Fiona Siegenthaler and Tan Wälchli, Zürich Yearbook of the Arts 6, Zürich, Scheidegger and Spiess.

Borgdorff, H. (2012): "Boundary Work: Henk Borgdorff interviewed by Michael Schwab" in *Intellectual Birdhouse – Artistic Practice as Research*, edited by Florian Dombois, Ute Meta Bauer, Claudia Mareis and Michael Schwab, London, Koenig Books.

Cotter, L. (2017): Reclaiming Artistic Research – First Thoughts... in *MaHKU-script: Journal of Fine Art Research*, 2(1), 1, pp. 1–6, DOI: <https://doi.org/10.5334/mjfar.30> [Accessed 20 June 2018].

Elo, M.; Karo, M. and Laakso, H. (2013): *Falling Trees. The Finnish exhibitions at the 55th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia*, Co-authored by, Helsinki, Frame Foundation.

Huopaniemi, O. (2018): *Algorithmic Adaptations*, Helsinki, Theatre Academy. Available online: <https://actascenica.teak.fi/huopaniemi-otso/> [Accessed 20 June 2018].

Kari, J. and Rissanen, M. (2016): "Sub Rosa, a System of Quasiperiodic Rhombic Substitution Tilings with n-Fold Rotational Symmetry" in *Discrete & Computational Geometry*, Vol. 55, Issue 4, (June 2016), pp. 972-996, published first online 2016-04-04 at <http://link.springer.com/article/10.1007/s00454-016-9779-1>, a free pre-review version is available online at <http://arxiv.org/abs/1512.01402> (since 2015-12-04). [Accessed 20 June 2018].

Krämer, S. and Bredekamp, H. (2013): "Culture, Technology, Cultural Techniques—Moving Beyond Text", trans. Michael Wutz in *Theory, Culture and Society*, vol. 30, no. 6. [First published as "Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur" in *Bild, Schrift, Zahl*, edited by Sybille Krämer and Horst Bredekamp, Munich, Fink, 2003, pp. 11-22.].

Rissanen, M. (2017): *Basic Forms and Nature. From Visual Simplicity to Conceptual Complexity*, Helsinki, Academy of Fine Arts. Available online: <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/160979> [Accessed 20 June 2018].

Schwab, M. (2012): "Between a Rock and a Hard Place" in *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research*, edited by Florian Dombois, Ute Meta Bauer, Claudia Mareis, and Michael Schwab, London: Koenig Books.

Weber, S. (2008): *Benjamin's Abilities*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press.

Winthrop-Young, G. (2013): "Cultural Techniques: Preliminary Remarks" in *Theory, Culture and Society*, vol. 30, no. 6, p. 3–19. <https://doi.org/10.1177/0263276413500828> [Accessed 19 June 2018].

GALEA, URDIN

Usoa Fullaondo

La hora azul
Galea
Qué natural, parece un cuadro
[[]]
Braiding oneself
Espacio para fiesta
Hacer casa
{º Cuerpos
15 de Agosto



LA HORA AZUL

R ¿Conoces la hora azul?

M ¿La hora azul?

R De hecho, no es una hora, es un minuto. Justo antes del amanecer hay un minuto de silencio. Las aves diurnas aún no se han despertado y las aves nocturnas ya se han acostado. Entonces se hace el silencio.



R Es difícil transmitir la idea a alguien que no lo ha vivido. De hecho, el silencio en la naturaleza da miedo. Es un poco como en un tribunal, cuando el jurado delibera y alguien espera la sentencia. O es la vida, o es la muerte. Si algún día llega el fin del mundo seguro que será en ese minuto, ¿y sabes por qué?

M No.

R Porque es el único momento en el que parece que la naturaleza deja de respirar. Y eso, eso da miedo. Los campesinos conocen esa hora, es por eso que siempre dicen: “De todas formas, mañana será otro día.” Y es verdad. Ocurra, lo que ocurra, no puedes impedir que se levante el sol. Y esta, esta es la más bella lección de humildad que puedas recibir. Somos nosotros quienes necesitamos a la naturaleza, no al contrario. Si quieres, vamos a acostarnos ahora y nos levantamos para la hora azul, ¿quieres?

M No, no. ¿Despertarnos tan pronto? Además yo no oigo nunca el despertador.

R Cuenta conmigo.



R Mirabelle, Mirabelle, es la hora.



R ¿Qué es eso? ¿Un tractor? No puede ser. Dáte prisa, maldita sea.

M No te pongas nerviosa.

R Un minuto es muy corto, ¿sabes?

M Tranquila, parece que ya se aleja. Ves, ya se ha ido.

R Sí, se ha ido pero se jodió. Ya está. Es increíble.

M Oye tranquila, no pasa nada. Antes ha sido muy emocionante, de verdad.

R Pero el silencio no es eso. Maldita sea.

M Lo he entendido muy bien.

R No se trata de entender. Todo el mundo dice: entiendo, entiendo. No importa lo que digas, que una fresa roja es mejor que una fresa verde. Si no las pruebas, no lo entiendes.

R entonces rompe a llorar y M le consuela. Acaba prometiéndole que se quedará unos días con ella en el campo. En ese momento se hacen amigas.

*Parte del diálogo entre Reinette y Mirabelle en *Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle* de Eric Rohmer (1986). Minutos 12:40 -17:39

GALEA

De las pocas maneras que se me ocurría empezar a escribir sobre ciertas cuestiones que considero forman parte del proceso de creación, descarté dos. Me resultaba muy difícil no comenzar escribiendo desde una pieza concreta pero decidí no arrancar este texto desde ahí. Dejé de lado también la idea de plantear cuestiones teóricas desde el principio, por la necesidad de comenzar con algo más tangible. Así que decidí partir de la noción de experiencia en general y de la experiencia de un espacio en particular, así como de las reflexiones y construcciones que puedan surgir a partir de ahí. El lugar vivido en este caso es el paseo del acantilado de la Galea y las campas de Aixerrota en Getxo. También la experiencia del color azul.

Lo normal es que en este lugar, al menos aparentemente, no pase nada. En mi caso, si ha sucedido algo, ha sido en el tiempo, como pasa con el amor. De hecho, la interacción con este espacio se produce desde dos acciones prolongadas y muy comunes: el correr y la preparación de una fiesta que conozco como participante y como observadora desde que era una niña. Como digo, ambos procesos se producen de manera repetida en la experiencia de años y se articulan en dos piezas ya producidas: el libro *Un Atletismo Afectivo* (2016) y el documental *Trenza* (2017).

Existe en el corredor un deseo de pertenencia y re-descubrimiento de un paisaje cercano, inmediato y conocido. Por su parte, el deseo de relación con los otros, así como el afecto hacia un lugar impulsa la construcción del espacio para una fiesta colectiva. Es el deseo de vínculo (Moraza, 2011: 14) el que potencia el hacer en este acontecimiento. Este impulso de compartir algo con los demás que da lugar a una celebración lúdica, se podría considerar también una característica propia del hacer artístico y de la relación del artista con el espectador. El proceso que se produce de una acción a otra supone una apertura desde lo individual hacia lo colectivo en la que prevalece la incertidumbre y el peso del propio hacer sobre la resolución final del mismo.

En *Trenza* se añade un tercer proceso que conecta la creación artística y la construcción del espacio colectivo para el desarrollo de dicha fiesta desde otro punto de vista: el del animal. Un tercer proceso basado concretamente en la preparación del empujado que los pájaros jardineros macho construyen para cortejar a las hembras y que se presenta a través de fragmentos de voz en off del científico David Attenborough extraídos del documental *Bowerbirds. The art of seduction* (Attenborough, 2000).

Se intenta re-situar así lo humano en el *continuum* animal. Y esto se produce sin eliminar la diferencia entre ambos, sino respetando e integrando esa diferencia

en nuevas expresiones (Massumi, 2014: 3). Evidenciar la singular pertenencia de lo humano al *continuum* animal conlleva implicaciones políticas que en el caso de esta pieza se manifiestan a través del elemento lúdico, la simpatía, la intuición y la ritualidad.

Supongamos que en vez de exhibir el cuerpo y las plumas
que te han salido,



pudieras impresionar a las hembras
con la belleza de objetos inanimados



y tu manera de disponerlos.

“QUÉ NATURAL, PARECE UN CUADRO”

El otro día un alumno me contaba que últimamente grababa sus vídeos siempre con zoom, porque si no la imagen le resultaba demasiado nítida. Artificial, lejana. ¿Poco natural? Le dije, sin pensarlo demasiado y sin querer ofenderle, que me parecía que grabar con zoom desde el móvil era un gesto común y popular y que pensaba que quizás tenía que ver con un romanticismo asociado a lo analógico y por qué no, a lo pictórico.

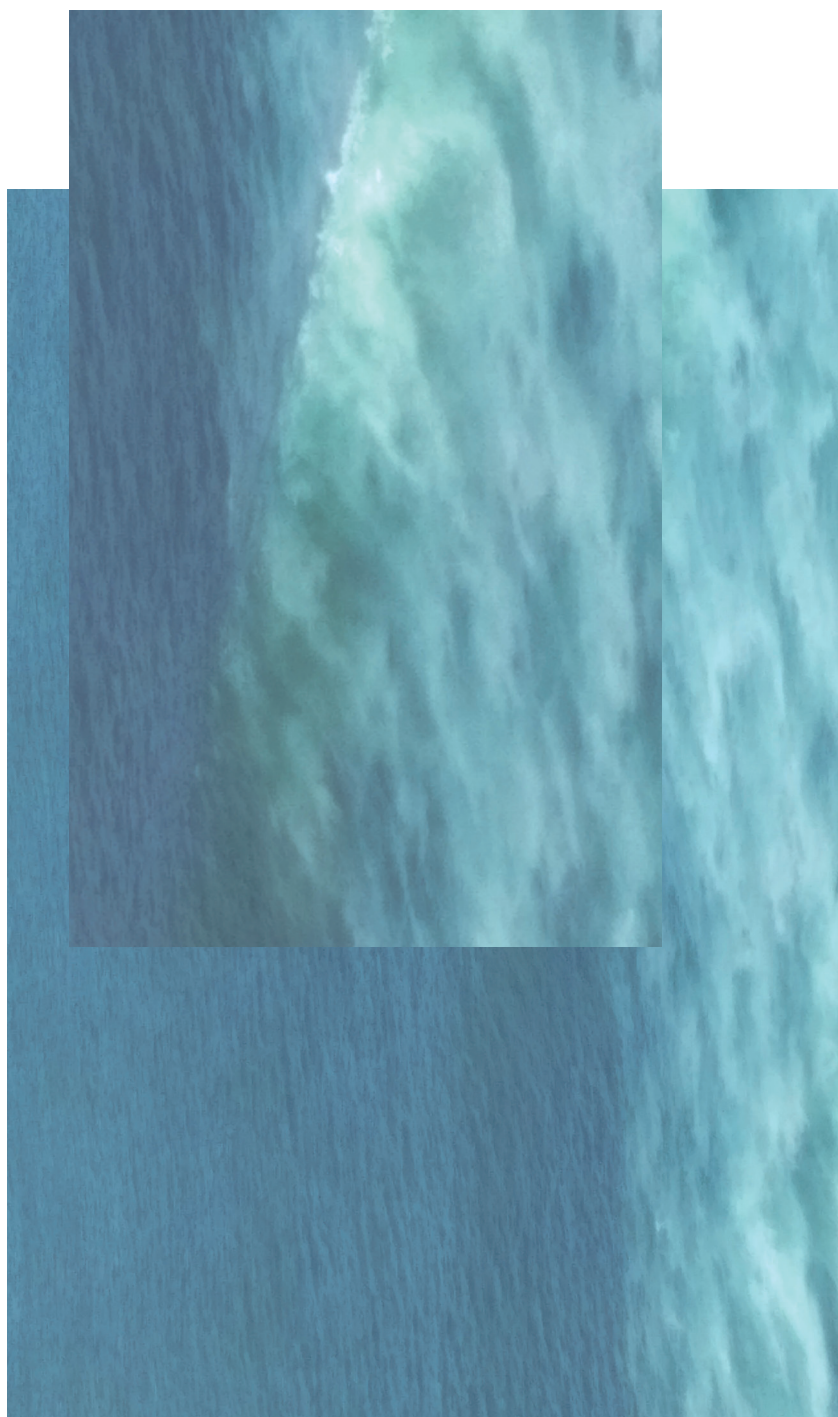
A veces pienso que no utilizar el zoom es más natural que hacerlo. Abres la aplicación de la cámara y te pones a grabar. Es más directo. Usar el zoom implica un deseo de aprehender algo que está más lejos, algo que sobre todo a los miopes nos cuesta enfocar. Creo que cada vez más, me interesan lo próximo y lo inmediato.

A la señora Ramsay perseguir la verdad con tan sorprendente falta de consideración por los sentimientos ajenos, desgarrar el delgado velo de la civilización de manera tan gratuita y brutal, le parecía un atentado contra el decoro tan enorme que bajó la cabeza sin responder nada, ofuscada y aturdida, como para permitir que aquella lluvia de granizo y agua sucia la salpicara sin quejarse. No había nada que decir. (Woolf, 2017: 42)

Probé a hacer una fotografía del mar utilizando el zoom al máximo. Lo que de verdad pasó, es que fui haciendo diferentes encuadres hasta quedarme con esa imagen. Rompía una ola turquesa. Me encantó el resultado.

Do you want to be right or do you want to connect?
(Nelson, 2015: 82)

El color del agua cambia. A veces es gris, otras verde, la mayor parte del tiempo, azul. Como mi estado de ánimo.







Recently I received in the mail a literary magazine that featured an interview with Anne Carson in which she answers certain questions -the boring ones? the too personal ones?- with empty brackets [[]]. There is something to learn here; I probably would have written a dissertation on each query, prompting the reply I've heard countless times in my life: "Really, it's terrific – it's just the people upstairs who say we've got to trim it back a little." The sights of Carson's brackets made me feel instantly ashamed of my compulsion to put my cards more decidedly on the table. But the more I thought about the brackets, the more they bugged me. They seemed to make a fetish of the unsaid, rather than simply letting it be contained in the sayable. (Nelson, 2015: 49)

Maggie Nelson cita más de una vez a Wittgenstein en su libro *The argonauts* (2015). Al leer este párrafo, escribí mentalmente en negro y mayúsculas sobre blanco una cita del filósofo que repito como un tic en alguna clase: "Creo que el intento de explicación constituye en sí un fracaso, pues sólo debemos reunir correctamente lo que sabemos sin añadir nada, y la satisfacción que tratamos de obtener con la explicación se da por sí sola." (Wittgenstein, 2008: 14). Me hizo pensar en la trampa que contiene esta frase y lo que puede llegar a confundir.

Creo que el trabajo intuitivo es la base de toda creación. Se recogen elementos dispares, sin que a priori exista relación entre ellos, se amplifican unos, se atenuan otros, se modulan los que elegimos y después se reúnen en un orden determinado y propio, un orden que no suele ser el habitual. También puede ser que todo esto suceda a la vez. El contacto y acercamiento entre estos fragmentos, a veces accidental, es lo que conforma la composición y es ahí cuando es posible que se produzca la poesía. Trabajar en la elipsis conlleva un profundo conocimiento del medio, gran capacidad de razonamiento y mucho trabajo (Bresson 2015: 189). La presentación sinóptica de imágenes así como la simplificación, no es algo que se pueda buscar; aparecen cuando se ha trabajado lo suficiente.

Me pedís que me explique, pero estoy tan lejos de las palabras, la lógica, el pensamiento discursivo, del intelecto... Me encuentro en un estado secreto e indecible, soy el misterio donde comienza todo conocimiento profundo, cuando os sumergís en mis aguas silenciosas sin pedir nada, sin tratar de definir nada, fuera de toda luz. Cuanto más entráis en mí, más os atraigo. (Costa, Jodorowsky, 2004: 263)

Aunque es cierto que un exceso de razonamiento puede llegar a eliminar la rareza y la singularidad, estoy a favor de una imagen nítida y de una escritura clara. No creo que tengan nada de malo. Frente a cierta preferencia por la omisión de lo decible y la tendencia a encontrarse cómodo en el espacio que se deja entre lo que ya se ha dicho y lo que está por decirse, opto por intentar no dejar demasiados espacios en blanco entre corchetes cuando intento contestar -aunque sea con más preguntas- a ciertas cuestiones que me importan. Aun con el riesgo de caer en la literalidad y lo narrativo. La novela como “estructura que imprime una forma en la mente, tan pronto un bloque cuadrado como una pagoda, tan pronto dotada de alas y arcos como compacta” (Woolf, 2018: 96), siempre ha sido mi género favorito.

Bresson por Bresson me parece muy buen título para una recopilación de entrevistas que le realizaron al cineasta a lo largo de los años. El subtítulo, *Entrevistas (1943-1983). Reunidas por Mylène Bresson*, es explicativo, nos deja muy claro lo que vamos a encontrarnos, pero añade el vínculo afectivo de la que persona que las seleccionó, su mujer.

Godard a Bresson:

Se suele decir que usted es el cineasta de la elipsis. A este respecto, cuando pensamos en las personas que ven sus películas teniendo presente esta idea, seguro que con *Al azar Balthasar* usted bate todos los récords. Por ejemplo: en la escena de los dos accidentes de coche -si podemos hablar de dos, pues sólo se ve uno-, ¿tiene usted la sensación de hacer una elipsis mostrando solo el primero de ellos? En mi opinión, tendrá usted la impresión no tanto de haber suprimido un plano como de haber puesto un plano a continuación de otro. ¿Estoy en lo cierto? (Bresson y Godard, 2015: 190)

Bresson a Godard:

En lo que concierne a los derrapes de coche, puesto que hemos visto el primero, pienso que es inútil ver también el segundo. Prefiero que la

gente se lo imagine. Si hubiera intentado que la gente lo imaginara la primera vez, habría habido una laguna. Además, a mí me encanta ver eso: encuentro bello que un coche vuelque en la carretera. Pero, después, también prefiero hacer que la gente lo imagine con la ayuda de un ruido, pues cada vez que puedo reemplazar una imagen con un ruido lo hago. Y lo hago cada vez más. (Bresson y Godard, 2015: 190)

Como la luna del tarot, la laguna se nos escapa y hace que corramos el riesgo de caer en nosotras mismas y convertirnos en “una vagina sin límites” (Costa y Jodorowsky, 2004: 263). La luna no insemina, solo indica.



What can a process do?
An Affective Athleticism
raid
braiding oneself

USOA FULLAONDO ZABALA



CONTENTS | NAVIGATION | **ABSTRACT** | USOA FULLAONDO ZABALA - What can a process do? A passage from ritual to rituality - 2018 | REVIEWING → EDIT → META → COMMENTS → TERMS OF USE

& Braiding

Each of these two works was developed around a particular space, the fields of Aixerrotia (Basque Country). The book is an attempt to carry my habitual experience of running through this space across into art, while the film mainly focuses on observing how the landscape was turned into a space for a festive event. Three separate narrative strands, each referring to a particular process, intertwine. The first of these is filming of young people's actions as they prepare the space for the celebration. A second strand consists of fragments of a voice-over from a documentary which shows male bowerbirds building the bowers where they will court the female bird. The third strand consists in sequences which function as emerging areas of what might become a process of artistic creation.

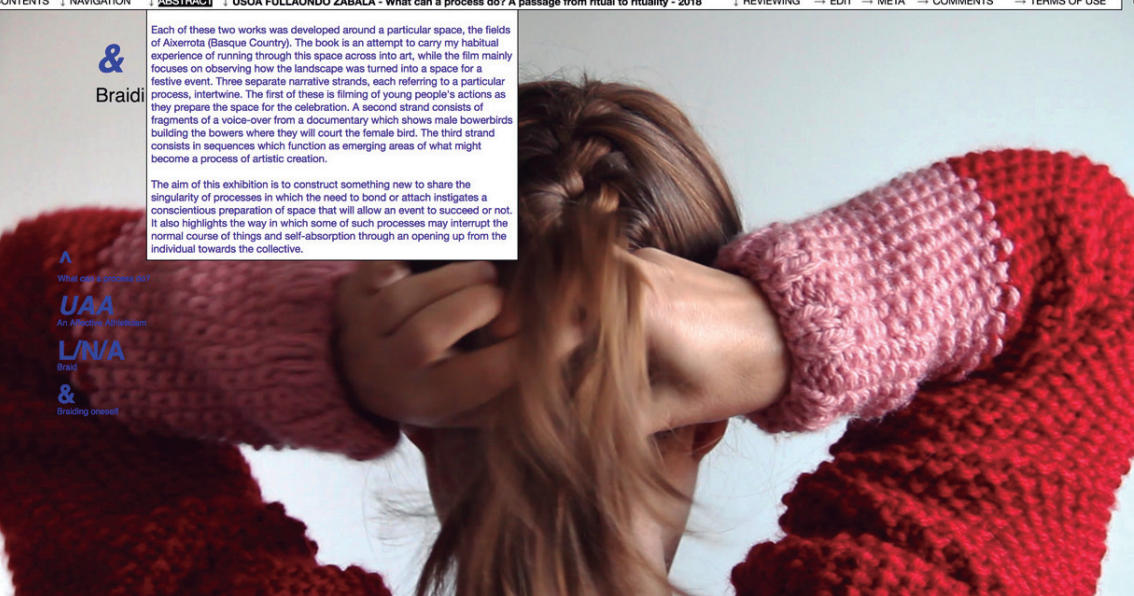
The aim of this exhibition is to construct something new to share the singularity of processes in which the need to bond or attach instigates a conscientious preparation of space that will allow an event to succeed or not. It also highlights the way in which some of such processes may interrupt the normal course of things and self-absorption through an opening up from the individual towards the collective.

^
What can a process do?

UAA
An Affective Athleticism

L/N/A
Braid

&
Braiding oneself



BRAIDING ONESELF

Veo a Uno andando por el muelle de Arriluze. Sean las 18:00, las 19:00 o las 20:00 de la tarde, me imagino que se le hace de noche y que esquiva cañas a su derecha. Empiezan a brillar los fosforescentes. "Te lo mereces todo". Dos pasea los domingos temprano por la Galea. Va despacio y hace sol. No lleva sombrero, pero es como si lo llevara, por un gesto que hace con la mano en la cabeza. Tres pasea poco, pero pasea mejor. Tres está de paseo.

La última vez que corrí fue hace más de un año y lo hice cuesta arriba, a través de chalets de una urbanización privada. Habían retirado la nieve de las aceras pero se podría decir que el paisaje estaba nevado y aún hacía mucho frío.

Ahora que tengo ganas de que llegue el verano pienso sobre todo en nadar.

A partir de diferentes movimientos conectivos se produce un suceso singular, algo inesperado que impulsa una desviación obligando a mostrar flexibilidad y predisposición al cambio. Me grabo haciéndome una trenza espiga a mí misma.

Una trenza espiga es un elemento ornamental propio sobre todo de las mujeres (en el contexto occidental) que solemos construir con una parte de nuestro cuerpo, el pelo, en forma de extensión hacia el exterior con un sentido estético. Por lo general, es observada por otras/os y no por nosotras mismas. Por eso quizás, cuando es larga, la colocamos sobre el hombro.

Me entran ganas de pintar una toalla, una toalla familiar. Coserle telas, peces y un punto de cruz. En rosa. Sobre azul oscuro.

Pienso en las fiestas de verano y en su relación con el sol. En cuando la galerna nos pillaba por sorpresa en la playa y salíamos corriendo en masa. Solíamos resguardarnos en los pórticos de las casas cercanas y ahí te encontrabas con conocidos con los que te cruzabas por todas partes y con los que no te habías dirigido la palabra. Estábamos un poco más cerca.

Para el 25 de julio Yahoo anuncia lluvia por la mañana y solazo por la tarde. Como casi todos los años.

ESPACIO PARA FIESTA

El Concurso Internacional de Paellas fue idea original de una cuadrilla de amigos de Algorta y se celebra anualmente desde 1956 el día de Santiago, el 25 de Julio (aunque la fecha suele variar). Las primeras “paellas” tuvieron lugar en las proximidades del campo de fútbol de Azkorri, situado junto a las semi-derruidas tapias del pinar de la Vda. Del Marqués de Rivas, en las proximidades de Goienetxe (Getxo).

En 1958, paellas, fue trasladada desde las campas de Azkorri a las de Aixerrota, donde se celebran en la actualidad.

Al margen del concurso gastronómico que tiene lugar en la parte más cercana al cementerio, las cuadrillas de jóvenes de Algorta y alrededores desarrollan una fiesta diurna alternativa al otro lado del zarzal que divide el terreno de las campas de Aixerrota. Al no contar con un espacio y toldo facilitados por el ayuntamiento, construyen sus propias casetas a lo largo de los meses de junio y julio, extendiendo su territorio hasta el pinar localizado cerca del acantilado de la Galea.

El tiempo de preparación de esta fiesta es ya una celebración en sí mismo. Durante dos meses se construye un evento frágil y efímero que se concentra en un único día. En este tiempo anterior, se dispone y se predispone. El paisaje se sustrae del espacio que ocupa el resto de días del año y parece funcionar de manera autónoma, convirtiéndose en una unidad autosuficiente en la que el tiempo parece quedar en suspensión.

La experiencia de este acontecimiento interrumpe la percepción del paseante y del corredor ensimismado.





Uno, Dos y Tres se paran y observan. Redescubren el espacio que viven: lo doméstico y el paisaje que experimentan al andar o al correr, lo que está dentro y lo que está fuera, sea agua o aire, pero siempre muy cerca del cuerpo. Más tarde y lejos, la sensación de lugar les posibilita regresar. Si tienen la suerte de construir algo, el objeto se vincula a la tierra y al césped amarillento a través de la memoria y el afecto, además de por medio de unas características físicas o coordenadas reales, dando lugar a la recreación de la experiencia estética por medio de aspectos formales como el tacto, la luz, el color, el sonido y la acción.

A la izquierda, el mar. A la derecha, el cementerio. Verde, campa. Verde, zarzal. Verde seco, casi amarillo. Al fondo, la sombra. En google maps, el espacio que corresponde a la fiesta alternativa está en blanco. Tampoco está indicado con ningún nombre.





Sexual selection, as analyzed by Elizabeth Grosz (2008), successfully calls into question the neo-Darwinian doctrine that chance mutation is the only source of life's variation, loosening morphogenesis -the genesis of forms of life- from the grip of blind chance. It also calls into question the associated doctrine that the only principle of selection operative in evolution is adaptation to external circumstance (Grosz 2011, pt. 3, ch. 8). In the arena of animal courtship, selection bears directly on qualities of lived experience. The aim is at creativity, rather than adaptive conformity to the constraints of given circumstance. Sexual selection expresses an inventive animal exuberance attaching to qualities of life, with no direct use-value or survival-value. As Darwin himself pointed out (1871, 63-64), the excesses of sexual selection can only be described as an expression of a 'sense of beauty'. (Massumi, 2014: 2)



HACER CASA

El proceso del arte quizás comience con el animal o por lo menos con un animal. Por ejemplo, el pájaro jardinero, que delimita un territorio y hace una casa (Deleuze y Guattari, 1993: 185-186).

Uno, Dos y Tres son animales y saben que lo son.

Al construir una casa, muchas funciones orgánicas como la sexualidad, la procreación, la agresividad y la alimentación se transforman. La construcción de territorio implica la emergencia de cualidades sensibles puras (Deleuze y Guattari, 1993: 186). Esta emergencia está presente en la fiesta de paellas así como en la forma en la que los pájaros jardineros macho construyen su emparrado donde luego se despliegan y seducen a las hembras. El protocolo es muy similar.

Un pájaro jardinero deja caer del árbol las hojas que corta cada mañana y las gira para que su cara interna, la más clara, contraste con la tierra. Sus arquitecturas pueden llegar a medir 30 veces más que su tamaño. Construye un camino que precede al emparrado y que se hace visible a través del orden que establece con diferentes objetos. Flores, gusanos, plumas, piedras, cristales. Flores, lápices, granos de café, limones. Saliva y pigmento. Rosa, amarillo. Sobre todo azul y blanco.

Coffee Connector, Flower Fluid, Be Bird, Floor Visual Display, Lemon Communication Line.

Aquel verano el olor a café duró 2 meses.

Buscan el mejor espacio, el más grande, el más plano, lo delimitan, lo definen, lo hacen crecer en vertical.

Mientras tanto, Uno, Dos y Tres celebran su fiesta...

Sería difícil explicar este trabajo tan complejo, que sigue evolucionando y extendiéndose, únicamente como una respuesta evolutiva vinculada a una relación de necesidad-satisfacción. Se produce un exceso, un ir más allá, una intensidad vinculada a la noción de belleza: “The capacity to produce unexpected outcomes that are not related in linear fashion to discrete, isolatable inputs is an essential aspect of instinct. It must be acknowledged that instinctual movements are animated by tendency to surpass given forms, that they are moved by an impetus toward creativity” (Massumi, 2014: 16-17). Existe en estos movimientos propios del instinto, un elemento de improvisación espontánea vinculado a variaciones cualitativas.

Un comportamiento similar es el del pollito del cuco, que tiene la capacidad de hacer que hembras de otras especies, cuyo nido el cuco ha parasitado con anterioridad, lo alimenten y lo protejan. Y lo hacen con pasión. Como en el caso de los pájaros jardineros, frente a una impulsión mecánica, se produce una propulsión pasional. “Instinct bears witness to a self-driving of life’s creative movement: to a self-expressive autonomy of vital creativity.” (Massumi, 2014: 18). Más allá de la conformidad ante las demandas limitadas de la adaptación y la muerte, el instinto posibilita un exceso de invención que atraviesa los límites; una creatividad inmanente a la topología de la experiencia que responde espontáneamente a las presiones de adaptación. Deleuze y Guattari definen esta inventiva inmanente como deseo (Deleuze y Guattari, 1983: 25).

El deseo de vínculo, punto de partida del entrelazado entre los tres procesos provenientes de diferentes ámbitos (vida, naturaleza y arte), supone un encuentro con los otros que es capaz de suspender cualquier tipo de ensimismamiento. Este vínculo aspira a que la destitución subjetiva dé lugar a una relación desde la que los sujetos se renuevan, dejan de ser lo que creen ser, quedan abiertos a convertirse, a devenir. Se produce así un querer hacer algo con los demás (Moraza, 2011: 14). El que hace, desde diferentes condiciones en este caso, desea que su obra provoque un sentir en el otro, “quiere involucrarle un vínculo inducido, desplazado” (Ibíd.).

Take care of the lemon. Take care of the plant. Ten cuidado cuando vuelvas por la noche. Intenta hacerlo acompañada de alguna amiga.





CUERPOS

El deseo de amor y de pasión erótica, propios de la creación, son asimismo parte del juego de construcción del espacio-fiesta. El deseo de amor es un deseo de sensibilidad que abre al ser a las interferencias del exterior. En esta apertura el cuerpo tiene un papel primordial; el cuerpo de cada cual en relación a otros cuerpos. “La obra de arte es en sí misma, otro tipo de cuerpo: no existe obra sin corporalidad. La obra es un cuerpo físico, alterado por la corporalidad del autor y alterado también por la corporalidad del espectador.” (Ibíd.).

Tras estas afirmaciones está la concepción de cuerpo de Spinoza, en términos de su capacidad de afectar y ser afectado; un cuerpo que va definiéndose por las capacidades que presenta a cada paso (Spinoza, 2013: 209). En esta interlocución nunca estamos solos. Los afectos así entendidos, son modos de conectar con otros y con otras situaciones, nos dan la posibilidad de participar en procesos más amplios que nosotros mismos (Massumi, 2017: 6). El afecto es un movimiento del cuerpo observado desde el punto de vista de su potencial, de su capacidad de llegar a hacer.



Galea, urdin.

Las camisas de mahón.

Hace años cosíamos en la espalda un trozo de tela sobre el que pintábamos con rotuladores especiales para camisetas el nombre de nuestra cuadrilla y un dibujo que nos singularizara.

Ya no conservo ninguno de aquellos dibujos. Pero sí alguna camisa. Y qué bonito es el azul desgastado de la tela de arrantzale.

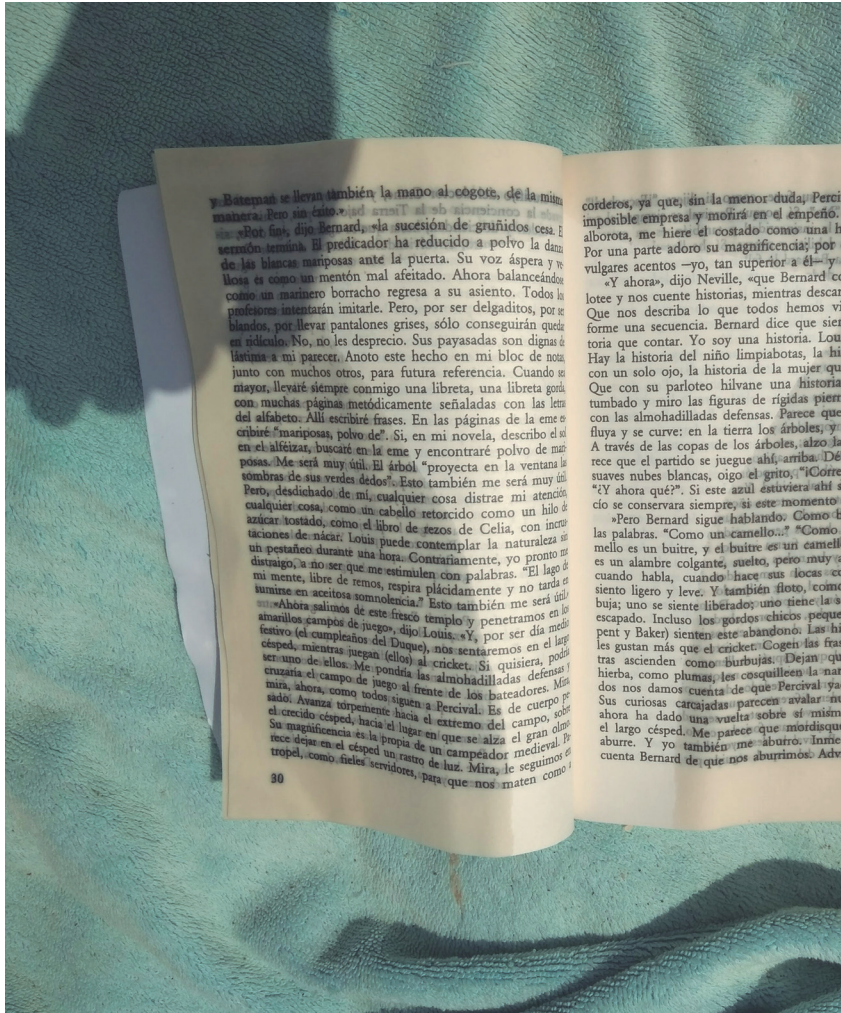
Uno, Dos y Tres pasean con polos o camiseta pero estoy segura de que alguna vez llevaron alguna de esas camisas. O un kaiku. Y también el pañuelo de fiestas.

El proceso del arte, como el de la construcción de una fiesta o la preparación del espacio de los pájaros jardineros, conlleva una “simpatía hipotética” (Manning, 2016: 18) que posibilita que la intuición explore desde el hacer expandiendo su propio campo de relaciones y potenciando la aparición de gestos menores que posibilitan la emergencia y la dignificación de lo que puede parecer superficial. “We call intuition here the sympathy by which one is transported into the interior of an object in order to coincide with what there is unique and consequently inexpressible in it.” (Bergson, 2007: 135). Lo que la intuición añade al instinto es la corporalidad de la situación presente.

Esto implica la aparición de un canal que conecta el ritual con la ritualidad. Si la ritualidad guarda relación con prácticas que se repiten y que activan una menor transducción en el evento, el ritual se concibe como un conjunto de técnicas más formalizadas que llegan a nosotras a través de generaciones y que dan lugar a ritos culturales. La ritualidad, como el ritual, actúa como un cambio de registro que da lugar a nuevas formas potenciales (Manning, 2016: 67).

La ritualidad activa la capacidad inmanente del objeto cotidiano a través de la repetición y de la rutina; pero esta repetición no es una repetición de lo idéntico sino de lo similar. “La cotidianidad es una especie de síntesis en la que cierta variación va apareciendo e integrándose.” (Esquirol, 2015: 56).

La articulación del texto y las imágenes en este ensayo es un intento de trasladar a otro medio una manera de hacer centrada en la proximidad de los objetos, las relaciones que se establecen entre ellos y su disposición. Más allá de su utilización y contemplación, esta proximidad posibilita sentirnos acompañadas entre las cosas y a la vez nos sirve para orientarnos en un proceso que queda abierto y que entiende lo superficial como algo que tiene que ver con la aparición de estas cosas a la luz. Lo superficial y lo profundo, en vez de contraponerse, “se implican mutuamente, e incluso se convierten una en otro: la piel es superficial y profunda al mismo tiempo.” (Esquirol, 2015: 176).



15 de agosto de 2018.

Desde que el sonido de la última ola se agota en la orilla hasta que escucho romper la siguiente, pasan solo tres segundos.

Uno, Dos, Tres.

val acometerá una
El corazón se me
soja con dos filos:
otra, desprecio sus
siento celos.
omience. Que par-
samos recostados,
sto a fin de que
mpre hay una his-
is es una historia,
historia del hombre
e vende caracolas
y mientras reposo
as, los bateadores
el mundo entero
nubes en el cielo,
vista al cielo. Pa-
bilmente, entre lá-
¡y oigo el grito
siempre, si este va-
durará siempre.
urbujas ascienden
un buitre. El ca-
o, porque Bernard
umeno. Sí, porque
omparaciones, me
si fuera esa bur-
ensación de Haber
fios (Dalton). Las
storias de Bernard
es al vuelo; mien-
e las brizas de
iz: Y entonces to-
ce entre nosotros.
uestras risas. Pero
o, rodando sobre
a una briza. Se
diatamente, se da
terio cierto esfuer-



BIBLIOGRAFÍA

- Attenborough, D. (2000): *Bowerbirds. The art of seduction*, Lifestory BBC.
- Bergson, H. (2007): *The creative mind: An introduction to methaphysics*, New York, Dover.
- Bresson, R. (2015): *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983). Reunidas por Mylène Bresson*, Barcelona, Intermedio.
- Costa, M. y Jodorowsky, A. (2004): *La via del tarot*, Madrid, Ediciones Siruela S.A.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1983): *Anti-Oedipus*, Minneapolis, University of Minneapolis Press.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993): *¿Qué es la filosofía?*, Madrid, Editorial Anagrama.
- Esquirol, J. M. (2015): *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*, Barcelona, Acontilado.
- Lippard, L. R. (2016): *Yo veo/Tú significas*, Bilbao, Consonni.
- Manning, E. (2016): *The minor gesture*, USA, Duke University Press.
- Massumi, B. (2014): *What animals teach us about politics*, USA, Duke University Press.
- Moraza, J. L. (2011): "El deseo del artista" en *Deseo. Textos y Conferencias*, Madrid, Colegio de Psicoanálisis, pp. 1-16.
- Nelson, M. (2015): *The argonauts*, USA, Graywolf Press.
- Spinoza, B. (2013): *Ética*, Madrid, Alianza Editorial.
- Wittgenstein, L. (2008): *Observaciones a "La rama dorada" de Frazer*, Madrid, Editorial Tecnos.
- Woolf, V. (2017): *Al faro*, Barcelona, Contemporánea Debolsillo.
- Woolf, V. (2018): *Una habitación propia*, Madrid, Alianza Editorial.

FELDENKRAIS PARA ARTISTAS

Naia Del Castillo

Adopta tu postura favorita, la que mejor encaja contigo, y después de hacer las primeras respiraciones profundas, relájate y cierra los ojos para comenzar la meditación. Observa la postura en la que te encuentras y haz un escaneo por todo tu cuerpo en busca de molestias. Al centrarnos en ello siente tu cara, después tu cuello, luego tus hombros. Si notas tensión y cansancio en algún punto, relájalo. Baja ahora por los brazos y haz lo mismo con las manos y percibe tu sentido del tacto. (San Miguel, 2015) Being with them, learning from them, I came to realize more and more of this interconnectedness of everything, because these chimpanzees had given me so much. I knew I had to do something. I went to Africa. I left the jungle as an activist. (Goodal n.d.) Baja por la columna vertebral y ve haciendo lo mismo con el resto del cuerpo hasta llegar a las caderas, bajando después por los muslos, las piernas... Suelta cualquier tensión que percibas por el camino, suelta cualquier molestia. (San Miguel, 2015) And this is exactly what we are doing now in the area of quantum computation. In this area, we are actually at the state of Yuval in the beginning of the lesson. We don't know yet how to build those computers. And we don't know yet what we will be able to do with them, if and when they're built. But what we're doing is, we start within our comfort zone, we look around to see where we can expand it, where we can find challenges. And maybe by reducing the amount of force, and letting it move in other directions, you might find yourself in a different place which could be very close to where you are now. (Aharonov, 2012) A quinientos metros toma el ramal en dirección E5. A ochocientos metros mantente a la izquierda en la bifurcación para continuar por GI20. Sigue las señales de Rentería. Mantente a la izquierda en la bifurcación para continuar por GI20. Continúa 7 kilómetros. A 3 kilómetros toma la salida 7. (Google maps, 2018) Así como las olas no dañan las rocas al chocar contra ellas, sino que las erosionan y esculpen dándoles bellas formas, también los cambios pueden modelar nuestro carácter y suavizar nuestras aristas. Mediante las tempestades del cambio, podemos aprender a cultivar una calma llena de dulzura pero inquebrantable. (Rimpoché, 2017) Luego mantente a la derecha. Continúa recto por Loiolako Pasalekua. Continúa por Loiolako Pasalekua un kilómetro. A trescientos metros incorpórate a Bizkaia Pasalekua. Continúa por Bizkaia Pasalekua un kilómetro y medio. A doscientos metros utiliza el carril izquierdo para girar a la izquierda hacia Foru Pasalekua. Utiliza el carril izquierdo para girar a la izquierda. Utiliza el carril izquierdo. Utiliza el carril izquierdo. Ha llegado a su destino. (Google maps, 2018) Aceptar el cambio y la incertidumbre. Al reflexionar en la vida, nos damos cuenta de que todo en la

vida es impermanente. Habitualmente planificamos nuestra vida, lo organizamos todo y lo mantenemos en la mayor seguridad posible. Pero nuestra seguridad se derrumba cuando la impermanencia se manifiesta de manera inesperada. (...) ¿Por qué es todo impermanente? ¿Por qué es todo impermanente? ¿Por qué es todo impermanente? (...) La razón por la cual todo es impermanente, es porque ¡así es!. De hecho, la impermanencia es la vida. La vida es impermanente. La discontinuidad es parte de la continuidad fundamental. Por ejemplo, si tu reloj no hace tictac, si no se mueve ni cambia, no funciona, está muerto (...) Lo extraordinario es que cuando aceptas la muerte y la impermanencia, te das cuenta de que no estás perdiendo nada en absoluto. De hecho, estás ganando todo. Estás empezando a tener la perspectiva más amplia. Es como si perdieras las nubes pero ganaras el cielo. (Rimpoché, 2017b) El poeta alemán Rainer Maria Rilke dijo que nuestros miedos más profundos son como dragones que guardan nuestro más profundo tesoro. El miedo despertado por nosotros por la impermanencia, el hecho de que nada sea real y nada permanezca, se convierte tal y como finalmente descubrimos en nuestro mayor aliado, puesto que nos empuja a formularnos la siguiente pregunta . ¿Si todo cambia y muere, qué es realmente verdadero? (Rimpoché, 2017) I want to repeat those four principles. Start within your comfort zone and make it even more comfortable. Second principle: Not too easy, not too hard. Pick an interesting challenge within your reach. Third principle: Move away from your desired place, and come back to it from different angles. Fourth principle: Play with it, connect it, make it your own. (Aharonov, 2012) Cogemos en dos escalones. Pero un poquito y suelto el aire. La primera un poco más larga, aguanta el aire y luego lo sueltas. Aguanta un poco. Suelta. Otra vez. Aguanta. Suelta por la nariz. Tiene que haber más apoyo. Cojo, voy más despacio. Uno-dos-tres. Hasta cuatro ahora. Uno-dos-tres, cuatro. A ver, hasta cinco. Uno-dos-tres-cuatro-cinco. Otra vez. Come-bebe-ve. Oye-huele-compra. ¿Qué tal? (Del Castillo y doctora, 2018) Hay un miedo a la pérdida. En la inmersión hay pérdida pero también hay ganancia. Más allá del hecho que en las condiciones puntuales y concretas son muy difíciles, lo van a ser más... Por otro lado es cierto que es un tiempo curioso, precisamente por esa producción de que está más allá de lo transitorio pero no ha llegado aún a completar algo que podamos ver como un fin de viaje. (Martínez, 2018) Gesticula un poco y luego vamos a soltar el aire marcando la A. No susurres, que no se oiga. Y soltamos. La E es totalmente relajada. La I sonrisa. Con la O... Más cerrada. Y la U. Esta es la base. (Del Castillo y doctora, 2018) ¿Adonde van a parar esos mundos? Los niveles de complejidad a los que debemos de llegar son muchos. Es difícil que esos mundos lleguen, pero tenemos la esperanza de que lleguen como han llegado siempre. A través de los artistas. (Martínez, 2018)¹

1 Por la mañana puedo acercarme al dentista con la ayuda del servidor Google Maps. Por la tarde me relajo con una aplicación cualquiera de Mindfulness.

Mientras hago la comida, el maestro del budismo Sogyal Rimpoché explica en un vídeo de youtube, la importancia de convivir con la impermanencia porque precisamente el cambio es inherente a la vida. Otra tarde en una clase no presencial encontrada en Facebook, la primatóloga Jane Goodall desarrolla una explicación sobre las razones que la convirtieron en una activista en defensa de los gorilas. En paralelo, la teórica en matemáticas Dorit Aharonov reflexiona sobre el uso del método Feldenkrais para la programación de la computación cuántica utilizada en la inteligencia artificial. Un día por semana tengo que ir a la consulta de la logopeda para una reeducación en mi forma de proyectar la voz por unos pequeños nódulos, por lo que adjunto una parte de mis ejercicios. El texto termina con una frase de la comisaria gallega Chus Martínez que grabé cuando fui a Madrid a asistir a un curso con ella, en la que considera relevante el papel del artista en este nuevo contexto.

Este escrito es en su totalidad una apropiación. Es un pequeño juego a modo de collage que transcribe grabaciones de audio de varias conferencias, consultas médicas, o aplicaciones digitales de ejercicios. La readaptación de estos audios crea un nuevo significado con el que he intentado subrayar la interacción somática entre lo físico y lo digital. El punto en común de todo es la conducción de manera verbal hacia áreas de uno mismo que pueden ser distintas a las que usualmente se atiende, para exponer el cuerpo, como lo hace el método Feldenkrais, como una herramienta para una nueva autoconciencia que sin esfuerzo cree una red de patrones de comportamiento, en este caso, en diálogo con la interconectividad digital. Lo local y lo global, sin darnos cuenta, se dan la mano en nuestro día a día.

C. Martínez en su artículo *The Duck is the Übermensch* (2016) escribe que tal y como dice el filósofo Vilém Flusser, vivimos en el final de los postulados argumentativos y lógicos. En nuestro contexto transmedia todo puede ser otra cosa y la conformación de la obra difumina los contornos entre la ausencia y la presencia, porque se refiere a una perspectiva posthumanista que desdibuja los límites entre objetos inertes y cuerpos vivos. El conocimiento contemporáneo, en todos sus ámbitos, social, artístico o científico, como intenta reflejar el texto, está interconectado. Las nociones se mezclan, lo sensual, lo sensitivo, lo biológico, lo material, y lo tecnológico son todo uno. Zygmunt Bauman es quien utiliza el término “líquido” para describir este régimen postcapitalista en el que nos encontramos. Para C. Martínez esta condición líquida no implica ningún potencial metafísico, mágico o esotérico, sino que designa con un adjetivo la dificultad de nuestra cultura ante esta realidad donde lo ilegible y lo informe comienzan a destacar. Nuestra relación con lo líquido es aún complicada porque la historia de nuestra experiencia estética es la historia de la solidificación. Esta ha sido como una roca y su enemigo ha sido siempre lo líquido. Martínez considera que lo fluido siempre se ha relacionado con la metamorfosis y esta con la destrucción. Sin embargo propone su aceptación en el arte por la implicación con el cambio y con la ausencia de límites. Cuestiones siempre presentes en los intereses de (nosotros) los artistas.

BIBLIOGRAFÍA

Aharonov, D. (2012): *A Feldenkrais Lesson for the Beginner Scientist*, Tedx Talk, [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0FUIRjB-cGGE> [Consulta: 30 abril 2018].

Del Castillo, N.(2018): Transcripción de grabación de una sesión con logopeda tomada por la autora del texto el 16 de julio, Mungia.

Goodall, J. (n.d): *Conservation*, Masterclass, Disponible en [Vídeo online]. <https://www.masterclass.com/classes/jane-goodall-teaches-conservation> [Consulta: 8 abril 2018].

Google maps [Consulta: 30 mayo 2018].

Martínez, C. (2018): “Conversación entre Chus Martínez y Bea Espejo”, en taller *El león vegano* de Chus Martínez dentro del Programa de Artes Madrid 45. Transcripción de grabación tomada por la autora del texto el 18 de abril 2018, Madrid.

Martínez, C. (2016): “The Duck is the Übermensch” en *E-flux*. Disponible en: <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/68644/the-duck-is-the-bermensch/> [Consulta: 30 de abril 2018].

Rimpoché, S. (2017): *Aceptar la impermanencia*, [Vídeo online], Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dgpEVfb5Hp0> [Consulta:15 mayo 2018].

Rimpoché, S. (2017): *Si todo cambia, ¿qué es verdaderamente real?* [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iBrhF8mEikA>, [Consulta:13 mayo 2018].

San Miguel, Y. (2015): *Práctica de Mindfulness*, Editorial Sirio, [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nKr9C4RZvJ0> [Consulta: 21 marzo 2018].

PINTURA TRAZA-COSTRA. HAUTSA ETA IZERDIA

Damaris Pan

FÁBRICA O PAISAJE

Había decidido escribir en euskera y empecé a escribir en castellano. Y escribí “pasarme cuanto antes a euskera. Ya cambio de idioma. Egun on Pintura Traza-Costra. Hautsa eta izerdia”. Y no conseguí cambiar de idioma.

Yo normalmente no escribo en euskera. Yo normalmente no soy Mujer. Yo normalmente no hago Land Art.

¿Te has preguntado alguna vez si papá era una fábrica o un paisaje? ¿Y mamá? ¿Es un paisaje o una fábrica? ¿Sabes qué es un paisaje? Entonces, en tu opinión, ¿papá es la fábrica o el paisaje? Había una fábrica, y alrededor, un paisaje.

Esto es de algunas películas de Godard, pero cambiado.

El lugar impreciso tiene que ver con territorios como *hondonada*, *promontorio* y *escollera*. Sakonune, muinoharri eta lubeta.

Barranco, cuenca, cauce, fosa, grieta, collado, atalaya, risco, peñón, arrecife, roca, punta. Y entre todos éstos se cuelan algunos más *culturados*¹: cementerio, jardín, parque, parque natural, parque de juegos, vertedero, muelle, muralla, campo de refugiados, teatro, pantalla, espejo. Incluso suena ya a Foucault. Y se cuelan, además, árboles, praderas, lagos, nubes, fango, grupos de ganado, olas de mar. Estatuas.

Si desde mi práctica me vinculo al paisaje será de una manera incómoda que tengo que inventar. Reparar en las similitudes, en las diferencias y, si no, producirlas. “Está pasando un minuto del mundo, no lo conservaremos sin volvernos él mismo” (Deleuze, Guattari, 1993: 170), decía Cézanne.

1 Se utiliza *culturado* para referirse a significantes registrados o “atrapados” por la cultura, ya que *culturizado* tendría un significado diferente al que aquí se le quiere dar a dicho término.



PAISAJE Y TRAZABILIDAD

Espacios susceptibles de convertirse en. Entiendo que se proponen las esquinas como posibles centros. Física y estéticamente. Las esquinas son el centro para el arte hace mucho tiempo. Ello implica tener que desafiar constantemente el hábito, la convención, generar una nueva percepción y, claro, creación. Pero esto sólo puede hacerse en territorios que ni siquiera se llamen todavía esquina. E implica igualmente un esfuerzo por no repetir lo que se sabe que cada cosa *ha sido o debería llegar a ser*, sino sensibilizarse hacia lo que cada cosa *es*, hacia aquello que se maneja en un contexto concreto y hacia los nuevos encuentros que la cosa propone. En una breve lección, Louis Kahn decía: “Y cuando se quiere dejar presencia, hay que consultar a la naturaleza. Y ahí es donde entra el diseño. Si piensas en un ladrillo, por ejemplo, le dices al ladrillo: ‘¿Qué quieres, ladrillo?’ Y el ladrillo te dice: ‘Quiero ser un arco’². Y si le dices al ladrillo: ‘Mira, los arcos son muy costosos, puedo poner un dintel de cemento sobre ti. ¿Qué piensas de eso, ladrillo?’ El ladrillo dice: ‘Quiero ser un arco’. (...) Y es importante, ya ven, que se respete el material que se utiliza. No es como si se pudiera decir: ‘Bueno, tenemos muchos materiales alrededor, podemos utilizarlos así o así’. No es verdad. Sólo puedes hacerlo si honras al ladrillo, y glorificas el ladrillo, en lugar de tratar de cambiarlo”³. Pero ¿cuál es la naturaleza del comienzo? ¿Qué es lo que siempre ha sido? Y ¿qué será lo que siempre ha sido?

Dice ahora Deleuze: “El juego es el de los propios principios, de invención de los principios. (...) es un juego de ocupación, en el que se conjura el vacío y ya no se devuelve nada a la ausencia: es el Solitario invertido, de tal forma que se ‘ocupa un agujero sobre el que se salta’, en lugar de saltar a una posición vacía” (Deleuze, 2009: 91).

Y seguido entra una cita de Menke: “No llamamos ‘estética’ a una experiencia inmediata de un objeto y sus propiedades, sino al destino, vivido estéticamente, de diferentes actos de reconocimiento automático que nada distingue inicialmente de la experiencia común. Toda experiencia estética se define y comienza por actos de aprehensión que no son en sí mismos genuinamente estéticos. La diferencia estética sólo puede entenderse como resultado de un proceso que integra esas primeras determinaciones no estéticas y las transforma negativamente” (Menke, 1997: 24).

Se insiste en que la cosa no está en los centros, sino en otros lugares -cotidia-

2 En los subtítulos en español de la película documental *My Architect*, 2003, se traduce como: “Quiero ser naranjo”. Kahn dice en inglés “arch”, por lo que se ha preferido traducir como arco.

3 Fragmento de un diálogo extraído de la película documental *My Architect*, 2003. Dirección: Nathaniel Kahn. Traducción personal.

nos- y es a través de la transformación de estos, que pueden devenir más o menos centro; interpretando aquí y ahora como centro lo que sería el principio de la experiencia estética. Se puede decir que se trata en gran medida de la capacidad o sensibilidad para detectar valores donde otros hasta ahora no. Y también éste he oído que es uno de los principios de un famoso emprendedor empresario⁴. Así como comprender que la recalificación del territorio parte de una negación sobre su calificación anterior.

¿Qué son en el paisaje los nuevos montes rellenos de basura?

Retomando el dar *valor* a lo que otros no, esta idea puede relacionarse con el concepto de no-arte de Kaprow, quien lo definió como “aquello que aún no ha sido aceptado como arte pero ha captado la atención de un artista con tal posibilidad en mente” (Kaprow 2007: 15). Kaprow ejemplifica esto a través de diversos casos que, en momentos determinados de la historia, se han salido del dominio específico del arte, abriendo nuevas posibilidades. Entre ellos menciona “cuando Andy Warhol publica la transcripción completa de veinticuatro horas de conversación grabada” o “cuando Walter de María llena completamente una habitación con tierra” (Kaprow, 2007:19).

Continuando con este punto de vista, los territorios *culturados* proporcionarían significados dados, pero la experiencia estética no se situaría o acontecería en estos significados (aunque en consecuencia los altere), sino en el proceso de creación de nuevos significantes y nuevas relaciones entre significantes y significados. Si el arte genera sentido habrá de ser desde donde no lo hay, generar sentido desde el sinsentido, y así, dar sentido. Jon Otamendi tiene una frase en su tesis que dice: “El arte busca una cosa capaz de ser arte” (Otamendi, 2017:140) Y alguien más dice: Aquí no hay reglas, estamos tratando de conseguir algo. Todo esto tiene que ver con la desobediencia, pero no como capricho, sino como construcción alternativa o alternativa construida o en construcción y, por supuesto, como capricho. Es ahora Foucault que dice que Deleuze le dice: “no hay corazón, no hay corazón, sino un problema, es decir, una distribución de puntos relevantes; ningún centro, sino siempre descentramientos...” (Deleuze, 2010: 19).

Sobre estos contrarios centro/esquina - corazón/costado, Nietzsche daba una respuesta en relación a lo que significa ser contemporáneo: “Lo contemporáneo es lo intempestivo” (Agamben, 2011: 17). A partir de esta idea sitúa Agamben la contemporaneidad respecto al presente en “una desconexión y en un desfase” (Ibíd., 18), un tipo de anacronismo con el que apunta a que lo verdaderamente contemporáneo no coincide perfectamente con su tiempo. Y sería gracias a ese no-estar-en-el-centro que el contemporáneo puede observar y, de alguna

4 Francis Greenburger (1949).

manera, atrapar su tiempo. Según Agamben, “esta urgencia es la intempestividad, el anacronismo que nos permite aferrar nuestro tiempo bajo la forma de un ‘demasiado pronto’ que es, también, un ‘demasiado tarde’, de un ‘ya’ que es, también, un ‘no aun’” (Ibíd., 24). Se trata así de sintonizar con el tiempo en que se está, sin poder estar nunca plenamente en él.

TRAZABILIDAD E HISTORIA

*Trazabilidad es traza que va dejando un producto por todos los procesos internos y/o serie de procedimientos que permiten seguir el proceso de evolución de un producto en cada una de sus etapas*⁵. Esto parece que habla de formatos estándar. De ISO⁶ vs. Arte. Y es que al margen de lo artístico, la importancia del canon en forma de estándares está presente en casi todos los aspectos de la vida. Se dice que cuando los productos cumplen con sus expectativas, se tiende a dar por hecho que así sea, como si de un fenómeno natural se tratase. Sin embargo, cuando los estándares están ausentes inmediatamente se percibe que algo no encaja como se esperaba. “Lo que ya no se mide, se utiliza como medida”, dijo Francesco lo Savio y yo se lo oí un día a Juan Luís Moraza (Moraza, 2004).

Así que, normalmente, la trazabilidad es para estandarizar la historia. Pero, mudada de contexto interesa en cuanto concierne a la historia de la cosa. Os voy a contar un pequeño cuento que se titula *Pan y vaso*:

“Siempre hay una fuente en la huerta de mi abuelo. Un trozo de granito la base y sobre ésta una piedra más grande y redonda y plana. El abuelo hizo un agujero en el centro y puso un grifo. El agua sale y los pájaros vienen a beber porque el agua no tiene por dónde volver y se acumula como en un plato lleno de sopa. Los ancestros de estos pájaros vendrían a estas piedras a comer maíz porque los abuelos de mi abuelo tenían un molino y este abuelo de mi abuelo Pan el apellido. Hay dos piedras más de molino en la huerta. Una es un asiento. Otra es nada. Una piedra. Una piedra vieja. Y en el último sol del sol un vaso.”

Un cuento repetido, una historia clásica. Madre, padre, hija, nieto. El vaso es granito con aire y forma de vaso. La traza huella rastro de roca a vaso o los cambios en el proceso de hacer un cuadro. Digo cuadro para que rime mejor con vaso, pero no me gusta la idea de hacer un cuadro. No se trata de hacer un cuadro como razón, sino que si un cuadro resulta, resulte como razón. A

5 Información recogida de la web: <https://es.wikipedia.org/wiki/Trazabilidad>

6 ISO International Organization for Standardization / Organización Internacional de Normalización

veces pienso estas cosas y a veces no estoy segura y a veces se trata sobre todo de poder razonar con argumentos sugerentes, aunque no sean necesariamente lógicos. Esperar lo inesperado concreto e inconcreto. Cuando pinto quiero que algo pase de una manera como no ha pasado antes.

PINTURA TRAZA-COSTRA

¿Paisaje es donde pones el culo o donde pones los ojos? Tiene que ver con el horizonte, que para que exista tienes que irte lejos.

En el horizonte: Tú - nunca estás allí.

Cuando pones el culo: Él - ya no está allí.

La ecología del paisaje se dedica a estudiar cómo los grupos humanos son agentes transformadores de la dinámica físico-ecológica del paisaje, tanto natural como antrópico. El paisaje no existe. Es más bien algo que puedes hacer con la naturaleza. Las vacaciones. Las vacas. Paisaje es naturaleza con autor, sea individual-colectivo-popular-político-social-histórico-cultural. Si la Geografía estudia la estructura horizontal del paisaje, la Biología lo hace de las relaciones verticales de la materia y la energía. Deleuze y Guattari decían que “no sólo la casa abierta comunica con el paisaje, a través de una ventana o de un espejo, sino que la casa más cerrada también se abre sobre el universo” (Deleuze, Guattari, 1993: 182). Y Deleuze sin Guattari: “Una habitación sin puerta ni ventana, en la que todas las acciones son internas. (...) La autonomía del interior, un interior sin exterior. Pero como correlato la independencia de la fachada, un exterior sin interior” (Deleuze, 2009: 42). Agricultura de campo interior.

Hasta ahora la producción de obra la llevo a cabo en un taller en Bilbao, compaginándolo con la docencia en la Facultad de Bellas Artes.

No tengo mucha trayectoria, aunque soy bastante mayor. No tengo mucha trayectoria, aunque soy bastante mayor. Esta cadena la practico muchas veces.

Mi material elemental es el miedo. Por eso siempre quiero escapar. Y ese deseo de escapar toma forma a través de lo material y de la acción (porque -como aquí ahora - al final no me escapo). Este material/acción para hacer y producir un resultado es para mí el arte (general) y la pintura (habitual). También las palabras. Las fotos, cortes, recortes, residuos, recuerdos. Y es así como no salgo del problema técnico. Como qué no sé, continúo haciendo y, luego, fijar con una forma la suerte del encuentro.

Diría que cuando pinto me va la vida en ello, pero después, la pintura me da igual. Creo que podría ser cualquier otra cosa, en cualquier otro momento.

Después es la pintura de nuevo.



Diría que mi interés está en el sentido. En darse cuenta de que lo que se hace no tiene sentido y de que nada puede tener más sentido. Qué y por qué. Y otra vez.

Se trata de modos de conocimiento y de afecto estimulados por los encuentros con todas las demás cosas que no son pintura. Diferencias, pliegues, fisuras, lo habitual, lo normal, lo cotidiano, lo aburrido, lo igual.

Mi manera de relacionarme pasa a menudo por la pintura. No por conseguir una cosa pintada, que también, pero prefiero pensar que pinto por estar en duda y que es la experiencia de la duda en la pintura la que me hace que quiera volver a dudar de esa manera. Tener la sensación de estar muy segura y no tener, al mismo tiempo, ninguna seguridad. Esto está relacionado con la costumbre de discutirlo todo. Luego, de los resultados, no tengo casi nada que decir. Guston decía en una conferencia: "La pintura bien podría decir: '¿Qué quieres de mí? Soy sólo una pintura. Déjame ser'" (Guston, 1982).

Tal vez podría decir que a veces el pincel se mueve todo en diagonales y a veces un poco como en círculos. Y las cosas parece que se están moviendo en diferentes direcciones porque las pinceladas colisionan, aunque en realidad están quietas mirando hacia arriba y quietas mirando hacia abajo. A veces pasa que en la parte alta, o en cualquier otra parte, una superficie es un poco diferente, o muy diferente, pero se acopla bien al todo y cada parte conecta con la otra, como en la naturaleza, como en la vida; cada cosa con su propia energía y todo a la vez. Pero cuando se está pintando no se deciden estas cosas, no da tiempo a pensar si la pincelada es exactamente aquí o un poco más allá, funciona más bien a partir de intuición o impulsos, pero sin que todo sea espontáneo, y a la vez sí.

También podría decir que la cosa marcha bien cuando estás pintando y casi puedes notar lo siguiente que vas a tocar y es que ya lo estás tocando. Cuando te paras a pensar mucho rato ya salen soluciones muy lógicas. Y cuando te desconectas demasiado se arruina la cosa. La mejor decisión suele venir mientras ya algo está pasando, y también la peor decisión. Por eso es arriesgado.

Y, bueno, pues podría decir que se trata de color, de clarooscuro, de ritmo, de forma. De asuntos tan simples como que un rojo se haga más rojo al lado de un determinado verde, o mucho menos rojo. En la naturaleza siempre está todo eso. Siempre perfecto, porque es la que nos ha dado la medida. Después entraría el tema de la composición. Aquí Guattari con Deleuze, decía: "Precisamente, esa es la tarea de todo arte, y la pintura, la música arrancan por igual de los colores y de los sonidos los acordes nuevos, los paisajes plásticos o melódicos, los personajes rítmicos (...): lo que constituye el tono, la salud, el devenir, un bloque visual y sonoro. Un monumento no conmemora, no honra algo que

ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento” (Deleuze, Guattari, 1993: 178).

Desde una posición análoga, en su *Tratado sobre el paisaje* Lhote escribió: “Las leyes que rigen la organización de los elementos del cuadro son inmutables, porque están vinculadas con el mecanismo psicofisiológico del individuo, pero el modo de aplicarlas varía según la naturaleza del artista” (Lhote, 1943: 66). Y en otro pasaje añadía: “Al contrario de lo que cree el profano, lo esencial del arte no es imitar la naturaleza, sino poner en obra (...) elementos plásticos puros: medidas, direcciones, adornos, luces, valores, colores, materias, distribuidos y organizados con los dictados de leyes naturales. Al proceder así, el artista no deja de ser tributario de la naturaleza, pero, en vez de imitar mezquinamente sus accidentes, *imita sus leyes*” (Ibíd., 67).

Por todo esto voy a decir que el tema del paisaje no tiene por qué tener más que ver con la naturaleza que cualquier otro tema.

En mi tema no hay un tema, aunque el tema cambie de apariencia. Mis preguntas, las de siempre, pero si se puede, una conversación nueva. Desde la necesidad de organizar y transformar el material, se piensa sobre las normas, la convención y la percepción, sobre cambiar el destino de las cosas. Sobre la vida, lo humano, sobre tenerse que morir y seguir vivo, sobre el lenguaje, sobre lo poético. No sobre algo humano concreto, no sobre lo poético como algo concreto, sino como manera de entender o de no entender, porque este lenguaje no responde a la lógica de las ideas. Son todos los pliegues entre todas esas cosas y la posibilidad de síntesis a través de la forma. Y es sobre la libertad. Y diréis, bueno, si sólo está pintando. Y sí. Pero luego esto me vale para todo.

Lo que se repite todo el tiempo es que durante el hacer no sé lo que voy a hacer, y van pasando por delante un montón de posibles hasta que se cierra de una manera. La manera que en ese momento me parece que tiene que ser y es la que en ese momento puedo reconocer. Después me voy dando cuenta de cómo hay cosas que borré hace años y se aproximan a lo que me gustaría hacer ahora. A veces han tenido que pasar diez años. Ahora los primeros trazos de color sueltos y rápidos sobre la tela no van con lo que soy capaz de pensar. Y ya lo estoy pensando.

Porque uno se va aburriendo. Al mismo empresario emprendedor que he mencionado antes le oí decir que el aburrimiento es la raíz del mal. Pero el mal también te lo tienes que inventar. Pintar Mal no es una cosa. Pintar Mal no es el mismo Mal del aburrimiento. El Mal del aburrimiento no te lo tienes que inventar, ese está casi todo el tiempo. Pintar Mal, en cambio, es el Mal de lo incierto, de lo negado o lo no habitado – es promontorio, escollera y todo eso. Kant dijo: “La historia del hombre empieza con el Mal porque es la historia de

la libertad”⁷. Esta cita de Kant se la oí a Patxi Lanceros. Luego del Mal hay que pensar la dosificación.

Para explicar lo que hago pensé que podría también hablar de estratos, de fallas, de los movimientos internos de las capas, casi de fósiles. Después esto no me ha parecido interesante porque la estratificación de mi pintura, las múltiples capas en la mayoría de mis cuadros, no son una decisión y, así, tampoco la resultante superficie rugosa-pliegue-costra. Es huella y consecuencia de los sucesivos cambios y nunca una aplicación voluntaria. Al trabajar la primera capa no estoy pensando que desaparecerá, la trabajo con la misma fe en ella que en la última, pero después desaparece.

En una especie de ordenación cronológica vertical, las capas tienen que ver con los cambios que me han llevado a entender que ahí debería haber otra cosa. Ninguna capa desaparece del todo, algo queda como registro de cada estado anterior. Y aunque sólo sea para mí de una manera concreta, sé en qué cuadro empecé a pintar a la madre de Olesia un día que iba con un abrigo de pelo y salió el sol y su abrigo brillaba lleno de marrón por la luz que le arrojaba la nieve. La madre de Olesia se convirtió en una osa como un coche. Cosa como noche. Pero es que cuando pintas algo, después siempre se convierte en algo distinto.

Cita: “Unas veces las vetas son los repliegues de la materia que rodean a los vivientes atrapados en la masa, de modo que la placa de mármol es como un lago ondulante lleno de peces” (Deleuze, 2009: 12). Vuelve a ser Deleuze, ahora sobre la idea de Pliegue de Leibniz dice: “Las materias son el fondo, pero las formas plegadas son maneras” (Ibíd., 51). “La manera de plegarse una materia constituye su textura: ésta se define no tanto por sus partes heterogéneas y realmente distintas, como por la manera en que éstas devienen inseparables en virtud de pliegues particulares. Todo se pliega a su manera, (...) también los colores (...) y con relación a los pliegues de los que es capaz, la materia deviene materia de expresión” (Ibíd., 53).

Cada capa, o más bien cada fase, en su momento de cierre es una especie de final. Por un momento tengo la ilusión de que esa cosa ahí ha terminado. Está bien. Pero al día siguiente o un mes más tarde o un año, depende, sigo sintiendo que algo no está. Suelo confiar en que lo que falla es una parte concreta y que hay otra parte que me gusta y que tengo que conservar. Empiezo a cambiar la parte que falla y de repente es mejor que la que me gustaba o ya es demasiado diferente. Así que tengo que cambiar la otra. Y en unos minutos el cuadro ha

7 Patxi Lanceros en ciclo de conferencias *El mal, presencia y representación*. Fecha: 28 de mayo de 2018. Biblioteca de Bidebarrieta, Bilbao. (Kant dijo: “La historia de la libertad comienza por el mal, pues es obra del hombre”).

desaparecido y la mayoría de veces ni siquiera lo que ha pasado es mejor que lo que había. Algo de pena porque no estaba tan mal, pero tampoco estaba tan bien. No sé qué es lo que tiene que haber para que esté tan bien. Que haya algo necesario, preciso, sobrio y algo de todo lo contrario. Que no parezca que se estaba pretendiendo otra cosa. Que no predomine ni la inercia ni el gesto fingido ni lo obvio. Que la pintura quede ahí como hecho plástico en sí mismo. Que allí haya pasado algo más, que se note que allí se ha experimentado algo más. Como una noche un concierto. No, como una buena noche, un buen concierto.

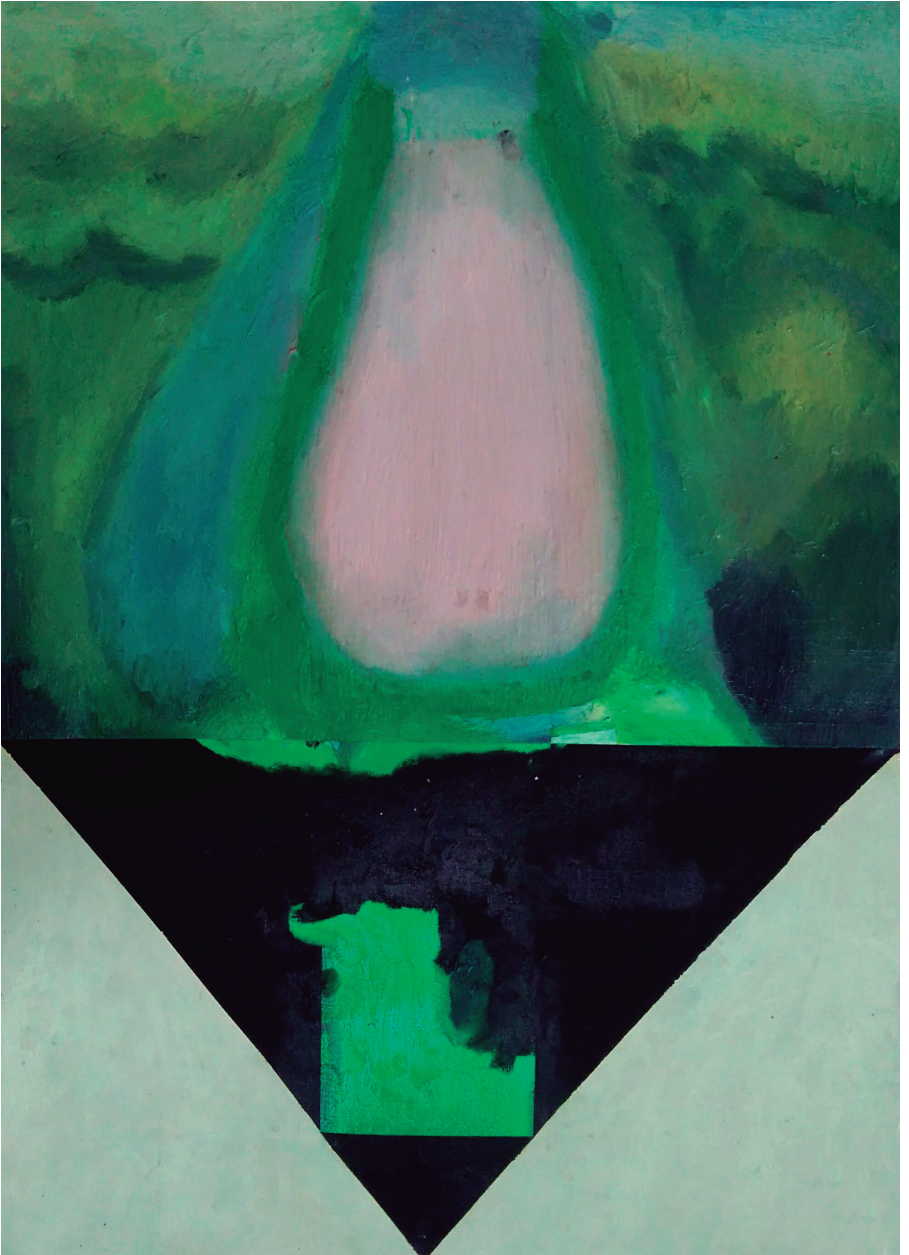
Para mí esto es bastante importante.

*Texto basado en mi ponencia titulada *Traza-Costra. Hautsa eta izerdia* en el Seminario *Las artes y las transformaciones del espacio común del territorio. Trazabilidad en la alteración física y estética del paisaje* en el Centro de Recursos Medioambientales Cristina Enea, Donostia, en octubre de 2018 y organizado por el grupo de investigación I+D TECTar de la UPV/EHU con el grupo de investigación KREARE del sistema universitario del Gobierno Vasco.

* Imagen1: Damaris Pan. Título: *Corneto*, 2018. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm.

* Imagen2: Damaris Pan. Título: *Vaso*, 2018. Óleo sobre papel, 22 x 31 cm.

* Imagen3: Damaris Pan. Título: *Sin título*, 2017. Óleo sobre papel, 100 x 70 cm.



BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2011): "¿Qué es lo contemporáneo?" en *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, pp. 17-29
- Deleuze, G. (2009): *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Deleuze, G. (2010): *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- Guston, P. (1982): "The Big Question: Art/Not Art?" (Conferencia en congreso Universidad de Minnesota, Mineápolis, 1978) en *Philip Guston, Paintings, 1969-1980*, Londres, Whitechapel Art Gallery.
- Kaprow, A. (2007): *La educación del des-artista*, Madrid, Árdora Ediciones.
- Lhote, A. (1943): *Tratado del Paisaje*, Buenos Aires, Poseidon Editora.
- Menke, C. (1997): *La soberanía del arte, la experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, La Balsa de la Medusa.
- Moraza, J. L. (2004): *A+S, Arte y Saber*, Arteleku, Donostia. <http://es.scribd.com/doc/129727604/Arte-y-Saber-Moraza>.
- Otamendi, J. (2017): *Sobre la posición del autor en el hecho artístico. A partir del estudio de la obra Luz sobre Lemoniz, de Ibon Aranberri y del trabajo plástico llevado a cabo entre el 2013 y el 2016*, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, EHU/UPV.

EL GATO, LA HORMIGA Y EL CABALLO: SENSIBILIDAD ETNOGRÁFICA & ATENCIÓN PLENA

María Fernanda Moscoso

me parece que me va a salir
una flor de un cactus que se llama
flor de una sola noche
se abre a la noche
plena noche
y a la mañana siguiente
no existe más

Martín Gambarotta,
Refrito, 2009

Para Claudia D.

1. EL CABALLO

Un grupo de post-adolescentes está agrupado junto a un caballo. No es un caballo de carne, vísceras, músculos, órganos, muelas, huesos y sangre, pero tiene un cuerpo. Se trata de una figura de plástico, despintada, no se sabe muy bien si debido al efecto del sol, la vejez o si simplemente se fabricó así, mezclando los colores mecánicamente, pretendiendo generar una experiencia de realidad en quien mira, aunque todas sepan que se trata de una copia made in china de un animal indomable que convive hace siglos con los humanos. Se comparte la simulación. Las cosas funcionan mejor cuando asumimos un mundo en el que habitamos porque lo damos por hecho. El acuerdo social consiste, entre otras cosas, en no establecer preguntas que se preguntan por lo obvio porque lo obvio es muy claro, es decir, evidente. Lo curioso, sin embargo, es que la evidencia es un conocimiento que aparece de modo intuitivo de tal modo que permite afirmar la validez de su contenido. La evidencia, en consecuencia, es siempre frágil. Es frágil lo obvio. Es frágil el mundo en el que habitamos precisamente porque lo damos por hecho.



El mundo frágil que habitamos está compuesto, en su mayoría, de objetos plásticos producidos de modo mecánico, rápido y veloz en fábricas localizadas fuera del corazón de los países del norte (EEUU y Europa) y son elaborados por manos esclavas, de mujeres y niñas, sobre todo. Resulta imprescindible preguntarse, en consecuencia, cuál es el espíritu que habita esos objetos, su mana. ¿De qué modo opera el principio vital de los objetos plásticos que nos rodean actualmente?, ¿es el capitalismo el nuevo espíritu que proporciona y mantiene la vida de los mismos?, ¿de qué manera el espíritu es capaz de fluir a través del material orgánico, sintético y semi-sintético que constituye el plástico?, ¿cómo deberíamos comunicarnos con él?, ¿cuál son sus poderes? Y sobre todo: ¿qué tipo de conjuros son necesarios inventar para exorcizar el mundo de los espíritus del capitaloceno?

Los post-adolescentes que rodean al caballo tienen sus propios ídolos, sus sistemas rituales, sus tótems y no se preguntan por el espíritu de las cosas porque no les hace falta o porque tienen sus propias preguntas y sistema animista. Una mañana fueron obligados a salir fuera del aula puesto que yo soy la profesora, ellos mis estudiantes y llevamos varios meses encontrándonos en una universidad dos veces por semana, con el fin de poner en escena algo así como una clase, es decir, una actividad dirigida a intercambiar conocimientos en la que se ponen en juego relaciones de poder y un sistema pedagógico basado en el principio adulto de los premios y castigos. Nos dirigimos a un espacio público (una plaza) que pese a ser público, está cerrado, así que me veo obligada a buscar otro lugar. Lo único que le exijo al sitio es quietud. Sin embargo, ese espacio no existe o al menos no existe en Poblenuou, que es el barrio donde está localizada la universidad. Pienso en el mar, que siendo invierno y siendo tan temprano, está libre de turistas bebiendo falsos mojitos cubanos. Estamos en el mediterráneo, este cementerio de cuerpos ahogados. Lejos están el Caribe, el bello Pacífico y sus piqueros patas azules. El mediterráneo tiene un sonido concreto que no es ruido y que invita al silencio porque está poblado de cadáveres a los que no se escucha. Hay deseo de ir allí. Pero lamentablemente el mar no se encuentra excesivamente cerca y yo he de ajustarme a unos horarios institucionales muy precisos. No disponemos del tiempo suficiente para visitar el mar. La poca quietud del espacio público nos expulsa; nos vemos obligadas a regresar a la universidad. Una estudiante sugiere ir a una terraza que puede ser un espacio de calma y silencio, que es lo que exige el ejercicio que se va a llevar a cabo. Allí nos dirigimos.

Pido a los post-adolescentes dejar sus ordenadores y tablets en el aula de clase, no utilizar el móvil y no hablar entre sí. A continuación, pongo en práctica un protocolo que R nos había transmitido en el jardín botánico de Barcelona días antes. Se trata de un protocolo de observación del que no puedo escribir sencillamente porque pertenece a una orden secreta (de los pájaros); una guía de observación sensible.

Durante 10 o 15 minutos aproximadamente, el grupo es invitado a contemplar. Coloco la figura del caballo sobre una suerte de escalón bajo y doy instrucciones. Son pocas pero precisas. Junto a la efigie hay diversas clases de plantas que han sido recién podadas. Pequeños jardines rodean la terraza, colillas, vasos plásticos con residuos de café. Pasa por allí F, una de las personas que se encarga de la limpieza y el mantenimiento de las instalaciones, es decir, del trabajo invisible que sostiene la institución. F es un migrante, como yo, nacimos en el mismo lugar del mundo, aunque pertenecemos a clases sociales diferentes y lo que parece ser destinos diferentes, incluso en un contexto migratorio que apenas nos diferencia. Mira la escena y me pregunta si estamos de duelo o algo similar, hay demasiado silencio allí, en un espacio centrado, sobre todo, en las hablas de las personas que lo transitamos. Le respondo que es un ejercicio experimental. F se va, me parece que le parece que el ejercicio experimental es bastante absurdo visto desde fuera y pienso que posiblemente lo es. Pero también pienso que los chicos y chicas también piensan que, vista desde dentro, es una práctica absurda y que quizás lo es. Pienso que a lo mejor me he equivocado al traer la práctica a la universidad. Es un día de invierno soleado así que la luz alumbraba las ramificaciones más pequeñas las cuales, al moverse por el viento, brillan espléndidamente sobre las hojas verdes que a veces rozan el lomo y la cola del caballo. La figura que ha de ser observada me pertenece y no me pertenece. Es un regalo de C, es decir, es un don lo cual quiere decir - como lo entendió perfectamente Marcel Mauss (2009) al fijarse en el kula entre los trobriandeses- que me fue obsequiado poniendo en práctica un principio humano que consiste en dar-recibir-devolver.

El caballo mide aproximadamente un dedo y medio de largo por medio meñique de ancho. Sus patas delanteras están dobladas, tanto las rodillas como las articulaciones del tobillo miran hacia abajo, como si el animal estuviese haciendo una reverencia.

Las reacciones son diferentes. Hay quienes permanecen inmóviles frente a la figurilla, un par se coloca de cuclillas para ensayar otros ángulos de observación, pero la mayoría, en poquísimos minutos, pierde completamente la atención. En realidad, allí parece ocurrir de todo, menos una actividad que se caracteriza por ser contemplativa. La atención parece no existir. ¿No hay meditación? El tiempo, que a lo largo del semestre está siendo tan veloz que aturde pues despierto cada mañana con la sensación de no haber vivido los minutos de la vida que me correspondía haber vivido el día anterior, resulta, por primera vez, pausado. Demasiado pausado. Me pongo nerviosa, noto que los estudiantes miran el móvil, hablan entre sí, se aburren. Contabilizo el paso de los segundos. Ahora el transcurso de cada minuto es len-to. Podría pensarse que se asemeja al tiempo infantil en el sentido de que durante la niñez el tiempo parece desacelerado, pero no es así. El tiempo lento de la infancia es un tiempo lúdico, es decir,

contemplativo. Contar los minutos porque estos resultan muy largos, es decir, para que vuelvan a ser cortos, en cambio, denota la imposibilidad de habitar el momento, de desplegar la atención; es una práctica rara y extemporánea. No se trata, en consecuencia, de un tiempo pausado.

En cambio, el tiempo del juego, en el que los principios ordenan el tiempo y el espacio logrando que los mundos ocurran y se esfumen siguiendo un orden cósmico preciso, es un tiempo contemplativo y en consecuencia, suspendido:

Me parece que es gracias a este desinterés que el juego posee una autonomía y una pureza propias, pero además, nos estaría posibilitando un presente permanente y continuo, pues en el mundo de la necesidad el ser humano siempre tiene la ansiedad del futuro, de asegurar su existencia. En el juego estos menesteres se suspenden, no se va a ninguna parte, el juego es un presente pleno de sentido en donde el tiempo es suspendido. (Ríos, 2012: 76)

El capitalismo nos define porque somos habitantes de un tiempo sincrónico opuesto del tiempo lúdico, es decir, el tiempo del no-juego. Si la posibilidad del detenimiento y la quietud se extinguen, ¿qué lugar ocupa la observación? Seguramente hay un conocimiento que solamente abrazan las niñas y los animales, un conocimiento reservado al que ya no tenemos acceso porque hemos perdido nuestro derecho al secreto.

2. LA HORMIGA

A veces salgo de la universidad para aprender. Con el fin de pensar, junto a otras, los procesos de generación de conocimientos sensibles del mundo que no son académicos¹ pero que son, sin embargo, absorbidos por la academia que lo engulle casi todo. En un par de ocasiones, junto a un grupo de artistas, llevamos a cabo auto-biografías² cuyo hilo conductor son los hitos de la memoria indivi-

1 Quiero agradecer a Belén Soto, Marta Gracia, Connie Mendoza, Laura Benítez, Clara Piazuolo y Lluís Nacenta, mis compañeras del grupo de investigación *Symposium* (Hangar, Barcelona), con quienes, durante los últimos meses, he tenido el privilegio de pensar varias de las ideas que se presentan en éste texto.

2 Gracias a la invitación de Raúl Fernández San Miguel (*Taller Placer*), el 19 de diciembre del 2016, Patricia Esteban y yo coordinamos el taller *Investigación artística y experiencias auto-biográficas*, en el Espai Cultural de la UV.

dual -que es al mismo tiempo colectivo³- en los que se ponen en juego prácticas de investigación.

De modo sencillo, pero al mismo tiempo epistemológica y políticamente sospechoso por parte de las miradas científicas, entiendo que la investigación es una actividad de indagación del mundo que se caracteriza por ser rigurosa y sistemática, y que produce nuevos conocimientos sobre la vida humana y no humana, en contextos post-coloniales concretos. Lo que distingue la investigación científica de otros modos de producir conocimientos sobre el mundo es el método científico. Como se sabe, a través del método científico (que fue formulado por un grupo de hombres blancos, de clase media y alta, europeos y heterosexuales en el círculo de Viena en el siglo XIX), la investigación produce saberes que son considerados más legítimos que los que se producen siguiendo otros métodos, e incluso que aquellos que tienen lugar en otros campos de conocimiento dentro de la propia universidad –como el arte, el diseño o la literatura.

El fin de llevar a cabo auto-biografías es reconstruir aquellas experiencias que, desde que nacimos, han ido puliendo nuestro vínculo con el conocimiento curioso sobre la vida y el mundo, es decir, el modo a través del cual nos relacionamos con las prácticas investigadoras, dentro y fuera de los entornos académicos. En los talleres, el trabajo ha consistido en reconstruir los hitos de la trayectoria investigadora de cada una/o, es decir, fechas, acontecimientos, eventos o sucesos que, para quien los recuerda, aglutinan o condensan significados. La labor de reconstruir las memorias individuales de modo colectivo permite observar que si bien se pueden encontrar cruces y puntos en común entre las distintas biografías, los trayectos de investigación son diversos, particulares y plurales. Sin embargo, si hay algo en común en todas las historias, son los hitos

3 El equilibrio entre la identidad del yo y la identidad del nosotros ha experimentado un cambio notable desde la Edad Media europea: antes el equilibrio entre la identidad del nosotros y la identidad del yo se inclinaba más hacia la primera. A partir del Renacimiento el equilibrio empezó a inclinarse cada vez más hacia la identidad del yo. Fueron cada vez más frecuentes los casos de personas en las que la identidad del nosotros se había debilitado tanto que se percibían a sí mismos como “yos” carentes de un nosotros (Elías, 1987: 226). La concepción de un individuo en oposición a la sociedad es una construcción y, por tanto, puede ser cuestionada. La idea de que tal oposición es evidente es, según Elías, un error. En realidad, cada ser humano particular, distinto de todos los demás, lleva en sí mismo una impronta específica que comparte con otros miembros de su sociedad. Ha sido precisamente la creencia de que lo social y lo individual se contraponen lo que ha definido la marcada tendencia a separar lo subjetivo de lo objetivo y lo que ha llevado, durante mucho tiempo, a privilegiar la búsqueda de una información “objetiva” en las ciencias naturales (Moscoso, 2014).

de investigación que tienen lugar durante la infancia pues se trata de experiencias particularmente intensas ((hay quien recuerda la atención puesta sobre la composición de colores del agua sobre los azulejos del baño mientras su madre le daba un baño, otra persona rememora las horas dedicadas a observar el trajinar ordenado y laborioso de una hormiga; y yo misma, puedo reconstruir las horas y días dedicados a hacer un orificio, en un inmenso muro que separaba el jardín en el que jugaba de la calle, con el fin de averiguar qué había al otro lado, qué ocurría fuera del jardín de mi infancia))). Una de las características principales de la formación de los *habitus* y disposiciones investigadoras es que son adquiridas por medio de un disciplinamiento de los cuerpos que consiste, precisamente, en expulsar los cuerpos de la investigación, asumiendo que se trata de un proceso ascético y objetivo.

Dona Haraway: Hablo sin lugar a dudas desde una perspectiva adulta; concretamente, desde el momento en que empecé a ser consciente de ciertos instantes de unidad estética, moral y física que, para mí, se veían muy influidos por los mecanismos de pensamiento biocientífico. Con respecto a la conectividad, cuando era niña tenía una consciencia extremadamente religiosa, pero me encantaban las miniaturas.

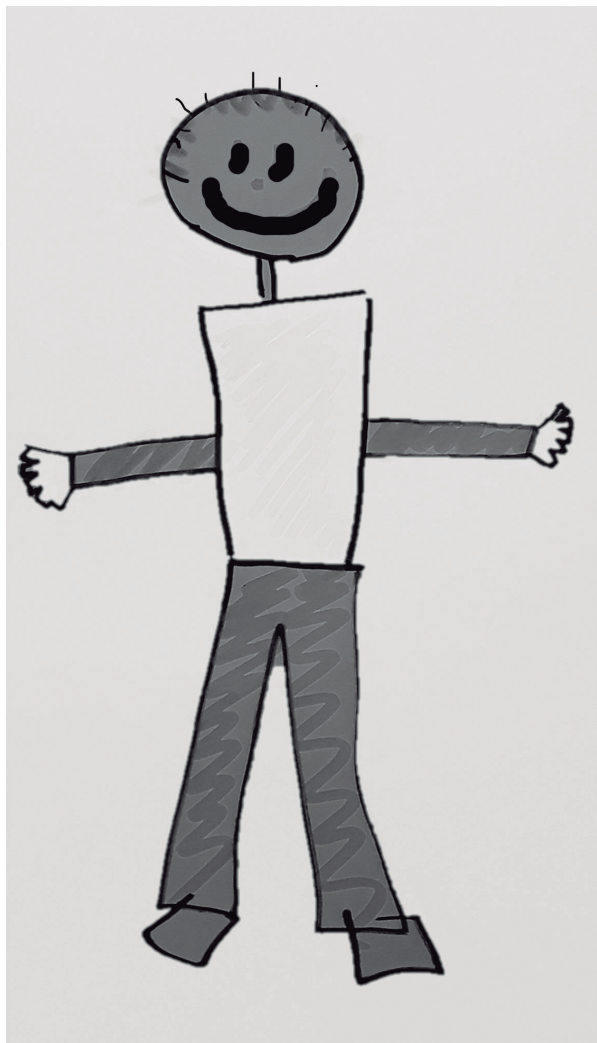
Thyrza Goodeve: ¿Las miniaturas?

Dona Haraway: Todas, desde las casitas de muñecas hasta imaginar mundos de personas diminutas muy elaborados y jugar con figuras pequeñas en el césped. Básicamente, pasaba un montón de tiempo inmersa en mundos de miniatura.

Thyrza Goodeve: Y eso es lo que sigues haciendo a través de la biología molecular, la biología del desarrollo y el estudio de los sistemas culturales hasta sus ejemplos más ínfimos. ¿Cuándo irrumpió la ciencia en tu consciencia?

Dona Haraway: Podríamos decir que apareció con la biología y la química de Secundaria, pero no llegó a desarrollarse de verdad hasta la universidad, cuando estaba haciendo la carrera de Zoología al tiempo que estudiaba inglés y filosofía. Siempre tuve la sensación de que las tres formaban parte de la misma materia. (Goodeve y Haraway, 2018: 150)

Al ser una niña migrante, las decisiones respecto a mi escolarización fueron tomadas en el mundo adulto, por adultos. Durante un tiempo, viví atrapada entre dos idiomas, aunque la esfera familiar y escolar decidió que mi lengua era el español y aquí me quedé. Uno de los primeros recuerdos sobre mi escolarización es un dibujo que elaboré de lo que parecía ser una figura humana:



Dibujar es un método muy concreto de investigación en el sentido de que, si se dinamita la separación artificial entre el hacer y el pensar (Moscoso, 2014), se puede entender que se trata de una actividad que se basa en la observación y, en consecuencia, cuyo proceso genera nuevos conocimientos sobre la vida, esto es, la aparición de presencias, como diría Berger:

En un momento dado, si no decides abandonar el dibujo que estás haciendo y empezar uno nuevo, la mirada contenida en lo que estás midiendo e invocando en el papel cambia.

Al principio, interrogas al modelo (los siete lirios) a fin de descubrir líneas, formas y tonos que puedas trazar en el papel. El dibujo acumula las respuestas. Asimismo, conforme vas interrogando a las primeras respuestas, el dibujo va acumulando, claro está, correcciones. Dibujar es corregir. Ahora empiezo a utilizar los papeles de arroz chinos; en ellos, las líneas de tinta se convierten en venas.

Si tienes suerte, llegará un momento en el que la acumulación se convertirá en una imagen, es decir, que dejará de ser un montón de signos y se transformará en una presencia. Una presencia un tanto tosca, pero una presencia. Es entonces cuando cambia tu mirada. Y empiezas a adquirir de esa presencia tanto como del modelo. (Berger, 2016: 16)

El caso es que un inmenso profesor alemán se acercó hacia mi mesa, tachó los brazos y me dijo que mi dibujo no estaba bien: las extremidades estaban colocadas en un lugar de la figura que era inadecuado y los colores que utilizaba, no eran realistas.

Ocurrían varias cosas extrañas en el procedimiento del docente. Una de ellas, por supuesto, era la necesidad de colocar los brazos en un lugar procedente. Si el proceso del dibujo es una oportunidad para cambiar la mirada, la obligación de remitirse a modelos concretos representa todo lo contrario pues produce un efecto de fijación y eliminación automática de cualquier posibilidad de abrir otras dimensiones a la observación. Por otra parte, para mí, que soy descendiente de indias, negras y españoles, dotarle a la piel de un color adecuado que para él era algo así como un rosa claro, distinto a mi tono de piel mestiza, resultaba bastante violento. Mi color de piel no era, a los ojos del profesor, real, lo cual era sospechosamente racista, aunque no se lo haya parecido así a nadie; precisamente porque el racismo es también un mecanismo de naturalización de las diferencias del mundo frágil que nos parece obvio. Para que el mundo nos sea dado como obvio, las diferencias que lo sostienen también lo deben parecer.



El modo a través del cual nos vinculamos con la investigación, esto es, lo que pensamos sobre lo que es investigar, quién lo hace, cómo se hace y en dónde, es, entre otras cosas, el resultado de nuestras experiencias educativas institucionales. Allí establecemos determinados vínculos con el conocimiento que nos conducen a pensar, por ejemplo, que producir arte no es investigar y viceversa o que una tesis doctoral es la máxima aspiración a la que puede aspirar quien desea obtener la medalla de investigador/a.

Al reconstruir las trayectorias autobiográficas vinculadas a las prácticas de investigación, aparece nítidamente el papel de las instituciones educativas que deciden qué es investigar, qué no lo es y cómo debemos vincularnos con la producción de conocimientos. Estas prácticas, cruzadas por estructuras raciales de clase, de edad y de género, inciden directamente sobre el vínculo que establecemos con la investigación. Si bien la socialización institucional (desde el jardín a la universidad) es una puerta a la incorporación de saberes específicos que pueden ampliar la mirada –y es un privilegio alcanzado por una minoría en el mundo a pesar de ser un derecho universal–, también es verdad que la disciplina que acompaña el aprendizaje escolar, tiende a homogeneizar la observación y en consecuencia, a naturalizar lo que nos rodea, es decir, nos conduce a habitar los mundos como si estos fuesen obvios.

3. EL GATO

El silencio de quien se recoge es el silencio metodológico –literalmente de un camino– que busca “ver” mejor. Afinar los sentidos, básicamente abrirlos; estar en vigilia; hacer como si los ojos fuesen el oído y el oído los ojos.

Josep María Esquirol
La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad, 2016

There was a Word inside a Stone
I tried to pry it clear,
mallet and chisel, pick and gad,
until the stone was dropping blood,
but still I could not hear
the word the stone had said.
I threw it down beside the road
among a thousand stones
and as I turned away it cried
the word aloud within my ear
and the marrow of my bones
heard, and replied.

Úrsula Le Guin
Deep in Admiration, 2017

¿Nada nos llama la atención?, ¿no sabemos ver? Georges Perec (2003) dice que nada nos llama la atención, no sabemos ver. Cuando regresamos al aula, pregunté a los/as estudiantes/as por su experiencia de observación. A, un alumno divertido y listo al que he tomado cariño, me dijo que había hecho el cálculo del dinero que había perdido al llevar a cabo el ejercicio. Exactamente 10 euros. De todas las actividades que habíamos hecho, esta era la que más inútil le había resultado. A había perdido 10 euros.

¿Inútil por qué? Inútil porque sentía que había desperdiciado el tiempo. Lo inútil vinculado, nuevamente, a una experiencia de observación lenta, es decir, a la imposibilidad de mantener la atención en un objeto pequeño y de plástico made in china sin ceder a la distracción. Inútil porque el tiempo de la atención no podía ser contabilizado, es decir, porque no había ninguna ganancia en la actividad que se llevaba a cabo. Inútil porque no respondía a las lógicas capitalistas que nos llevan a asignar valor al mundo, sujetos a la fantasía de que somos

seres individuales porque esta, a su vez, alimenta la fantasía de que lo consumimos. Estamos vivos porque consumimos cuerpos, comida, experiencias, amores, ideas, libros, afectos, café, ideologías, cervezas, encuentros, trabajos, envejecimientos, series, amistades, cenas, chats, quimioterapias, conflictos, sexo, pastillas, muertes, religiones, miserias, mentiras, un set de fantasías capitalistas, desapariciones, imágenes de tinder, vacaciones, ilusiones de familia, soledades, divorcios, duelos, hambre, yoga, libros sobre post-humanismo, latidos que sobran, mudanzas.

Si el tiempo de la observación lenta es el tiempo de la inutilidad y la atención múltiple es la nueva forma de atención, ¿cuáles son las implicaciones de estos nuevos modos de atención para la investigación? La disgregación de la atención no hace referencia a su ausencia, sino a la urgencia de atender los nuevos modos de observación y a la vez, de poner en juego estrategias pedagógicas, políticas y estéticas con el fin de resistir a la extinción de la contemplación. Porque la contemplación no puede ser múltiple. Porque la contemplación solamente tiene lugar si existe silencio y presencia. El silencio y la presencia se convierten, de este modo, en dos prácticas de resistencia a un presente capitalista hiper-acelerado (“estamos faltos de resistencia al presente” decía Deleuze) habitado por cuerpos que viven en el ruido y en el pasado o el futuro –pocas veces en el aquí y el ahora.



La etnografía es un método científico, es decir, un procedimiento que es sistemático y ordenado, con sus reglas y principios de observación. Es el corazón de la disciplina antropológica y hunde sus raíces, consecuentemente, en el colonialismo. Me interesa la etnografía en el sentido de que, como se sabe, ha sido una de las herramientas más útiles para conocer, entender y mirar desde el punto de vista de aquellos a quienes era imprescindible dominar. Es preciso, en este sentido, tomarla, apropiárnosla y utilizarla estratégicamente desde abajo, es decir, desde la posición de aquellos a quienes era preciso dominar. Si las guerrillas tomaban las armas, nuestras guerrillas también lo han de hacer. De-colonizar la ciencia significa, entre otras cosas, dos cuestiones. Por una parte, se trata de hacer el esfuerzo de apropiarnos de sus métodos con el fin de utilizarlos para la construcción de conocimientos peligrosos, divinos y maravillosos (Moscoso, 2016). En este sentido, si se desplaza la antropología como disciplina científica que produce un tipo de información muy específica, y se toma el método con el fin de trasladarlo a otros campos del saber con el fin de producir prácticas de observación resistentes, ocurren cosas. Quizás inesperadas.

Por otra parte, si mirar desde el punto de vista de aquellos a quienes era preciso dominar exigía el diseño y la creación de herramientas y técnicas de un alto grado de sofisticación, desarrollar investigaciones etnográficas exige, en consecuencia, una serie de precauciones metodológicas y políticas a la hora de observar el mundo. Sin embargo, no se pueden desarrollar investigaciones etnográficas de guerrilla sin un trabajo previo de de-colonización metodológica. Caso contrario, la pretensión de neutralidad resulta una falacia. En otras palabras, ponerse en el lugar del “otro/a” requiere de un proceso de desnaturalización de la mirada con el fin de cuestionar la posición de quien observa y es observado; al igual que las estructuras de clase, género, generación o raza que la cruzan. La sensibilidad etnográfica nos devuelve la contemplación. Para observar, es necesario afinar la mirada. Y afinar la mirada ocurre únicamente en el aquí y el ahora y en el silencio; ambos son inseparables. Etimológicamente la palabra etnografía significa “la descripción de un pueblo”. Si entendemos un pueblo en un sentido amplio, no antropocéntrico, esto es, en el que el hombre blanco no es necesariamente el centro, tendríamos que pensar que se trata del conjunto de personas, objetos animados e inanimados, animales, plantas, seres vivos y no vivos, que habitan un/os espacio/s y que son un mundo al que es preciso observar, para entender.

En consecuencia, si se traslada el método etnográfico a otros campos del conocimiento –como el arte– con el fin de componer saberes trans-disciplinares, se amplía la mirada y se produce un regreso a la contemplación, respetando, al mismo tiempo, las formas de atención que tienen lugar en los contextos concretos. Abrir la mirada es un gesto etnográfico pues amplía la posibilidad de llevar a cabo investigaciones centradas en los otros puntos de vista, sin que

estos sean necesariamente humanos. Una investigación sobre las hormigas, por ejemplo, resultaría de alto interés etnográfico pues abre las posibilidades de conectar con un universo del que apenas sabemos cosas. Apenas sabemos cosas desde la perspectiva de las hormigas. Y la pregunta por la perspectiva de las hormigas abre un sinfín de posibilidades de atención y exige, al mismo tiempo, el diseño de herramientas de observación muy concretas. ¿Qué implica observar hormigas?, ¿cuál es el lugar del observador y del observado?, ¿cómo se observa sin imponer categorías antropocéntricas?, ¿de qué modo se genera una afectación mutua entre las hormigas y el observador?, ¿existe un observador separado de las hormigas y viceversa?, ¿cuáles son las técnicas etnográficas adecuadas con el fin de alcanzar la perspectiva de las hormigas?, ¿qué papel juega el perspectivismo en la comprensión sobre los modos de ver de las hormigas? Observar caminar a un grupo de hormigas requiere que el tiempo de observación de los humanos adultos sea igual al tiempo de las hormigas. Algo que probablemente no sea posible dado que pertenecemos a especies diferentes. Sin embargo, el gesto etnográfico tiene lugar, precisamente, en el reconocimiento de la existencia de modos de practicar el tiempo (y en consecuencia, la atención) que son disímiles entre sí (entre las agrupaciones humanas, los diferentes grupos de edad, las especies, lo vivo y lo muerto, etc.) y que son, en este sentido, reconocidos y honrados. Recordar que la hiper-aceleración post-capitalista no es homogénea ni se produce en el universo de igual manera, quizás produce algo de alivio. Pero no se trata sólo de aliviar –que ya de por sí es necesario para sostener la vida-. Se trata también de diseñar herramientas que ponen en juego la etnografía y la ficción (entendida como lo hace Úrsula Le Guin (2017), es decir, como aquello que elabora la experiencia) y que incorporan los cuerpos en la investigación y cuyo fin es habitar el tiempo de las hormigas. Y este trabajo no puede llevarse a cabo si no es a través de un ejercicio de observación lenta e inútil. Como las luciérnagas; el caso es aprender a guiarse en la oscuridad, utilizar luces intermitentes, a modo de señales.

BIBLIOGRAFÍA

- Berger, J. (2016): *El cuaderno de Bento*, Barcelona, Penguin Random House.
- Haraway, D. (2018): *Como una hoja. Una conversación con Thyrza Goodeve*, Madrid, Editorial Contina me tienes.
- Le Guin, Ú. (2018): *Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*, Barcelona, Editorial Círculo de Tiza.
- Le Guin, Ú. (2017): "Deep in Admiration" en: Tsing, A. et al. Eds. *Arts of Living on a Damaged Planet*, USA, University of Minesota Press.
- Mauss, M. (2009): *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, Madrid, Katz Barpal Editores S.L.
- Moscoso, M. F. (2016): "Conocimientos peligrosos, divinos y maravillosos" en *PLAN V*: <http://www.planv.com.ec/ideas/ideas/conocimientos-peligrosos-divinos-y-maravillosos>.
- Moscoso, M. F. (2014): *Biografía para uso de los pájaros: infancia, memoria y migración*, Quito, Editorial IAEN, UIO.
- Perec, G. (2003): *Especies de espacios*, Barcelona, Editorial Montecinos.
- Ríos, C. (2012): "Johan Huizinga (1872-1945): Ideal caballeresco, juego y cultura", en *Revista Casa del Tiempo* Vol. 9, México.

TRADUCCIONES

Toni Crabb: Textos de Alberto Díez Gómez, Veva Linaza, Usoa Fullaondo
Nuria Rodríguez: Textos de Rita Sixto, Naia del Castillo, Damaris Pan,
María Fernanda Moscoso
Adriana Velásquez: Textos de Janneke Wesseling, Mika Elo

INTRODUCTION. THE COMPLEXITIES OF PRACTICE-BASED ARTISTIC RESEARCH

Alberto Díez Gómez

How to begin to write this text, which is also to be the first of the writings in this book. Should the reader decide to follow the established order and start at the beginning (which is actually an end), then what I write here will compromise me even more.

laSIA – the name of the research group supporting this publication-, is an acronym for *Sujeto, Investigación, Arte*. Which means that, as well as comprising the weighty matters of art and research, which are sometimes in confrontation, others in kinship, it also comprises the figure of the subject, which is like incorporating the body, experience and *human being* into our research.

Research in art must be distinguished from the practice of art as a singular space existing in its own right. There are different kinds of research in art, and different parameters for what this potential tool of knowledge might be. This is also the case with the practice of art. Although research (as a system) is a word closely related to the university, research (as an attitude, a methodology, a stance, etc.) is something that has always gone hand in hand with the practice of art. We might have some success in defining research in art if we say that it aims to create an inter-connected, pluridisciplinary cultural deposit of intellectualized knowledge, which is, in principle, put to the service of other actors in the arena. The most noteworthy difference between the two is their respective purpose: what is the aim of all of this effort? This difference results in different methodologies. However, although research in art follows rules of its own, it cannot be said to be exclusive or independent of artistic practice.

Art and research actively produce thought, and can generate knowledge. But although art can bring about knowledge, it does not unveil it, unlike research; it does not uncover it, nor should it necessarily seek to do so. Here lies the difference between communication and transmission. The eventual vocation of university research is to communicate, and to adhere to or criticize what has previously been said in the field of artistic knowledge (or any other kind of research). This requires the tools of language – verbal or written communication, whose use in communication is entirely different to their use in art. However, when we speak of “practice-based artistic research” we must first

consider that any such research will necessarily include poetic knowledge. By acknowledging this, we acknowledge the potential of poetic consciousness, and bring in the indispensable third prong in the triad of research, subject and art.

In practice-based artistic research, the results are entirely the result of artistic practice. They stem from a gaze, a particular intuition, a perspective, a thought process, an attitude, a history that is carried; all of this in conversation with experience and life. Research stems from the subject(s) and this cannot be hidden.

TWO OBSERVATION EXERCISES

Rita Sixto

I am moved to write by the fascination I feel for two photographs. By what they have in common: the representation of a figure up on a ladder, scanning the horizon, facing away from the viewer. But also by the desire to find out where they part ways, how they differ, and how deep that difference goes. As I am in search of something elemental, I write with the naïve intention of starting from the beginning; perhaps any research project, regardless of the field in which it is carried out, always begins – as this one does – with an observation exercise. Along the way, I would like to discover clues to addressing art practice as research.

In any case, I allow myself to be carried along by the pleasure of talking about the two images; about each in its particularity. As though I were pulling on the end of a piece of yarn to untangle each; wanting to record each singular unfolding. With one end in each hand – one image on the left and one on the right – I unwind them side by side; like simultaneous rivers flowing in tandem. I allow them to look at each other across the gap, without interacting or straying from their course. Without mingling: one advancing always on the side of the evens, the other always on the odds. And although I know that the power lies precisely in the relationship that springs up between them, I allow each to find its own path, its measure, its end. I accept that the conversation this may give rise to will have to take place after these words are written.

THE LADDER, PLACE OF THE SUBJECT

I came across this photo owing to its use as the official image at the 2016 Venice Biennale of Architecture. It jumped from the screen, pounding on me as though I had been waiting for it. The curatorial team, led by architect Alejandro Aravena, explained that the image captured “the spirit, the atmosphere, and the scope of the Biennale” (Quintal, 2016) “As soon as we saw the photo of Maria Reiche, we all agreed to use it without hesitation. It’s the kind of image that requires no explanation” (Planas, 2016). The Biennale aimed to offer new perspectives, new angles from which to meet the challenges that architecture has to face. According to Aravena, Maria Reiche had found that new point of view: standing on the ground, the stones were just random gravel, but with a humble aluminium ladder as a tool, she found the place from which “those stones became a jaguar, a tree or a flower” (Aravena, 2016). That was the image: a person making the best of the things around her to attain a different perspective, unavailable to those who remain standing on the ground. Aravena added that “it is a very important lesson about capacity and creativity being applied not only to the project or the solution, but even to the tools, to the understanding of the procedures that are required to deliver quality of life” (Quintal, 2016).

The photograph was taken by Bruce Chatwin; traveller, photographer, and writer. Chatwin came across Maria Reiche at Pampa de Ingenio, a desert plain at the foot of the Andes. In an article published in *The Sunday Times* in 1975, Chatwin described her as “a tall, almost skeletal, German mathematician and geographer who has spent about half her seventy-two years in the Peruvian desert” (Chatwin, 1990: 94). Maria Reiche (Dresden 1903 – Lima 1998) had arrived in Cusco in 1932 to work as governess for the children of the German consul, and later worked in Lima as a teacher, restorer of pre-Colombian textiles, and translator. It was in this role that she met archaeologists including Dr Paul Kosok, a historian of ancient Peru who had observed astronomical correlations in the desert markings and took Reiche to Nazca as his assistant. When he returned to the United States, Kosok encouraged her to continue the work and apply her knowledge to the study of the glyphs. She took up the suggestion with such enthusiasm that she devoted her life to it. In 1945 she moved to the desert, where she lived in a small abandoned hut without electricity or running water. All alone and with very limited means, Reiche decided to use her background as a maths teacher “to study the drawings from the mathematical point of view,” because, she wrote, “the remarkable precision with which they were executed particularly calls for study.” Although she

THE LADDER, PLACE OF THE SUBJECT

That man is Christian Hasucha (b. Berlin-Neukölln 1955), photographed in 1992 by Sabine Philbert-Hasucha in Turkey, somewhere between Kırklareli and Dereköy. I have thought about this image since 2005, when I bought a book¹ in which it was printed in black and white, accompanied by a small paragraph summarising the already brief information that I found – perhaps years later, I can't remember when – on the artist's website. Then I discovered that Hasucha is an artist who usually carries out his work in public spaces.

In the early nineties, aware of the dispersal of his work, Hasucha began to compile the various documents generated around each action. When this concise graphic and text documentation had been selected and arranged into projects, it started to become a kind of a catalogue. In May 1991, with funding from a grant, Hasucha embarked on a one-year journey through various countries in Europe and Asia Minor. He turned his van into a mobile studio, equipped to make him virtually self-sufficient and allow him to work anywhere. The actions he carried out on this trip became part of the catalogue, which gradually grew like an archive: a constantly expanding work in progress that gave rise to a website², a key medium of his work. This website contains brief accounts of Hasucha's interventions during the expedition, in a file labelled *Project no15: EXPEDITION LT 28E*³. The trip came to an end in June 1992. All the interventions had been carried out *in situ*, sometimes with the help of locals. All the pieces were left in place, at the mercy of the community. Hasucha (2013: 60) claims he cannot say whether some pieces were seen by anybody at all before disintegrating.

The documentation Hasucha provides as a record of his activities is clear, well organised, and consistent. Project number, title, descriptive drawings and technical specifications, photographs, short texts, dates and location. Everything seems designed to comprehensively account for each intervention. But even though the material is displayed with the logic of evidence, it often feels as though we are missing the most important part. Andrea Knobloch (2013: 67) wonders whether perhaps something is deliberately kept hidden in order to create a sense of mystery or inaccessibility. And it is true that when looking at

1 Shulz-Dornburg (2002): *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades*, Barcelona, Gustavo Gili. The intervention discussed here can be found on page 102, in the chapter "Observación".

2 <http://hasucha.de>

3 *EXPEDITION LT 28E* (http://www.hasucha.de/en/intervention_15/dokumentation.html)

acknowledged that it was a subject for archaeologists, she believed that the Nazca drawings “should rather be treated as a chapter in the history of sciences. Considered as such, they are fascinating” (Reiche, 1968: 12). In continuing Kosok’s work, she never neglected to look for correspondences with the movement of the stars, or possible connections between the figures and the constellations. And although she also considered that the lines and figures may have been ceremonial in nature, she never ceased to believe that she was in the presence of a vast astronomical calendar¹.

The Nazca Lines are shallow trenches dug into the surface of the desert more than two thousand years ago: long lines, trapezes, triangles, zigzagging and oscillating lines, spirals, and various figures. The superficial layer of the ground they were scraped from is made up of sand and pebbles that are darker than the subsoil below. Although this first layer is easily disturbed, the climate and the properties of the land have favoured the preservation of the drawings. The long lines had been thought to be old roads, or the remains of irrigation systems. Although they were discovered in 1927², they were unremarked by scholars and the general public until Kosok and Reiche took an interest in them. According to Reiche’s account, Kosok detected the presence of figures when, much to his surprise, he saw “the shape of a bird emerge on his drawing board as he plotted the measured sections of a strange path (Ibid., 72). On the ground, the archaeologist had not been able to recognise the figure. It was only with the change in scale, when it was transferred to paper, that the animal appeared.

To a walker, each line is merely a path. A walker does not notice that the track is an outline, that a single, unbroken, curved path forms a figure. After years of experience, Reiche wrote that when “walking across the pampa you come across a section of curving path, you know there is a figure” (Ibid., 34). It makes sense that Maria Reiche should want to put distance between herself and the ground, to ascend. Naturally, she started by studying all the aerial photographs she could find. She was also granted requests for special flights over the drawings, and she

1 Although they are still being studied, scholars currently believe that even though they did not constitute a unified astronomical system, the geoglyphs do have something to do with water management, the calendar, and astronomy. As their purpose is ceremonial and cultural, they reflect the organisational structure of the ancient Andean world, and have a social, religious, political, and calendar-related function. Aveni and Silverman (1991), Mujica and Isla (1996).

2 By the Peruvian archaeologist Toribio Mejia Xesspe (Aveni and Silverman, 1991: 368).

Hasucha's work, in print or on the web, there is a sense of insurmountable distance. In spite of the documentation made available to us, the distance appears to grow in line with our interest in the interventions. Maybe this is why the image has accompanied me, clinging like a leech (or pinned like a medal).

Hasucha's interventions have taken place outside of the usual art exhibition rituals. To counteract what he calls the "Disneyland-isation" of art, Hasucha (2013: 43) has kept his work as far away as possible from institutional spaces, while also trying to avoid turning his interventions into tourist attractions. He prepares them in such a way that they are usually only seen by accidental spectators. For Hasucha, art audiences – amateurs and professionals – would be "a foreign body" in the place of the interventions, which are intended for passers-by and local residents. Sealed off from the art world, Knobloch says (2013: 67), Hasucha's work becomes a kind of "sanctuary".

On the other hand, Hasucha takes into account an interesting figure that he calls the *FP* (*Fictional Participant*). This character serves as "quality control" (Hasucha, 2013: 71), allowing Hasucha to imagine the FP's response to his interventions. Hasucha imagines the FP as somebody who takes an interest in the strange thing he sees, perhaps comes across some information on it later, and ends up storing it all in his head as a curiosity. As Knobloch (2013: 67) writes, we must be content to feel like an FP. That is the only way of gaining entry to the "cosmos" of the "public intervention". The only way of partaking of the "secret pleasures hidden in the shady corners," beneath the apparently organised, consistent, coherent surface of documentation systems.

According to Hasucha (2013: 43) *EXPEDITION LT 28E* is an example of what he calls *anonymous interventions*⁴. These interventions are carried out unannounced, and do not generate any kind of technical documentation. Hasucha provides little information about the intervention on the Turkish plateau: only the photograph and two short texts that are displayed when the cursor hovers over the image. First, basic details (the materials – flattened out wood, painted and infused into a base – and the place) and then, when the image is enlarged (by clicking on it), a brief account of the action:

The hill was flat and sandy, the pit for the base almost excavated and the ladder could be infused. On the next afternoon, I ventured out on the

4 Hasucha (2013: 43) also defined a further two kinds of interventions: *guided interventions* (created with participants who were contacted by mail in advance and asked to be witnesses or users of the modifications produced in their area) and *commissioned interventions* (in which the presence of sponsors and/or workers is necessary).

herself took photographs from helicopters and light aircraft. It is said that she even had herself strapped to the skids of a helicopter so she could take photographs without the cabin getting in the way. But by the time she spoke to Chatwin (1993: 111), she had come to consider the aerial photos imprecise. They did not answer her questions. She needed contact with the ground. On foot, of course, without road vehicles that could easily damage the lines. Simply to walk, equipped with a compass, sextant, some string, measuring tape, something to eat, a broom for sweeping the lines, and the ladder. Apparently the first ladder she used belonged to the electricity company. The aluminium one in the photo must have been much lighter.

Walter Benjamin writes about the difference between walking along a country road and flying over it by airplane: "Only he who walks the road on foot learns of the power it commands" (Benjamin, 2016: 27). Benjamin likens this to the power of a text when it is read, which is different from the power it has when it is copied out. Just as the road commands the walker, the text commands the person who copies it: "The mere reader never discovers the new aspects of his inner self that are opened by the text" (Ibid., 27). To read is to fly over. Maria Reiche did not just want to fly over, she was not content to read. She needed to copy out. Much of her work consisted of transferring the desert lines onto large pieces of paper. The lines that were illegible to readers who remained on the ground. At each elevation – ground, ladder, helicopter – the grooves revealed a particular type of information. All levels were necessary, complementary. Determining the distance from which to observe became key to the research process.

When she published *Mystery on the desert* (1968), Reiche thought that it was not yet time for the drawings to be studied as primitive art. She believed that scholars should leave aside matters relating to totemism, religion, magic, and rituals, and instead "devote ourselves to studying the means and methods used by the authors of the huge drawings" (Reiche, 1968: 91). One of her immediate concerns at the time was to figure out the standard unit of measurement used to enlarge those complicated shapes. She thought priority should be given to the study of how the outlines had been created, the means used, the procedures followed. "We need to investigate every detail of this mysterious writing, and, in the manner of graphologists, obtain information about the character and abilities of the writer" (Ibid.) Reiche often had to use her broom to sweep away the small pebbles blown onto the lines by the wind, making them easier to see. From the ground, she studied the signs of repetition, corrections, and

first ascent. Far in the distance, sheep bleated. Turkey, 1992⁵.

The text is short and evocative: a very brief description of the place and a series of impressions – the ease of excavation, the patience for infusion, the boldness of the climb, and the listening from up high. An encounter with the soundscape, with the sounds that come from outside our field of vision, from beyond the frame, concluding the small text as though also giving it meaning. Even though there is no reference to the visual experience, the photograph plays an important role. Relative to the text, the image could be said to correspond to the end of the event: it could have been taken after the bleating of the sheep. Although it could also have been taken while waiting. In any case, once the sheep were heard – only then – Hasucha could begin the descent.

Hasucha has worked on questions of vision in many of his projects. Some of the interventions in *EXPEDITION LT 28E*, for example, consisted of visually isolating certain elements in the surrounding area. In Vourenkylä (Finland), Hasucha found a large boulder in the middle of a gravel and made a wooden panel from which he cut out the shape of the big rock. When viewed from a particular vantage point, the boulder appeared in isolation, as a self-representation on the panel. Similarly, at Bozdogan beach in Turkey, where an island can be seen from the shore, Hasucha cut out the shape of the island on a sheet of iron and positioned it so that, from a certain position, the two matched. Passers-by were invited to look, to enjoy the visual trick, which drew attention to familiar elements that are often overlooked in everyday life, highlighting them. Hasucha took this control of vision even further in later interventions, building devices that, like Durer's grid, force the eye – just one eye – to take a particular position, so that vision is blocked⁶. In another intervention, working in a former military training camp, Hasucha somewhat symbolically explored the relationship between sight and shooting. Aim, focus the eye, shoot: a kind of interplay between projectile and visual projection⁷.

5 http://www.hasucha.de/en/intervention_15/dokumentation.htm

6 27. *Ms. K visits Kirchheim unter Teck* (1997). The idea was to recover the specific vision of someone who had previously passed through the space, and to highlight the objects that had attracted her attention. For each of these objects, Hasucha placed small viewlocks in front of panels with cut-out shapes. Spectators bringing their eye up to the viewlock could see the chosen object. (http://www.hasucha.de/en/intervention_27/dokumentation.html)

7 61. *The Münsingen Hole* (2013). In this intervention Hasucha pushed a long cone pipe through the crown of a maple tree, precisely aligned with a chair that was placed, ready for visitors. From that position, only the cross-section of the pipe could be seen, and visitors felt as if they were sitting in front of a huge target in a cleared section of the crown of the tree. Fittingly, the documentation for

replacements that had been made by the creators of the lines. She recognised the stones used to mark the centres of the circular segments that make up the big curves. She continued in this way, eventually discovering, for example, how the giant spirals had been plotted, specifying the length of the string with a peg at either end and the position of the pegs, stuck in the ground in a triangle, and stretched out to scratch the surface. Chatwin (1990: 100) recounts how she spent a morning showing him how the outline of the spider had been made: a “succession of smoothly joined arcs of very different radii.” With aerial photographs “I would never get the centre of radii,” she told him. For Reiche it no longer sufficed to know that the lines created the shape of a spider, she needed to know more. What she wanted then was “to follow in the footsteps of those ancient topographers and discover their methods” (Reiche, 1968: 45). To understand how the drawings had been made, to recreate them on the large sheets of paper, to reproduce the regularity of the lines that she admired so much. For this, she needed to have first jumped from glyph to glyph, always on the white, never on the dark surface of the Pampa, to avoid leaving a mark. And as she tirelessly hopped about, Chatwin (1990: 100) writes, “She could add up strings of decimals in her head, and when these got too much for her, she scribbled them on the folds of her dress.”

Maria Reiche made it her life’s work to study, disseminate, and also preserve the Nazca Lines³. She even came to feel predestined for this work. For a time, she was considered crazy, a local eccentric. In Lima, they called her the “looney of the lines”, and the “woman who swept the desert” or even “witch of the desert” because of the broom she used. But as her work gained recognition, she became “the Lady of the Lines”, and even came to be revered as a saint by some. In his account of their meeting, Chatwin (1993: 99) admits that he expected to find someone “in the thrall of some mystical obsession”. Instead, he found a stoutly determined woman, “one of the most hard-headed and least mystical people I have ever met.” She herself “finds the idea of herself tramping about the desert faintly ridiculous,” he writes. And indeed, “it is rather an odd sight, the old lady perched on top of an aluminium step-ladder,

3 In 1968, Maria Reiche released in German, English, and Spanish a small illustrated book entitled *Mystery on the desert*, “Preliminaries for a scientific interpretation of the prehistoric ground-drawings of Nazca”, which she published and distributed herself. She hoped that the dissemination would promote the preservation of the drawings, which she believed to be increasingly threatened by industrialisation, climate change, and the ever-growing number of visitors.

In the course of his already long career, Hasucha has made observation devices of different kinds, but each of them is a place for the subject who looks. We could divide them into groups, starting with what we could call exercises in controlled vision, such as the examples described above. In this group, the object singled out by the device – which ensures it is seen – is less important than the actual seeing exercise. Even the position of the eye is specified, because the devices are created by reducing the subject to a geometric point, which must be positioned precisely where perspective starts. The space is then organised from that spot: a privileged place where distances and relationships play out in a precise order at a particular moment, when vision tends to stasis. And when it is intensified, the focus on the point is so strong, that peripheral vision appears to be forgotten⁸. These cut-out panels that visually isolate particular elements function as a kind of trap, as Lacan said all paintings do, as “contraptions which catch their eye” (Lacan, 2010: 96). So we are dealing with devices for controlling vision, or with vision that controls, determining a certain order from the apex of the visual cone that has its origin in the eye: in the eye of a “Cartesian subject, which is itself a sort of geometrical point, a point of perspective” (Ibid., 93)

But not all of Hasucha’s vision-related interventions share these characteristics. There is a second group of installations that are also meant for looking. In Cologne, for example, Hasucha attached a simple metal platform to a street light pole to create a kind of balcony, where one visitor per night could listen to the noises of the city, five metres above the ground⁹. In Berlin, he installed a glass cabin in a pub, accessible from the street, in which one person could sit and watch – and be watched¹⁰. On one occasion, he took a white cubicle, which looked as if it had been sliced off an apartment building, and moved it, complete with furniture and inhabitants, to scaffolding in a public square. Another time, he placed a similar structure on the roof of a parking lot¹¹.

the action includes a photo of the projectiles kept on the premises. But in spite of the comparison, visitors probably relaxed, watching the movement of the clouds or perhaps the path of a bird. (http://www.hasucha.de/en/intervention_61/dokumentation.html)

- 8 So-called “tunnel vision” is the most extreme case of loss of peripheral vision.
- 9 *14. Over the Town* (1991). (http://www.hasucha.de/en/intervention_14/dokumentation.html)
- 10 *38. The Cabin* (2001). (http://www.hasucha.de/en/intervention_38/dokumentation.html)
- 11 *47. Trial-Living in Slubfurt* (2010). (http://www.hasucha.de/en/intervention_47/dokumentation.html)

apparently gazing into nowhere” (Ibid.). This is Chatwin’s photograph. The photograph used by Aravena⁴. The photograph that – like a religious image – accompanies and warns me, makes me think, seduces me, intrigues me. Thanks to the ladder, the observer remains in contact with the ground. She climbs up and down at will, as nimbly as she jumps from one glyph to the next. With use, it becomes an essential tool, an extension of her body. It allows her to attain the proper distance. As a prosthesis, it increases her height, lengthens her body, raises it to a height that gives her a small but significant advantage: it expands her perception. Maria-cyborg, body-ladder. Augmented, technological perception.

In 1976, with her sister’s support, Reiche had a lookout tower built. An observatory for visitors. Let them come, let them discover it, but not step on it.

Hélène Frichot has studied the photograph as it was used at the 2016 Venice Biennale. The image, Frichot (2016: 78-81) writes, allows Aravena to “affectively enunciate” his concerns for contemporary architecture and his curatorial intent. With his photograph, she argues, Chatwin turned Maria Reiche into both an *aesthetic figure* and a *conceptual persona*. Both of these terms can be traced back to Deleuze and Guattari (1996), who define *conceptual personae* as philosophical figures conceived by philosophers. Through them, “concepts are not only thought but perceived and felt” (D. and G., 1996: 131). Essentially, *conceptual personae* are powers of concepts, while *aesthetic figures* are “powers of affects and percepts” (Ibid., 67). Aesthetic figures are simply “sensations (...) landscapes and faces, visions and becomings” (Ibid., 177), but they “produce affects that surpass ordinary affections and perceptions” (Ibid., 65). They arouse feelings and provoke variations that have the power to alter thought, so that it is easy to slide from “aesthetic figure” to “conceptual persona”, and vice versa.

According to Frichot (2016: 81), after meeting Maria Reiche, Chatwin turned her into an aesthetic figure “that stirs up affects and percepts”.

4 It may be worth noting that while Chatwin’s photograph is in vertical format (as published in Chatwin, B., (1993) *Photographs and Notebooks*, London, Jonathan Cape, and as per *Trevillion Images: WP161*), with the protagonist in the middle of the frame, for the Venice Biennale the image was extended towards the left, prolonging the landscape, so as to include information about the event. Available online at <https://www.labiennale.org/en/architecture/2016>.

The examples in the first group forced the eye to take up a specific position, but those in the second group, while also being places for observation, tended to incline the subject towards a different kind of looking, and of listening. In other words, a different kind of perceptual behaviour. Small balconies, platforms, windows, and terraces are lookouts placed in such a way that when the subject is in position, the gaze roams. They are places where there is no predetermined object to look at, or even a direction to look in. Places that, perhaps, engender “reception in distraction”, to put it in the terms used by Benjamin (2002: 120); Places in which “the public is an examiner, but an absent-minded one.” The subject is drawn to everything that appears on his field of perception. His attention is attracted by each element, each distance. And this is when depth of field comes into play, the sidelong glance, peripheral vision: distance, but also details, changes... We have moved from the eye to the body: sensing, thinking, imaginative, shiftable, variable, articulated, mobile, alive, temporal. Sensitive to smells and sounds, to temperature and humidity, to curiosity, tiredness, and hunger. Vision does not dominate, it is dominated by the scene that unfolds before the subject, surrounds him. The term *vision* starts to expand, and ends up embracing all other forms of perception.

Earlier we spoke of contraptions that subjugate the body and make the eye connect to a specific point: devices that concentrate and arrest vision (even though time continues to pass), that “tame the gaze”, as Lacan (2010: 116) would say. To fix the position of the subject’s eye is to “lay down his gaze as one lays down one’s weapons” (Ibid., 108). It entails renunciation, withdrawal. The two types of interventions discussed here relate to the dialectic of the eye and the gaze, as summed up by Lacan, (reading Merleau-Ponty), based on a distinction between the function of the eye and that of the gaze: “I see from one point only, but in my existence I’m gazed at from everywhere.” (Ibid., 80) This is the basis of the dialectics of seeing, of the relationship between the seer’s eye and the visible realm: we are seen by that which we look at. Lacan (Ibid., 81) summed it up as “The split between the eye and the gaze, between the scopic field and the drive manifested at the level of the scopic field.” And it is interesting to note that at this scopic level, we are at the level of desire, not demand (Ibid., 111).

As the representation of an observer, the photograph of Hasucha – the image that compels me to write all of this – is unsettling, to say the least. The ladder is a contraption for the body, rather than the eye. The body puts itself at risk in order to see. Hasucha would not be content to be able to see “what is there”. The effort would not be worth it. It is difficult for the body to feel safe there, just as it is difficult for his eyes to dominate the territory, to capture it, to subjugate it in some way. Something is bound to escape: he will move his eyes, his head, his body, as far as he can. But he will never take possession of the entire

And as she “forces us to think”, she also becomes a conceptual persona. The “odd sight” that Chatwin saw and, as photographer, transformed into an image: a woman perched on a ladder, her back to the viewer, gazing into the distance in the middle of the desert. But the author of the photograph also recounted his encounter with her, thus providing a link to the conceptual persona who is embedded in the image, and no doubt triggered it⁵.

Once Chatwin had ascertained that Reiche was not an obsessed mystic, he may perhaps have discovered a researcher. Equipped with a simple set of tools, chosen in line with the methodology shaped by the particular situation and time. Tools connect the subject and the situation, forming a trio, and as a result, subjectivity – which is not fixed, but always in process – is transformed (Frichot, 2016: 15). The desert and the ladder make Maria Reiche. The situation leads her to employ a tool like the ladder, which is part of her everyday life, and it turns out to be the most appropriate instrument for that place and time. It is also a conceptual tool, because it creates a certain logic, a working method, and it is effective to boot (Ibid.) Chatwin could perhaps have chosen the image of a woman with a broom, or a measuring tape, or a desk strewn with maps. Any of these could have been Maria Reiche⁶. But he chose the desert, favoured the ladder, and positioned Reiche like Friedrich above his sea of fog, with the weight of art history behind her. He positioned her as a mediator, leading us into the Nazca lines, inviting us to join her in observing them. Her image – with her back to the viewer, atop the ladder, against the blue sky – arouses our curiosity, makes us wonder what she is seeing, inspires in us a desire to feel as though we are part of her research.

As photographer, Chatwin chose the moment and the situation, but he also carefully chose the point of view, the place from which to look. The placement of his camera: at the apex of the cone, which is the source of all perspective vision, and which both limits and defines the *partial observer*. Deleuze and Guattari (1996: 130) say that “the role of a partial observer is to *perceive* and to *experience*.” We must avoid giving partial

5 Frichot (2016: 80) comments that she fears the image may be emptied, in spite of Aravena’s good intentions, because in the use of the image for the biennale, Maria Reiche is rendered “mute”.

6 Another of Chatwin’s photographs included in *Photographs and Notebooks* (Chatwin, 1993) shows Reiche walking along one of the Nazca lines, away from the camera. Resolute, in the centre of the image, her white-haired head is just above the middle of the horizon line. The Trevillion Archive includes two other photographs. Available online at <https://www.trevillion.com/search?s=chatwin+reiche>

territory in its seemingly infinite possibility. What he sees will be unstable: particular paths, temporary, provisional impressions. It will mostly lack the geometric projection that organises the world according to the laws of perspective. Depth of field – which is ambiguous and is not under control – will come into play. It is the gaze “that seizes hold of me,” writes Lacan (Ibid., 103), “and that makes out of the landscape something quite other than a perspective.”

But Hasucha is *homo faber* (Arendt 2005: 315). He travels with a portable studio so that he can make whatever is required. In this case, a ladder. And the ladder, infused in concrete, establishes a site, fixes the subject’s position, elevates him. While at the same time it anchors him, separates him from the ground. Sloterdijk took up the Greek term *epoché*, which etymologically means “suspension” and in phenomenology refers to “the gesture of distancing oneself from life” (Sloterdijk 2013: 36). The ladder creates that distance by which the subject can remain in suspension, detached, parenthesising his prior knowledge and reality itself. Sloterdijk (2013: 38) writes that the term *epoché* brought the temporality of thinking into philosophical reflection, with both of these – sensitivity to time and reflexivity – being two of the main features of cognitive modernity. The ladder could be an in-between place. Not a tool for seeing better or further, but rather a place of transit and ascent: withdrawing from the ground and from ordinary perception (Hasucha’s eyes may even be closed). Transcending, becoming, adopting a position of tension, in a situation akin to ecstasy (Ibid., 50). Like Socrates who would “sink” into thought and enter a kind of trance that cut him off from his surroundings. An absence, a “thinking episode” (Ibid., 45), a speechless wonder, “in a state of almost total immobility” (Arendt 2005: 322). This is the contemplative state par excellence, essentially silent: a speechless wonder that is traditionally the beginning and end of philosophy.

But the concrete is new, the body awkwardly balanced. At last, the sheep bleat. We have the image. Hasucha can climb down and return to his “life of practice”, a mixed state that is “contemplative without relinquishing characteristics of activity and active without losing the contemplative perspective” (Sloterdijk, 2013: 17). In the short text that accompanies the image, Hasucha recounts his active experience. He allows the contemplative experience to flow from the image. This is the account I find most moving. Perched atop the ladder, Hasucha must have imagined the *FP* (*Fictional Participant*) and subjected himself to his gaze, and to the gaze of the photographer, and to our gaze too of course. He must have imagined us. He must have been seen. By others, and he must have seen himself too. This brings us back to Lacan saying that just as in the Cartesian *cogito* the subject apprehends himself as thought and ends up reduced to a power of annihilation (Lacan, 2010: 88), there is a “form of vision that is satisfied with itself in imagining itself as consciousness” (Ibid., 82). For Lacan (Ibid., 87), the statement *I see myself seeing myself* is “one of the essential

observers – who swarm through the sciences – “the role of a limit of knowledge or of an enunciative subjectivity.” Generally speaking, they write, “the observer is neither inadequate nor subjective”. (Ibid., 129). Partial observers are forces. They are the *sensibilia* of science, in the same way as conceptual personae are the *sensibilia* of philosophy. The fact that there are *sensibilia* of concept and function suggests a connection between science and philosophy, and also a connection with art (Ibid., 132).

Drawing on Donna Haraway, Frichot (2016: 78) describes Maria Reiche as a “modest and determined witness, who performs both as a conceptual persona *and* as an aesthetic figure.” What Haraway (1997) calls a *modest witness* is defined in opposition to self-invisibility as a specific form in modern science, which wanted to get the body out of the way, to make it transparent, in order to ensure the objectivity of observation. Haraway counters with a new type of modest witness that is “more corporeal, inflected, and optically dense” (1997: 24). Maria Reiche, who is observed by Chatwin, is also an observing subject. They are both *partial observers*. She is a body, joined to a ladder – like a “prosthetic device” –, creating “active perceptual systems, building on translations and specific ways of seeing” (Haraway 1988: 583). Haraway was referring to situated knowledge, embodied vision, as a possible means to construct a “usable, but not innocent, doctrine of objectivity”. There is a moral, she says: “only partial perspective promises objective vision” (Ibid., 584). Haraway writes that “the key practice in grounding knowledge organized around the imagery of vision” is “positioning” (Ibid., 587). Reiche is positioned, she occupies a place, that endures in the image. I still find her fascinating, inspecting the horizon from her slight elevated turn, in her floral dress, against the blue of the sky, perched on her ladder.

BIBLIOGRAPHY

Aravena, A. (2016): Introduction, *Biennale Architettura 2016: Reporting from the Front*. Available online at <https://www.labiennale.org/en/architecture/2016> [retrieved 18 September 2018]

Aveni, A. F. and Silverman, H. (1991): “Las líneas de Nazca: Una nueva síntesis de datos de la Pampa y de los Valles”, in *Revista Andina*, 9 (2), pp- 367-392. Available online at <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra18/ra-18-1991-02.pdf> [retrieved 2 October 2018].

Benjamin, W. (2016) *One-Way Street*, New York, Harvard University Press.

correlates of consciousness in its relation to representation.” This illusion that allows consciousness to turn back on itself – to *see itself seeing* –, he says, is a sleight of hand, because an avoidance of the function of the gaze is at work in the satisfaction that the subject finds in contemplation. (Ibid., 82) The gaze, he says, is the underside of consciousness. (Ibid., 91). The sheep wake Hasucha from his speechless wonder. While the scopic drive is, Freud said, based on the fact that “the subject sees himself”, listening – the sound that reaches Hasucha: the bleating, perhaps even the sound of the camera shutter behind him – interrupts that arrow leading back to the subject, and turns toward the other (Ibid., 202). The contemplative rapture ends. And the image arrives. The photographic act it brings us confirms the dialectic of the gaze: what we see and what looks at us in what we see. Here the gaze is outside: Hasucha is looked at, he is picture: literally “photo-graphed” (Ibid., 113). The subject and the ladder transpire on one side of the image, they are lateralised. The centre is empty. If we allow ourselves to be drawn to it, Hasucha is in our peripheral vision: the vision of the body, of that which is not dominated. And that central void, perceived as absence, enters into a relationship with desire (Ibid., 115).

In the image, Hasucha allows himself to-be-seen; he yields to our gaze. He places us further back, behind him. As though as well as seeing him we could also share his vision and enter into his strange contemplative state. Although he will always be ahead, over the horizon, very still, touching the sky. Never in the centre of our field of vision¹².

Perhaps, as Silvestre (2013: 221) concludes in reference to a landscape by Brueghel¹³, this type of gaze is less “detached” than tradition would have it. Perhaps it is instead a satisfied instinct, a desire, a meeting between inside and outside, in which the territory is by no means understood as a mere object of observation. Subject and territory cannot be analysed separately. Hasucha does not just see the landscape or himself. He sees himself landscape. And at the same time, “The landscapes *sees*”, said Deleuze and Guattari (1996: 169). They were not referring to the perception of the landscape, but to the landscape as percept. As when characters in a novel enter the landscape and “are themselves part of the compound of sensations” (Ibid.). “We are not in the world,” they say, “we become the world; we become by contemplating it. Everything is vision, becoming. We become universes” (Ibid.). I think that is how Hasucha entered that place between Kırklareli and Dereköy. How he became landscape. And to do so, he had to get there, build a ladder, wait until the concrete base set, climb

12 This decentring is more pronounced in the image included in the web page, which is in square format, emphasising the power of the centre.

13 Pieter Brueghel the Elder: *River Landscape with an Artist Sketching* (1553). Silvestre (2013: 208).

Chatwin, B. (1990): "Maria Reiche: The Riddle of the Pampa", in *What Am I Doing Here?*, New York, Penguin Vintage, pp. 94-104 (originally published in Sunday Times Magazine, October 26, 1975).

Chatwin, B. (1993): *Photographs and Notebooks*, London, Jonathan Cape.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1996): *What is Philosophy?*, New York, Columbia University Press.

Frichot, H. (2016): *How to make yourself a Feminist Design Power Tool*, Baunach, Germany, Spurbuchverlag & AADR.

Haraway, D. (1988): "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective" in *Feminist Studies*, 14.3, pp. 575-599.

Haraway, D. (1997): *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan_Meets_Onco-Mouse: Feminism and Technoscience*, New York, Routledge.

Mujica B. and Isla, J. (1996): *Nasca: Hombres, dioses y colores del desierto*. Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino.

Planas, E. (2016): "La arquitectura vista desde el sur", *El Mercurio*, Santiago de Chile, May 2016. Available online at <https://servicios.noticiasperu.pe//medios/RecortePdf/2016-05-1001018200924508871.pdf> [retrieved 3 September 2018].

Quintal, B. (2016): "2016 Venice Biennale Will Begin a «Crusade Against Indifference»" 03 Mar 2016. (Includes video comments by Aravena) *ArchDaily*. [retrieved 18 September 2018]. <<https://www.archdaily.com/783113/2016-venice-biennale-will-begin-a-crusade-against-indifference/>>

Reiche, M. (1968): *Secreto de la pampa*, Stuttgart, Heinrich Fink GmbH / s/l Editorial e imprenta Enotria.

Sixto, R. (2018): "Desde lo alto de una escalera: observadores 1 y 2", *Marginalia*. Available online at <http://www.lasiaweb.com/es/2018/02/25/desde-lo-alto-de-una-escalera-observadores-1-y-2/>.

it, and remain up there. I do not think it is an exaggeration to say that perhaps the ladder helped him become “monument”, as Deleuze and Guattari (1996: 175) defined it: not as an act of memory, but one of imagination: as a “block of sensations” that remain so because they vibrate. It is this vibration that continues to affect me in my status as Fictitious Participant, and leads me to find a question addressing me every time I look at the image.

BIBLIOGRAPHY

Agamben, G. (1995): “Sauf les hommes et les chiens” in *Libération*, 7 novembre.

Arendt, Hannah (2005): *La condición humana*, Madrid, Paidós.

Benjamin, W. (2002): *Selected Writings*. Volume 3, 1935-1938, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1996): *What is Philosophy?*, New York, Columbia University Press.

Didi-Huberman, G. (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.

Hasucha, C. (2013): *Christian Hasucha. Öffentliche Interventionen*, Nürnberg: Verla für moderne Kunst.

Knobloch, A. (2013): “Waiting for JETZT (NOW)”, in Hasucha (2013) *Christian Hasucha. Öffentliche Interventionen*, Nürnberg: Verla für moderne Kunst, pp. 67-71.

Lacan, J., (2010): *El seminario de Jacques Lacan: libro 11: los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós.

Silvestre, F. L. (2013): *Los pájaros y el fantasma: una historia del artista en el paisaje*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Sloterdijk, Peter: (2013): *Muerte aparente en el pensar. Sobre la filosofía y la ciencia como ejercicio*, Madrid, Siruela.

INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN LA ACADEMY OF CREATIVE AND PERFORMING ARTS, UNIVERSIDAD DE LEIDEN

Janneke Wesseling

Ámsterdam, junio de 2018

LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y LAS HUMANIDADES

Una definición concisa de la “investigación artística” diría: “La investigación artística es una investigación llevada a cabo por artistas”. Como aspecto positivo, esta definición aclara el hecho de que la práctica artística está en el centro de la cuestión. La investigación artística se basa en la práctica artística, y la práctica inspira y sustenta la investigación. En otras palabras, la pregunta de investigación se origina en la práctica artística y la investigación es llevada a cabo en la práctica artística y a través de esta. Los resultados de la investigación retroalimentan la práctica artística, de lo que se desprende que una parte importante del resultado de un proyecto de investigación artística es arte nuevo.¹

Sin embargo, la definición “La investigación artística es una investigación llevada a cabo por artistas” es tautológica y por lo tanto no es lo bastante satisfactoria. Una descripción más compleja podría ser: “La investigación artística es la reflexión crítica y posicionada teóricamente de la artista sobre su trabajo y sobre el mundo (realidad, sociedad), en la práctica y por escrito, orientada por una pregunta central que es su fuerza impulsora”. Esto significa que la reflexión discursiva es esencial para la investigación y que esta reflexión se centra en dos aspectos: la práctica artística en sí misma y el mundo. Este doble enfoque refleja la práctica artística, porque el arte siempre se refiere a sí mismo como arte, mientras que la mayor parte de las prácticas y obras de arte abordan simultáneamente asuntos relacionados con el mundo en el que vivimos. Más adelante regresaré a esta dualidad.

Un denominador común importante de la investigación artística es la multidis-

1 Utilizo aquí “arte” en el sentido más amplio de la palabra, que engloba diversas disciplinas artísticas.

ciplinariedad. Las y los investigadoras/es de arte incursionan en otros campos de especialidad o disciplinas académicas —desde la filosofía, la historia, la antropología y los estudios sociales, hasta las ciencias de la información, las ciencias naturales y la tecnología— para lograr un mejor entendimiento del problema o el asunto en cuestión. Buscan inspiración e interacción con estos campos del conocimiento, mientras toman como base a la práctica artística.

La *Academy of Creative and Performing Arts* de la Universidad de Leiden forma parte de la Facultad de Humanidades. Esto tiene una buena justificación. La (auto) reflexividad crítica que está en el centro de la investigación artística se corresponde con la naturaleza misma de los estudios humanísticos. Jacques Derrida, en su libro *The Truth in Painting*, explica que las humanidades “se relacionan con los productos de la mente”: “Dado que el objeto de tales ciencias es producido por la mente, por aquello que conoce, esta tendrá que haberse involucrado en el autoconocimiento, en el conocimiento de lo que produce, el producto de su propia producción. Esta autodeterminación... [significa que] la mente debe introducirse en su propio producto, producir un discurso sobre lo que produce, introducirse a sí misma dentro de sí misma” (Derrida, 1987: 26). La investigación hace un movimiento circular, parte de la experiencia, las percepciones o la intuición (la mente) de la persona que investiga y vuelve a ella como su punto de referencia. La búsqueda del autoconocimiento y la “auto-determinación” es común en las y los artistas. La filósofa belga Isabelle Stengers comenta en una conversación: “... tan pronto como intentamos pensar en la conciencia, la mente ya no es el origen, sino que es el problema” (Stengers, 2011: 56).

En la investigación artística, las y los artistas están buscando entender más profundamente cómo trabajan. Es, al menos parcialmente, un intento por tomar una mayor *conciencia* de lo que significa hacer arte. Bart Verschaffel, teórico y crítico de la arquitectura, vincula el arte como “una forma de conocimiento” con las humanidades, y más específicamente con lo que él llama “la Conversación de la Humanidad” como el vínculo entre las humanidades y la investigación artística. Según Verschaffel, en las humanidades hay un grado de interdependencia entre las habilidades para conceptualizar el proyecto de investigación propio y las habilidades para evaluar de forma crítica investigaciones previas. Sin embargo, “aunque es común pensar que la investigación se desarrolla gradualmente sobre lo que ha habido antes, para los estudiantes de artes y humanidades la metáfora menos lineal de una conversación puede resultar más útil. Un campo de investigación puede ser concebido como una conversación en curso sobre temas o ideas particulares; un investigador necesita escuchar con atención lo que se está diciendo si va a hacer una contribución al debate que merezca la pena.” (Verschaffel, 2014). En la investigación artística, según Verschaffel, construir un corpus de conocimiento no es tan importante

como participar en esta Conversación de la Humanidad. El valor cognitivo de una obra de arte —cuando esta habla sobre “el mundo”—reside en participar en esta conversación.

Para concluir: la investigación artística es multidisciplinaria, pues las y los artistas interactúan con diversos campos de conocimiento y especialidad. En la medida en que la investigación artística es crítica, autoreflexiva y autodeterminada, existe una correspondencia con las tradiciones en las humanidades.

LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA COMO PRÁCTICA DEÍCTICA

La investigación artística es una investigación especulativa. De igual manera, los proyectos de investigación artística tienen a menudo una naturaleza sumamente idiosincrática, pues cada proyecto está basado en una práctica artística específica. La investigación artística es por naturaleza abierta y experimental. Este tipo de investigación no tiene resultados preconcebidos, ni tampoco metodologías de investigación preconcebidas. Formular la pregunta de investigación e intentar responderla no significa que la investigación esté orientada hacia soluciones o que su propósito sea encontrar una respuesta a los problemas sociales (aunque obviamente este pudiera ser el caso). La investigación puede igualmente tener un carácter subversivo con el objetivo de plantear nuevas preguntas o complejizar asuntos en lugar de resolverlos. Por ejemplo, muchos proyectos de investigación artística están inspirados en el deseo de analizar cuidadosamente y evaluar críticamente el rol del mercado en la producción de arte y la obra de arte como mercancía.

El arte como investigación es, como todo arte, crítico del arte. Este tipo de investigación nos ayuda a comprender la naturaleza de la práctica artística y persigue profundizar el discurso en el arte. En la investigación artística, se abordan y visualizan (o materializan) problemas o fenómenos que merecen nuestra atención, que tienen significado, que nos *importan*. La práctica del arte —así como las obras de arte concretas— es capaz de señalar y explicar cosas o eventos en su singularidad, y de crear significado centrándose en estas cosas y eventos concretos.

Esto significa que el arte puede ser caracterizado como una práctica “deíctica”. Según el filósofo estadounidense Albert Borgmann y su libro *Technology and the Character of Contemporary Life*, la palabra “deíctico” (deictic, en inglés) proviene del griego *deiknynai*, que significa mostrar, señalar, revelar, colocar frente a uno, y además, explicar y enseñar (Borgmann, 1984: 178). En la práctica deíctica existe cierta autoconciencia del acto de señalar, de delimitar. El acto presupone la presencia simultánea de un señalador (la obra de arte) y aquello que se

señala. Esta dualidad entre un señalador y lo que se señala, que es característica de las obras de arte, es otra manera de decir lo mencionado anteriormente: que las obras de arte tratan de sí mismas así como del mundo que las rodea. Una obra de arte se señala, llama la atención hacia sí misma como obra de arte, hacia su presencia material, y al hacerlo se posiciona a sí misma como obra de arte en un contexto artístico. Al mismo tiempo, la obra de arte señala hacia fuera de sí misma, hacia el mundo que la rodea². Es “una poética que se muestra al abordar tanto lo material como la sustancia” (Sundholm, 2005: 9). El aspecto material es importante en la práctica deíctica, que también puede describirse como una práctica estética cuyo sujeto es la percepción.

Las explicaciones deícticas se distinguen de las explicaciones paradícticas (o paradigmáticas) y de las apodícticas (o científicas). En palabras de Borgmann: “Las explicaciones deícticas son explicaciones en las que lo que se explica no proviene de leyes y condiciones, sino que simplemente señalan algo en su significado” (Borgmann, 1984: 72). Por este motivo, según Borgmann, el arte “siempre ha sido la disciplina deíctica suprema” (Borgmann, 1984: 26). El rasgo distintivo de una explicación deíctica no es su método, sino su sujeto, algo único y concreto que está en el centro de atención y de su mundo. El discurso deíctico no tiene que ver con garantizar o demostrar una verdad —lo cual no puede ni pretende hacer—, sino con señalar lo que importa, lo que vale la pena. Tiene que ver, básicamente, con plantear la pregunta acerca de su valor. En el discurso deíctico o la práctica deíctica, la fuerza del argumento está en el testimonio; la o el artista habla fundamentalmente como testigo.

LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN LA UNIVERSIDAD DE LEIDEN, PAÍSES BAJOS

La *Academy of Creative and Performing Arts* (ACPA) en la Universidad de Leiden consta de dos programas de doctorado: *docARTES*, programa de música establecido en 2003, y *PhDArts*, programa de arte visual y diseño establecido en 2008. La ACPA colabora con la *University of the Arts* en La Haya, que está conformada por el *Royal Conservatoire* y la *Royal Academy of Art*. El punto de partida de ambos programas de doctorado es la relación única entre la artista/diseñadora/música, el método de investigación y el resultado de la investigación. Esta investigación solo es posible gracias a la práctica artística y, a la inversa, el o la investigador/a desarrolla su práctica a través de la investigación. El resultado, por lo tanto, es un producto artístico combinado con un producto discursivo, la disertación, que le hace justicia al producto artístico.

2 Para un análisis más profundo sobre la naturaleza dual de las obras de arte, ver Wesseling, 2017.

Los criterios finales para obtener el grado de doctorado en la ACPA son tres criterios internacionalmente reconocidos dentro de la investigación doctoral. Las y los aspirantes deben demostrar que son investigadoras/es independientes; contextualizar la práctica y la investigación en un campo más amplio de la teoría y el conocimiento; y hacer una contribución original a este campo de conocimiento.

EJEMPLO I

Lilo Nein: *Writing Performance* (2017)

Lilo Nein es una artista de *performance*, asentada en Viena, que trabaja con texto. El texto es su “material”, y se puede decir que su aproximación al lenguaje es de naturaleza estética y materialista. Para ilustrar esto describiré brevemente los preparativos de Nein para obtener los resultados artísticos de su proyecto de investigación, que presentó en la *Royal Academy of Art* en La Haya en el otoño de 2017.³

El primer paso fue crear cinco grandes esculturas que Nein mostró en Viena en un amplio espacio de exposición de 2.000 m². Las esculturas pueden ser descritas como rampas que estaban posicionadas en diferentes configuraciones: recostadas sobre la pared, intersectándose unas a otras o cruzando unas sobre otras como en la construcción de un viaducto, o dobladas hacia arriba creando formas diagonales espaciales. Las rampas fueron construidas con distintos materiales, como plástico, madera pintada y gomaespuma. Para el próximo paso, Nein invitó a cinco críticas/os de arte para que escribieran un texto sobre estas esculturas. Los cinco textos fueron el material propiamente dicho con el que Nein trabajó a partir de ese momento, descartando las esculturas. Después de esto, Nein invitó a compositoras/es del *Royal Conservatoire* de La Haya para ponerle música a los textos. Finalmente, Nein invitó a cinco cantantes que interpretaron las cinco piezas musicales. Estas piezas fueron grabadas por Nein y presentadas en la exposición mediante cinco audífonos y aparatos de reproducción colgados de la pared. Sin duda una presentación escueta. Y sin embargo esta presentación creó una rica experiencia musical, lingüística y estética para todas aquellas personas que se tomaron el tiempo de escuchar las piezas con atención.

Nein resumió su proyecto de investigación de la siguiente manera:

3 Para ver las fotografías, visitar la página web: <https://www.phdarts.eu/Dissertations/LiloNein/Documentation>.

“En la historia del arte, la performance está categorizada como *performance art* [arte de performance] y definida como *live-act* [actuación en vivo]. Sin embargo, las y los artistas ya no conciben la *performance* solo como *live-act*. Más bien, el arte de producir performances, según las y los artistas, incluye también consideraciones sobre su documentación y mediatización. En estos contextos, una perspectiva paratextual permitiría considerar la documentación como parte del arte de *performance*, que también significaría reconocer que la *performance* es una práctica asociada a otras prácticas que va más allá de la representación o escenificación que la precede o que sucede después de esta.

He intentado demostrar que las *performances* ya no pueden ser concebidas independientemente de su documentación, y que esta documentación tiene implicaciones en las mismas *performances*. El primer motivo es que actualmente las y los artistas de *performances* son los mismos que producen o conceptualizan la documentación. Por ello, la documentación de la *performance* está incluida en la producción de esta. El segundo motivo es que la documentación está incluida en la recepción de la *performance* y tiene un impacto en la interpretación de la situación.

Afirmo que el potencial de la *performance* como arte visual yace exactamente en su habilidad para despojarse de una identidad medial estable. Y va más allá, puesto que esto significa que la performance no solo tiene una necesidad práctica, sino también un potencial general para conectarse con otros medios, como textos o registros audiovisuales.

Las *performances* en el arte visual no pueden ser vistas de manera distinta que las cuestiones intermediales y paratextuales con las que estas están vinculadas. Las *performances* se involucran, entremezclan y entran en relaciones recíprocas con estas cuestiones. Así pues, se debería entender las *performances* en, y a través de, sus relaciones con los textos.

Al escribir la disertación e investigar estas relaciones, trasladé las preguntas de mi práctica artística a varios campos teóricos. Más específicamente, busqué en qué teorías se habían abordado mis preguntas, y entablé un diálogo con estos puntos.

La conclusión de que los textos tienen una función de registro al igual que una función interpretativa en relación con las *performances*, en primer lugar, mejora la comprensión de mi práctica artística y, en segundo lugar, espero que también contribuya a mejorar la comprensión de las relaciones entre texto y *performance* en general.

Después de trasladar las preguntas de mi práctica artística a varios campos teó-

ricos para elaborar la parte escrita, la idea del proyecto práctico fue trasladar a mi práctica artística los conocimientos adquiridos en el trabajo teórico. Además de “probar” la función de registro e interpretativa, el proyecto se relaciona con la recepción de la “vida” de una obra de arte. La recepción y la interpretación en la vida posterior y continuada de una obra de arte —un asunto que llegó inesperadamente a mi investigación a través de las lecturas de Benjamin y Adorno— desempeñan un papel fundamental, y se les otorga una forma material, en el proyecto. Este fue el paso final para cerrar el círculo de mi proyecto, que comenzó en mi práctica artística individual y, a través del diálogo con otros campos, ha regresado a esa práctica, al tiempo que la ha abierto a una nueva y más amplia dimensión. El objetivo del proyecto artístico no es ilustrar la investigación, sino, de nuevo, entrar en un terreno desconocido para poder plantear nuevas preguntas para nuevos proyectos de investigación”.

La parte escrita de esta investigación es en gran medida una disertación académica convencional que presenta una pregunta de investigación y una argumentación razonada. Sin embargo, las otras partes fueron más experimentales y pueden ser entendidas como intermezzi artísticos, como conversaciones ficcionales entre el Texto y la *Performance*.

EJEMPLO II

Ruchama Noorda: *PxeForm* (2015)

Ruchama Noorda finalizó su proyecto de investigación doctoral *PxeForm* en 2015. El objetivo de Noorda era, en sus propias palabras (citaré varios pasajes de su disertación), determinar cómo la filosofía y la práctica del movimiento *Lebensreform* (reforma de la vida) han influenciado su ideología, compromiso, estética personal y práctica artística. La disertación consiste en un análisis de los fundamentos sociales, ideológicos y espirituales del movimiento *Lebensreform*, a través de una búsqueda de las conexiones y continuidades entre el *Lebensreform* y las formas premodernas y postmodernas del pensamiento utópico. Una de sus conclusiones es que ella es una artista *para*-conceptual, que cree que sus obras se crean entre líneas de pensamiento, teorías, sueños, acciones y cualquier material que desee emplear.

Noorda presentó una serie de obras de arte de la parte práctico-experimental de su proyecto *PxeForm* junto a los resultados discursivos de la investigación⁴. La exposición titulada *PxeForm* estaba conformada por pinturas, dibujos,

4 Para ver las fotografías, visitar la página web: <https://www.phdarts.eu/Dissertations/RuchamaNoorda/Documentation>

instalaciones, trabajos fotográficos y material documental sobre el sujeto de los históricos movimientos reformistas. La última obra de la exposición fue un video presentado dentro de un refugio temporal. En el video, vemos al avatar de Noorda en un viaje psíquico después de que la artista había comido plantas alucinógenas.

Los dos elementos del proyecto de investigación, las obras de arte y el texto, conforman según Noorda: “un sitio de ensayos híbrido teórico-práctico”, un lugar donde los materiales, las convicciones y las prácticas comúnmente asociadas al movimiento histórico *Lebensreform* se muestran para que sean examinados críticamente.

Noorda tenía una triple intención al escribir el texto: ampliar y desarrollar las técnicas y estrategias adoptadas en el proceso de elaboración de las obras de arte; reflexionar sobre las implicaciones y las fuentes de esas técnicas y estrategias del movimiento *Lebensreform*; y extraer lo que, para ella, son las cuestiones fundamentales inherentes al proyecto de la Reforma de la Vida.

Durante el periodo de investigación, que duró unos cinco años, Noorda descubrió que cada vez se sentía más atraída por la sustancia del barro, sentía que de alguna manera podía darle una pista sobre “su origen como persona y como artista”. Noorda llegó a la conclusión de que todas las obras de arte surgidas del proyecto *PxeForm* podían ser vistas de una manera u otra como intentos para redimirnos de la sociedad en la que la vida moderna ha procurado aislarnos, “intentando analizar detenidamente y complicar aún más una ya compleja y turbia herencia, trabajar con el barro como medio, que puede funcionar como un veneno y también como una cura”. En otras palabras, al investigar la historia del movimiento *Lebensreform*, Noorda también logró comprender los fundamentos de sus propios compromisos, su estética personal y su práctica artística.

BIBLIOGRAFÍA

Borgmann, A. (1984): *Technology and the Character of Contemporary Life. A Philosophical Inquiry*, Chicago [etc.], University of Chicago Press.

Derrida, J. (1987): *The Truth in Painting*. Chicago (etc.), University of Chicago Press.

Stengers, I. (2011): *Thinking with Whitehead. A Free and Wild Creation of Concepts*. Cambridge (etc.), Cambridge MA (etc.), Harvard University Press.

Sundholm, J. (2005): "I am a rhinoceros': memory and the ethics and aesthetics of materiality in film" in *Studies in European Cinema*, vol. 2, No. 1, pp. 55-64.

Verschaffel, B. (2014): Conferencia para el programa de doctorado PhDArts, Universidad de Leiden.

Wesseling J. (2017): *The Perfect Spectator. The experience of the art work and reception-aesthetics*, Amsterdam, Valiz.

LOOKING ELSEWHERE

Veva Linaza

1. THE ENCOUNTER WITH STONE

I like painting hanging on the wall. Framed or unframed, I don't care. I like to come face to face with what we take to be the final stroke, the stroke we take to be the last one, the one that puts the final touch to the composition. Hanging a painting on the wall means many things. It means that something has happened, somewhere in the cumulus of layers and random occurrences, that ought to stay there. Many other things which have been said during the process are best left out - at least from the foreground; although we all know they are there.

I won't deny it - I like that thing, painting. That defined, vertical, rotund space where someone has known how to give a concrete form to a precise moment (known when to stop). I love seeing painting in museums, galleries, or at friends' homes. Hanging a painting on the wall and publicly exhibiting it is a conclusive gesture, often a definitive one, I think, which closes the process of a dialogue, and often any possibility of argument with it. I know that when you look at a painting, this is not the case, but I believe that when someone decides to hang a painting on the wall, they aren't wanting to talk any more. It's the end of the dialogue; the conversation is paused. The painting becomes a break. A forced stop to look, and perhaps, to carry on with the conversation at a later date. But that will be then. Time must be respected. I sincerely believe that a painting hanging on a wall deserves silence.

Having said that, and leaving such wonderful silent encounters aside, this text intends to be a bit more noisy, and to situate us before some of those situations previous to the moment when "painting" becomes "a painting".

This requires that we take the painting down and lay it on the table¹, a place for working beyond the weight and historical solemnity of the canvas. I do not wish here to enter into the possibilities of painterly processes that any painter

1 G. Didi-Huberman, in relation to Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne*, praised the table as an alternative to the painterly tradition, or the unique painting that closes in on itself as the bearer of grace or genius. The table is understood as the ground for work which can be corrected, changed, or even begun again; a surface for encounters and changing positions.

must develop in confrontation with the unmarked canvas. This is not about that. I refer, rather, to the meanderings of thought that carry the painter's gaze through the literal and metaphorical landscape of her or his existence, and help her/him to understand the need for painterly representation; a horizontal wandering through the reality we stand within and are part of, where painting is understood through the image and its time; where the image is given to be a way of understanding the world as a made of matter, fleeting and transitory. Marie-José Baudinet, in her text *Invisibilité de la peinture*, proposes two ways of experiencing painting: horizontally and vertically, or visibly and invisibly. Painting laid horizontally, or hung, standing. Vertical painting refers to the moment when the work becomes intellectualized and is exhibited before an educated eye; the verticality of the forehead, of thought, or the triumphant anatomy of reason. The horizontal, on the other hand, favours the eruption of the imaginary discourse, the body unbounded, unsupported and themeless (Baudinet, 1987: 93). Thinking about painting before it accumulates in the sediment of gestures and becomes a painting involves understanding painting's capacity for connecting and creating movement in its becoming; painting that establishes relationships and possible dialogues, always open and able to be questioned. Like the allegorical figure, this state of painting is made up of transitory movement which prevents it from sedimenting or becoming a solid body. To think about painting requires a lightness of movement that connects to the different timbres of the moving gaze; which is something very different to the weight of painting as sediment.

Allegory is a being that developed in the area of timeless thought, and found its body in the symbol. Ever since Antiquity, allegory has been used to represent notions and ideas through images, often for the purpose of making abstract concepts visible. Allegory provides an image, a body; it creates a palpable body for concepts generally related to the divine or ontological.

Different modes of thinking and new doctrines arose during the course of history, so that gradually, allegory as a means for narrating and making visible became imbued with the weight of its symbols, which became increasingly ambiguous and susceptible to the desires of the allegorist. In the Middle Ages, for example, divine gods of Antiquity were used to reflect the infernal aspects of the Christian world. Allegory as a figure thus absorbed whatever the allegorist wanted it to; any allegorical object could lose its initial meaning and be turned to symbolize any other thing (Oliván, 2004: 3-9).

In the Baroque period, allegory became a free, dynamic figure, which could accumulate, shift and mutate; its life span was limited, it regenerated. But as time passed, the potential freedom in allegory was elevated out of the terrestrial world and into a more rigid spiritual, idealistically loaded category. The alle-

gorical figure as a mythical object cloaked as freedom nevertheless continued its path through history, being carried into modernity in Baudelaire's *Les Fleurs du Mal*. Walter Benjamin understood that hidden in Baudelaire's verse was the proof of what needed to be repaired to give way to new means of thinking about modern capitalism's fragmented reality. Transforming allegory into myth prevented the allegorist from being an active participant in politics and the development of history. Benjamin therefore aimed to recover the material weight and the fugitive quality of images so as to reactivate their dialectical capacity (Ibid., 12-18). He warned of the temporality of the allegory as opposed to the mythical, momentaneous nature of the symbol "The symbol has the omnipotent nature of mountains in its fixing of an eternal present; allegory has the nature of a plant in its revelation of a moving history, though it turns its attention to ruins and petrifies the fleeting instant." (Ibid., 5). The brevity of the symbol comes to life in the transitory nature of the allegory, and, as Benjamin also intuited in Goethe's work, the phenomenon ought to be considered "not as a secondary effect of an obscure 'noumenon' or distant inapprehensible reality, but as a primary, initial, integral, insuperable act of originating. A primordial potency of all forms and formations that would make of the origin a coming into being or flowering, visible on the surface: the immediate stirring of things, the symptom of them, their 'whirlwind', not a remote spring or source." (Huberman, 2010: 104). The notion of the "originating phenomenon" would constitute knowledge of the double, as compared to singularity ("micrology") and configurations (connections, affinities, "constellations") (Ibid., 109).

From such a stance, *thinking about painting* becomes something like going to the depth of phenomena; but not the sedimented depth of its primordial layers (process). It means focusing your gaze on the tangled mass where gestures move. Looking through your body at the history of a nature which is a coincidence of happenings that seem to revolve around the observing eye, which, though we know will be fixed as the instant we call a painting, we also know will be engendered in whimsical comings and goings, in affect and shared interests. But we must be careful here. I think painting should be kept out of direct light; the painter's gaze might turn sad. (Berger, 1997: 179) Best to act like you're looking the other way.

The Wanderer over the Sea of Clouds is considered to be one of the most representative masterpieces of Romanticism. It was painted in 1817 and is an oil painting on canvas measuring 74.8 by 94.8 cm. The painting currently hangs on one of the walls of the Hamburger Kunsthalle, Germany. There can be no doubt that it has become a symbol of the sublime; and I see nothing to object to in that. But before that, long before Romantic idealism set its sights on it, and even before the painting became a painting, what was happening was...

The Wanderer contemplates a sea of clouds on the highest peak of a tall mountain. He stands with his left leg bent forward, supporting the weight of his body. His left arm is resting on it. His right leg stands behind it, as rigid as the walking stick as he holds in his right hand. The two together make an isosceles triangle. The Wanderer's legs adapt to the slope of the mountain to make the body stable, upright against gravity. Both of his feet are standing on rocky ground. Other rocky summits rise up in the immensity of the landscape. The abyss is scattered with summits, making it slightly more human, that is, more beautiful, less sublime. These might be the sandstone mountains of the Elba River.

Perhaps, more than the way it balances the Wanderer above the sea of clouds, this painting might actually be about his encounter with stone. The Wanderer may not be looking down, but he feels the rock under his feet. His boots seem not to have a very thick sole; they look more like the boots of a city walker. His clothing is more appropriate for a stroll through Greifswald. If the rocks were sandstone we might even be able to imagine the sound of his steps...

The Wanderer looks out over the sea of mist and stands on rock. He must have heard his own footsteps as he walked up there. And if we trace the sublime sentiment inversely, we might say that the painting is about rocky matter, thanks to which the wanderer is able to bear the abyss. In the rocks he stands on there is a balancing of natural potency. There are clashing forces in there, tensions that are taken on by the Wanderer in the concept of stone through the gravity that holds him perpendicular to the centre of the Earth. He stands before a sea of clouds only because he stands on rock; his centre of gravity encounters the rhythm of the landscape through his body as it weighs down on the rock. Sometimes a crack sounds out from the rock, and the wind is surely blowing. In the arising of the stone's potency, everything begins with a formless, amorphous drive. But, we know, the stone's formlessness is determined by its mineral substance (Lyotard, 1988: 143). The Wanderer's thought (spirit) turns stone into stone.

It has been said that the Wanderer was actually Friedrich himself; a self-portrait before the immensity of nature. The sea of clouds is the theme, certainly. But what do we make of the rock in the foreground? This, for me, is surely the motif of the painting. The outcrop, a sort of podium from which the painter extends his gaze, takes up more than a third of the composition. Were we to take a compass and dissect the painting, the space for the rocky ledge would fit the Golden Proportion. Everything is measured, meditated. Perhaps because this is the foreground, and the painter was wanting to adapt to the established painterly canons, the brushstrokes of the rocks are precise and detailed, whereas the clouds are veiled and deep, as one would expect of a background. I like

to think that Friedrich became engrossed in the formlessness of the rock until he attained it himself. By painting the rock, he came to understand the abyss at his feet.

Valery claimed that painters generally avoid having to paint the ground, which is apparently an uncomfortable and tedious task given the many possibilities there are of holding together a composition. But for Degas there was no choice but to focus on the floor. Everyone knows not to watch a ballet performance from the first rows. There is no way of seeing the dancers' feet, and the meaning of the dance gets lost. Thus Degas was a painter who dedicated time and space to the ground (Valery, 2005: 42). Right where the dancer marks the point of energy of her movement is where the motif enters the stage. Right there, where figure and background meet; where the whirlwind begins. But in any other circumstance apart from dance, there is no need to paint the ground if you don't want to. We know it is there, anyway; we take it for granted.

To take the ground for granted.

The ground is always there. It is a matter of space and time. When the intention is to highlight the pull of the Earth towards its centre, there is no choice but to paint the ground. Let us imagine that Friedrich needed to bind his wanderer to the stone in order to imbue a meaning to the world which expands so grandly before his gaze. The rocky ground is made by the space and time of the stone dilating, that is, of stone becoming stone. The stone cracks as it expands under the wanderer's feet. The painted rock cracks under the footsteps of painted time. Cracks appear in paint just as the stone crunches under the wanderer's feet.

The cracks of time on a canvas arise in the space and time of painting. Paint and stone become one.

2. BETWEEN THOUGHT AND MATTER, AN ALLEGORY

Between the ground and the sun is a canvas. On the canvas are shadows. Around it, blackberry bushes, ferns and grass. Time is starting to pass. She has about fifteen minutes. The light moves from left to right; the wind gently, sometimes very slightly, makes the shadows tremble. Almost imperceptibly. Even so, the light breath of it moves the ferns this way and with a toasted sienna light. The shadow, which is crisply outlined on the canvas, expands deeply and formlessly in the rest of the scene. The sunlight defeats branches, leaves, grasses and everything else that tries to vertically unfold. Everything falls. The landscape turns to shadow. Black helps layer strata. With the help of black, we

pile up more leaves, earth and branches that we can't see, but we understand to be passing through there during this time. What we are talking about here is the value of the horizontal and its possibilities for expansion and movement. Fleeing forwards in continual escape from what is left behind. And right then, that is what we see. You become absorbed. Time seems not to pass, but the seconds are going by. The passing of time, how movement changes a place, tell of memory, of what is in transit, of what is no longer there, of what cannot be contained.

Suddenly, you notice that a yellow leaf has fallen on the cloth. It profanes the shadow, you think. The leaf (matter) in the world of shadows. I don't know how it got there. You didn't notice it when you laid the sheet down. You wander whether to remove it, whether it's better for it not to be there; but you decide to leave it there; perhaps there is a reason for it being there. 4 minutes, 30 seconds go by, and it is gone. The leaf is no longer there. Minute 6, second 24. The light hits it, hits the yellow leaf, and it grows a deeper yellow. Nothing sudden, you could see it coming. In minute 8 it burns up, but when another shadow comes it turns a deep dark ochre and is swallowed up by black. There are moments when it vanishes, others when it reappears. When it surfaces again, that deep shine does not. It is enveloped in shadow. Forever, caught in those fifteen minutes.

Figure and background. The white cloth has become the figure; the ground the background. What is the shadow, then? Where does it now belong? Does the shadow now bring the composition together? Can the composition be understood because of it? The shadow repeats the elements of its background, and brings them closer to the figure. It gives them to the white cloth. Sometimes when you lay these white cloths down in the forest and start recording your video, you are annoyed by the blue hue the scene exudes. The white and the shadow rarely turn black. Goethe taught that black, in its flight forwards towards the light, crosses through regions of blue. I guess that must be so. Minute 13, 13 seconds. You notice a green luminous stain right in the top left corner of the scene, above the cloth to your left. You think it could be compared to any of the black stains crawling across the sheet, except that it's a yellowish green. Some points of light are very yellow. You're thinking of painting it and you'll place it on the cloth again. Figure and background together, differently. Right then, to the right, on the other side of the green mass, appear the ferns, green, too, but a more bluish green. The sun, whose movement is curving towards the right, opens them out in all their splendour. Like fans, their ribs unfold; they might liven up the air. You remember how important it is for the composition of a painting to breathe.

The greens in the ferns bring the reddish tone of the ground in the right of the

scene to your attention. It's a mass of dried ferns, which have surely been there since last year. Nobody has pulled them up. Ferns remain stiff when dried out. They are strong, you think. The harder the light falls on them, the more their veins stand out. They are truly beautiful. The light can't mess around with them.

A wasp is flying around. It takes you back to the scene. You come out of figure and background and return to space-time. Nearly fifteen minutes have gone by. 15.06.

Enough.

In the privilege of fleeting liberation from things, occasionally you can incur a temporary loss of narrative, in this case about the birth of a landscape, not so much from the physical matter that makes it up (branches, dead leaves, tangles) but from a light that takes possession of it through a sort of metabolic process. The visual absorption of these fifteen minutes during which thought has wandered favours a shift in understanding. A loss of theme, as Cézanne would say. Could it be this that takes us to the fissure or mismatching between matter and thought? Alone before our motif, which becomes a possible definition in the face of the incommunicable in the creative process.

In the union between thought and matter - between them - might be the place of allegory. Allegorical accumulation and *becoming* is what might be said to assist the activity of thinking to sediment in matter. Time is accumulated in the allegory, binding us to thought, and allowing us to contemplate the motif beyond its existence as a mere symbol. The white cloth, which is an old sheet from my family home on the ground of the forest, is itself an open symbol onto which those fifteen minutes of time may accumulate, where the light of an early summer day that cuts through it from left to right turns the cloth into a figure and the forest floor into a background. The cloth becomes more of a canvas. It becomes matter, figure. The theme becomes a motif.

Now that there is no longer anything to say on the level of discourse, thought and vision coincide. Form and content coincide not because the content appears unveiled, but because, following the literal meaning of the Latin verb *cocidere*, "they fall together", they are reduced and remain at rest. What we now see is pure appearance. The unspeakable maiden shows herself. (Agamben, 2014: 42)

The depth of the time accumulated in an image leaves a trace which remains hidden in the strata of the symbolic. Allegory leaves an idea of itself in each layer of time, and this is perhaps what ends up becoming a possible body, a

possible palimpsest. But that body is false; allegory belongs in the world of the spirit. Yet to accumulate it in images is necessary in order to set off the chain of thought. Allegory, beyond the domain of the pure symbol, is a connection of moments and times; images that give us human acts such as the elevation of thought.

Allegory requires images if it is to be manifested; it requires encounter, the instant. What we mean here, as Agamben indicates, is coincidence; the instant when matter and thought become one.

3. THE GARDEN ON A SPRING DAY, PROBABLY

No painting can tell because no painting passes. Painting takes us to definitive, unchanging, unmoving realities. In no painting, even in those whose themes are real or supernatural, or those that give an impression or sensation of movement, does something happen. In paintings, things are, they do not happen... (Paz, 1990: 567)

I can't remember exactly when I filmed the garden video. There are remnants of a pruning operation so I know it was starting to be cleaned. It's a pretty wild garden, always at the limit. A fine line separates it from the mountains. However much the grass is mown it always grows coarsely.

I record the video in the garden, intending to project its movements onto a sheet of paper and paint it. When I start recording I stand watching the garden. I watch it directly, or sometimes through the viewfinder. I enjoy observing the changing lights and movements. When I record the first video I'm not thinking about painting; that comes later, once I project it onto paper and then film the first video being projected onto the painted paper. Sometimes, when I'm not too bored by the composition and framing of the video, I repeat the whole operation. Record, project, paint, record, project, paint, record, project, paint. I think it's once that loop gets going that I start thinking about painting. Not knowing whether you're recording, projecting, painting, recording, projecting, painting, rec...

There was a time when painters strove to transform air into matter...

The problem with saying that the Impressionists sought to transform air into matter is not with the idea of that but with the word "transform". To place spots of colour alongside one another, but without mixing them together, does not transform, but ends up being nothing more than an optical exercise. If you want to transform you must mix. Cézanne knew this, and Monet surely did too.

Mixtures

I use video to think/ observe/ be still/ delight in light/ most of all to be still/ to stop/ to understand a depth that is not of me/ of the grass downwards/ of the branch upwards/ think horizontally (with the shadow) and think downwards (with the grass)

First shot of high grass. Occasionally a yellow flower

Second shot vertical hedge and its horizontal shadow

Background of dried branches tree trunks and debris from the pruning
The scene has little depth. The planes are vertically stratified. As if one were on top of the other.

Exposing (is that mixing together?) paint to the time of the garden is a way of creating layers/ generating disagreements/ working colour, not light. It's a way of becoming aware of the sometimes huge distance between colour as matter and colour as light. Worlds apart. They hardly ever meet. Not surprising that the primary colours of matter that look so showy on paper recede into the background with light.

Colours are changed by video. This is not the colour of grass, not the colour of branches, not the colour of the hedge, not the debris of pruning; this is not painting.

Light is changed on the paper surface. It creates gaps, pages are missed, there are shines, it stumbles. It raises its tone. It loses control of space.

The blue in the middle is out of place and I don't know why I used red to paint the pruning remnants. Perhaps because I don't like them in the garden I decided to cover them with an opaque red.

Placing the light of air next to the colour of matter on the sheet of paper. Painting and garden refuse to match. There is no understanding. Only thought. What are you thinking?

Are you thinking about what painting is?

A time comes when everything in the garden vanishes. What remains, the anamnesis of it, appears on three screens: a camera, a projection and the computer screen. All of these are vertical, except for the last one, which is horizontal. Then, my eye. I try to look at all three at the same time. But I can't.

So I concentrate for a short while on each one. I play at recognising the garden, trying to remember the day when I made my first recording. But I never can. When I first started I would write down the dates and even the time intervals. I can't remember when I stopped doing that, either.

There are different shades of grass on each of the screens, although it's the same grass. The grass shivers. It seems to be stirred by the colour. As if it were wanting to shake it off. There's no sound. Only the projector is audible. I turn on the light. My eyes find it hard to focus. I take some time to adapt. I feel like something is hiding from me in the corners of the room. Like animals when they don't want to be seen. Suddenly everything is still. The painting is in front of me. I think it's just a remnant; what has remained after the battle. A desolate painting.

Sad eyes.

BIBLIOGRAPHY

- Agamben, G. (2014): *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*. Madrid, Editorial Sexto Piso.
- Baudinet, M. J. (1978): "La invisibilidad de la pintura" in *La práctica de la pintura. Barcelona*, Gustavo Gili.
- Berger, J. (1985): *The Sense of Sight*, New York, Random House.
- Didi-Huberman, G. (2010): *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Tf Editores.
- Liotard, J. F. (1998): "Scapeland" in *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Ediciones Manantial SRL.
- Oliván, L. (2004): "La Alegoría en el origen del Drama Barroco Alemán de Walter Benjamin y en las Flores de Mal de Baudelaire" in *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. Año 2004, número 36. Accessed: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4180227>
- Paz, O., (1998): "El mono gramático" in *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- Valery, P. (2005): *Piezas sobre arte*, Madrid, Ediciones Antonio Machado.

PARADOJAS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Mika Elo

Este ensayo está basado en una charla dictada en Bilbao, en enero de 2018, durante las Jornadas sobre investigación artística basada en la práctica, como parte de un programa más amplio sobre sujeto, investigación y arte (laSIA). En el título de las jornadas se destaca la noción de “la investigación artística basada en la práctica”. Esta noción evoca un conjunto de preguntas interrelacionadas que abordaré por medio de una serie de tesis con sus respectivos ejemplos. El lector o la lectora observará que estas tesis son más bien paradójicas; en algunos casos puede que parezca que se contradicen unas a otras. Quizás esto resulte un poco extraño. ¿No deberíamos intentar evitar las paradojas y exponer argumentos claros? ¿No deberíamos esgrimir argumentos irrefutables dentro del horizonte de un tipo de racionalidad? Mi respuesta es “sí y no”; “sí”, en caso de mantenernos dentro de los límites de la “ciencia normal”; y “no”, si deseamos abordar los asuntos que realmente importan en la constelación paradójica planteada en el título de las jornadas.

Nunca es fácil aceptar una cuestión inherentemente paradójica, puesto que las paradojas tienden a desviar nuestro pensamiento. Según las definiciones de los diccionarios estándar, las paradojas incluyen afirmaciones que, si bien parecen ser razonamientos que se desprenden de premisas verdaderas, conducen a conclusiones que aparentemente se contradicen o son lógicamente inaceptables, lo cual puede probar que, después de todo, están bien fundamentadas. Una paradoja une elementos contradictorios pero interrelacionados que coexisten simultáneamente y persisten a través del tiempo. En un sentido más literal, la paradoja (del latín *para*, “distinto de”, y *doxa*, “opinión”) es algo que se distingue de la opinión general y compartida; emprende un camino paralelo a lo que es comúnmente compartido, pero se mantiene a una distancia crítica. En lo sucesivo, pondré de relieve algunos aspectos de la “investigación basada en la práctica artística” que son, en mayor o menor medida, literalmente paradójicos, e intentaré mostrar cómo estas peculiaridades pueden abrir nuevas vías para entender el arte y la investigación.

Me gustaría hacer un comentario sobre el uso de los ejemplos en este contexto antes de introducir las tesis. Un ejemplo se entiende a menudo como algo que está sacado, extraído, tomado de un corpus, de una recopilación de materiales reunidos para los fines de la investigación metódica. En este sentido,

mi enfoque es más “constructivista”. Los ejemplos que acompañan estas tesis funcionan como puntos de referencia para construir un entorno relacional, una constelación sin un centro que ofrezca criterios según los cuales sus elementos puedan subsumirse en las leyes generales. Estos ejemplos persiguen resaltar las paradojas en su movimiento divergente.

I

Mi primera tesis se relaciona con una paradoja señalada recientemente por Lucy Cotter en su editorial de un número especial de la publicación *MaHKU-script: Journal of Fine Art Research* titulado “Reclaiming artistic research” (Reivindicando la investigación artística); el objetivo de este número es “recrear espacios para que las y los artistas conduzcan y determinen las concepciones de la investigación artística y su lugar en el arte” (Cotter, 2017: 1-6). Cotter hace una observación que también reconozco en mi propio contexto académico. La autora señala que “la creciente centralidad de la investigación artística dentro de la práctica artística está acompañada por la extendida falta de identificación de las y los artistas con el discurso de la investigación artística” (Ibíd.).

¿Cómo llegamos a esta extraña situación? Uno de los principales motivos es sin duda el hecho de que el mundo universitario —que constituye el contexto principal de producción y reproducción de discursos sobre la investigación artística— trae consigo protocolos, estándares y expectativas que no surgen de la práctica artística. Otros motivos podrían seguramente encontrarse en las tendencias individualistas del arte y la enseñanza del arte, que no son fácilmente compatibles con la cultura del trabajo de una comunidad de investigación viable.

Entonces, ¿cómo reconciliar esta separación entre el discurso y la práctica? ¿Se podría concebir el escenario completo de una manera distinta? Como primer paso hacia una posible respuesta a estas preguntas, me gustaría reformular la paradoja de la siguiente manera:

La investigación artística no siempre se contextualiza como investigación artística.

Si reconocemos que lo que se está llevando a cabo dentro del sistema universitario con el nombre de “investigación artística” es solo una pequeña parte de lo que podríamos llamar investigación artística, entonces la separación entre comunidad artística y comunidad de investigación no es un mero asunto institucional. Es también una cuestión de compromiso. Mientras que las instituciones tienden a destacar los asuntos de identidad y representación, las características distintivas de un compromiso aparecen en forma de gestos.

Un ejemplo elocuente de una exposición de arte que tiene gestos de investigación y por ello emana una actitud de investigación artística, sin contextualizarse a sí misma como tal, se vio en la Fondazione Prada en Venecia. Me refiero a la obra titulada *The boat is leaking, the captain lied* (2017), un trabajo conjunto de Thomas Demand, Alexander Kluge y Anna Viebrock bajo la curaduría de Udo Kittelmann. A través de una serie de gestos generativos y generosos, los tres artistas convirtieron toda la exposición en algo que me gustaría llamar “ensayo espacial”. En una sucesión laberíntica de articulaciones, las obras individuales permanecieron en el fondo y permitieron que emergiera, con intensidad y precisión, el entrelazamiento semiótico de la disposición espacial. La alfombra del vestíbulo era una introducción para seguir andando; núcleos temáticos ofrecidos por imágenes individuales se desplegaban en múltiples gestos —tanto verbales como no verbales— de narración, demostración, sugestión y complicación. Paredes falsas y verdaderas se complementaban creando pasillos y bloques virtuales. Se podía sentir en la propia piel lo que significa empezar un capítulo sin la orientación de protocolos establecidos.

II

Mi segunda tesis se centra en el término “práctica” según el título de las jornadas.

Las prácticas de la investigación artística pueden estar dirigidas a algo específico y al mismo tiempo no servir para nada en particular.

La noción de “investigación basada en la práctica artística” sugiere el hecho de que la investigación puede estar basada en muchos tipos de prácticas. Por ejemplo, en el área de investigación en salud, hay un debate con respecto a la investigación basada en la práctica¹. El adjetivo calificativo “artística” en el título de las jornadas delimita el tema y se centra en nuestras preguntas sobre la *investigación en las artes*.

Existe una amplia variedad de nociones y definiciones disponibles. Ha habido muchos debates con respecto a las prácticas de la investigación artística y sus marcos metodológicos en diferentes contextos. Algunas personas (e instituciones) subrayan la diferencia entre investigación “basada en la práctica” (*practice-based research*) e investigación “guiada por la práctica” (*practice-led research*)².

1 Ver al respecto: Westfall, J., Mold, J. and Fagnan, L. (2007). “Practice-Based Research—‘Blue Highways’ on the NIH Roadmap”. *JAMA*, 297(4), p. 403-406. [Consulta: 20 de junio de 2018]. Disponible en: DOI:10.1001/jama.297.4.403

2 Por ejemplo, Linda Candy (University of Technology Sydney) define estos

Otras prefieren el término *studio-based research*, por ejemplo, para subrayar que la práctica de investigación se da en un entorno material concreto, como el estudio de un pintor o una pintora³. Esto es comprensible, puesto que a veces necesitamos hacer una distinción (¿más bien paradójica?) entre las *prácticas teóricas* y las *prácticas prácticas*. Pero también debemos reconocer que ambas tienen su propio tipo de materialidad. Pensándolo bien, este tipo de distinciones no resuelven nada; solo alimentan la necesidad de hacer más diferenciaciones. Por ejemplo, el asunto de las técnicas se complica cuando intentamos definir el rol de la práctica en un contexto de investigación. Está claro que determinadas técnicas deben *practicarse* tanto en las áreas de la investigación práctica como en las de la teórica para obtener resultados de calidad. Esto complica nuevamente el asunto de si debemos definir —y de qué modo— las maneras en las que una investigación está “guiada” o “basada” en la práctica (de técnicas).

Con respecto a las prácticas de la investigación artística, la cuestión de la técnica es sin duda paradójica. En los contextos del arte contemporáneo es difícil definir un conjunto estable de técnicas en las que algo como la “investigación” puede estar “basada”. Esto implica que, quizás, necesitamos disociar la cuestión

términos de la siguiente manera: “1. Si un artefacto creativo es la base de la contribución al conocimiento, la investigación está basada en la práctica. 2. Si la investigación conduce principalmente a un nuevo entendimiento sobre la práctica, [la investigación] está guiada por la práctica. La investigación basada en la práctica es una investigación original llevada a cabo para adquirir nuevos conocimientos, parcialmente a través de la práctica y de los resultados de esa práctica. En una tesis doctoral, las afirmaciones de originalidad y de contribución al conocimiento pueden demostrarse a través de resultados creativos en forma de diseños, música, medios digitales, *performances* y exhibiciones. Mientras que el significado y el contexto de estas afirmaciones son descritos en palabras, solo se puede obtener una comprensión completa en referencia directa a los resultados. La investigación guiada por la práctica se preocupa por la naturaleza de la práctica y lleva a un conocimiento nuevo que tiene una significación operacional para esa práctica. En una tesis doctoral, los resultados de la investigación guiada por la práctica pueden ser descritos completamente en un texto escrito sin la inclusión de un trabajo creativo. El objetivo principal de esta investigación es avanzar en el conocimiento acerca de la práctica o avanzar en el conocimiento dentro de la práctica. Este tipo de investigación incluye la práctica como una parte integral de su método y muchas veces se clasifica dentro del área general de la investigación-acción”. [Consulta: 20 de junio de 2018]. Disponible en: [https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR Guide-1.1-2006.pdf](https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf)

- 3 Para un valioso resumen de la terminología que describe los diferentes aspectos de la investigación artística, ver: Michelkevičius, V. (2018). *Mapping Artistic Research — Towards Diagrammatic Knowing*, Vilnius: Vilnius Academy of Arts Press.

de la práctica de la de las técnicas, al menos en la medida en que las técnicas se entienden como un medio para alcanzar cierto objetivo. Necesitamos pensar la práctica como algo que no tiene objetivos externos, como algo que *no sirve para nada en particular*. Y aquí nos acercamos al significado del término griego *praxis*: el proceso mediante el cual una teoría, una lección o una técnica es representada, encarnada o realizada.

En mi entorno, normalmente usamos el término “investigación artística” (*artistic research*) —*taitteellinen tutkimus en finlandés*— como una especie de término paraguas que abarca todo tipo de investigación en las artes, en el que el arte es visto como el terreno de investigación más que como el objeto mismo de la investigación. Uno de los motivos de la popularidad de este término paraguas es que en la lengua finlandesa no existe una palabra equivalente para “práctica”. Para poder tematizar la práctica, necesitamos usar palabras que también se refieren a “ejercicio”, “ensayo”, “entrenamiento”, “convención” y “afición”, lo cual hace que los asuntos relacionados con la práctica resulten bastante complejos. Intentaré explicar un poco más este estatus paradójico de la práctica a la luz de un ejemplo.

Other Spaces es un colectivo de artes vivas asentado en Helsinki y fundado en 2004. El grupo está formado por alrededor de 30 artistas provenientes de distintos campos de las artes, y muchos de los miembros del grupo conciben su práctica como una investigación. Se reúnen de manera regular cada semana puesto que el entrenamiento físico continuo es la base del trabajo del colectivo. Normalmente, las performances de *Other Spaces* toman la forma de ejercicios físicos colectivos en los que el público está invitado a participar. A diferencia de las *performances* en las que se buscan voluntarios entre el público, en estos ejercicios, dirigidos por los miembros del grupo, la participación no tiene que ver con vencer el miedo a aparecer en un escenario; por el contrario, los ejercicios físicos intentan deshacer el escenario tal y como lo conocemos. Estos funcionan como un recurso metodológico que induce un proceso en el que nuestro entorno experiencial, el mundo en sí mismo, se convierte en un escenario. Nuestra propia apariencia comienza a mostrar rasgos de una *performance* inquietante en la que nuestra forma y condición humana comienzan a ser permeables a otros estados, formas y espacios. Esta metamorfosis es el *leitmotiv* de los ejercicios que el colectivo ha venido desarrollando durante los últimos años. (Elo; Laakso y Karo, 2013: 74-75)

En este entorno, la *práctica* no tiene otro propósito definible que el de “deshacer” nuestros hábitos humanos a nivel de la experiencia corporal. El objetivo es una *transformación imaginativa*: los ejercicios nos permiten transformarnos en gusanos, copos de nieve, murciélagos y en otros seres no humanos como coches o humanoides. Obviamente esta transformación no es, y no tiene la

intención de ser, algo estable; solo puede sostenerse en la *práctica*, y a través de ella. Por el mismo motivo, aquí la práctica no es puramente un asunto de “desaparición de la técnica”, puesto que involucra técnicas e incluso cierto desarrollo de las técnicas. Pero estas técnicas no tienen ningún propósito particular, excepto el de “deshacer”.

La práctica artística tiene a menudo un punto de referencia conocido o una condición que la delimita, que prepara un horizonte de expectativas y establece unos estándares de excelencia. Puede ser un género, un medio o una situación. Con respecto a estos límites que la hacen posible, la práctica artística tiene básicamente dos opciones. Por un lado, puede centrarse en articular estas condiciones que la delimitan y cumplir las expectativas. En este caso, la práctica sirve para procurar la excelencia; su objetivo es que la obra funcione. Por otro lado, la práctica artística puede convertirse en un proceso de transformación que lentamente se desvía de las condiciones iniciales que la delimitan, incluso hasta el punto en el que deja de ser reconocible como práctica *artística*.

Quisiera concluir esta serie de reflexiones sobre el estatus paradójico de la práctica con una referencia conocida aunque singular. En el famoso cuento de Franz Kafka, *Las preocupaciones de un padre de familia*, encontramos a Odradek, una extraña criatura sin forma o hábitos reconocibles y sin siquiera domicilio conocido. No podemos relacionarnos con este ser a través de nuestros patrones habituales, necesitamos reajustarlo todo, incluso la idea de ajuste. Odradek revela algo importante sobre la investigación *artística*. El encuentro con esta criatura nos involucra en una práctica que no tiene más propósito que la transformación.

III

Mi tercera tesis se relaciona con la “investigación artística” como un término paraguas:

La investigación artística, en un sentido estricto, no es artística.

Esta afirmación paradójica obviamente necesita una explicación. En nuestro entorno occidental, tanto el arte como la investigación son campos de la cultura con ambiciones transformadoras. Esto implica que ambas persiguen algo nuevo. La investigación se construye sobre procedimientos discutidos críticamente que hacen que sea reconocida como tal, y lo nuevo emerge de ese marco. En el arte, las formas nuevas se adoptan dentro de los contextos del arte a través de los rituales de los mundos artísticos. Verdaderamente, el nuevo arte no es arte hasta que se adopta como tal. Esta asimetría entre arte e investigación en su

relación con lo nuevo implica, por un lado, que la investigación *artística* que es reconocida como artística en un contexto de investigación no es genuinamente nueva como arte puesto que ya es reconocible como “artística”. Por otro lado, la investigación artística que es reconocible como *investigación* puede desenvolverse en formas que no son reconocibles como arte en el sentido de que podrían ser adoptadas como arte a través de los rituales de los mundos artísticos.

A la luz de este argumento, podemos decir que la investigación artística funciona como un campo de pruebas de procesos epistémicos y sus marcos culturales. La lógica de estos marcos no está basada necesariamente en el arte como campo de la cultura aunque viva de esta tradición. Por ello, la “investigación artística” es una noción problemática. El problema radica en el adjetivo calificativo “artística” y sus equivalentes implícitos “académica y/o científica”. Para desarrollar mejor la idea de la investigación artística como campo de pruebas y como marco transformativo, se requiere un cambio de vocabulario. El asunto central no es si una investigación particular es lo suficientemente “artística” para calificarla como investigación *artística*, o lo suficientemente “académica y/o científica” para ser tomada en cuenta como *investigación* artística. Las personas que concuerdan con este tipo de punto de vista terminan reproduciendo concepciones normativas tanto del arte como de la *investigación*. El asunto fundamental es más bien cómo este marco transformativo que alberga múltiples formas de procesos creativos puede ser discutido, evaluado y desarrollado más ampliamente en términos de la investigación. Necesitamos desviar la lectura del término “investigación artística” de sus connotaciones disciplinarias y dirigirla hacia la esfera de su excedente disposicional, es decir, hacia el compromiso de transformar la “producción de conocimiento” en un “espacio de pensamiento”, como lo señala Michael Schwab (Schwab, 2012: 243). Nuevamente, intentaré aclarar esto a través de un ejemplo.

Markus Rissanen, un pintor que trabaja en Helsinki y que tiene un genuino interés en los problemas geométricos, hizo un descubrimiento matemático significativo como resultado de una ramificación de su proyecto doctoral en Bellas Artes finalizado en 2017 (Rissanen, 2017). Rissanen estaba investigando si, y de qué manera, las formas básicas como el círculo, el triángulo y el cuadrado —que tienen un importante papel en la historia cultural de las formas— también están presentes en la naturaleza, cuando comenzó a interesarse por los métodos del alicatado geométrico y la simetría rotacional. Luego de dos años de estudios intensos, logró formular, con ayuda de sus dibujos, la ley general de la simetría rotacional. Para poder concluir su empresa matemática, escribió un artículo junto a un matemático que incluía una prueba matemáticamente válida de su descubrimiento (Kari y Markus, 2016: 972-996). En el contexto de las matemáticas, su descubrimiento fue extraordinario, puesto que presentaba una solución a un problema muy conocido que había permanecido sin respuesta

durante décadas. La tesis de Rissanen también tiene implicaciones interesantes en otras áreas de investigación, como la cristalografía, mientras que en el contexto de la investigación artística su trabajo es percibido solo como otro estudio idiosincrático llevado a cabo por un artista-investigador. Incluso aunque haya utilizado el dibujo como uno de los métodos de trabajo, las técnicas requeridas y las ambiciones desarrolladas durante la investigación no fueron artísticas en un sentido razonable. Aparte de que las pinturas de Rissanen se presentaron en el contexto de una galería, la característica “artística” más significativa de toda su tesis es el hecho de que no está contextualizada dentro del entorno de ninguna disciplina, ni siquiera dentro de la “investigación artística”. No obstante, es obviamente valiosa en términos de investigación.

IV

Una investigación que se desarrolla fuera de una disciplina, sin el apoyo de un marco conceptual relativamente estable, puede terminar en articulaciones paradójicas. La paradoja es vista a menudo como el callejón sin salida del pensamiento. Si el resultado es una paradoja, tenemos que retroceder y probar otra ruta, volver a ubicarnos en el mapa disciplinar, escoger un método, proceder con el *meta hodos*. Pero lo que yo reivindico es que esto no se aplica necesariamente a la investigación artística. La investigación artística puede que incluso consiga alcanzar su mayor intensidad en situaciones paradójicas en las que no hay una ruta a seguir⁴. Desde este aparente ángulo muerto, formulo mi cuarta tesis:

La investigación artística trabaja con paradojas.

Para la investigación artística, una paradoja no es un callejón sin salida del pensamiento, sino que es un paso hacia nuevas preguntas y nuevos retos. Esto es algo que la investigación artística comparte con la filosofía. La idea de Walter Benjamin de que el arte y la filosofía son hermanos ofrece un punto de referencia fértil. El argumento, presentado por Benjamin en su ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe (Benjamin, 1991: 123-201), se puede resumir en los siguientes términos:

La filosofía tiene que ver con la verdad, y el sistema filosófico es una presentación de la verdad. Sin embargo, ninguna pregunta filosófica es capaz por sí

4 Dieter Mersch hace una observación similar e introduce un neologismo etimológico, *mè-hodos*, literalmente “sin ruta”. Mersch, D. (2017). “Taide ja ei-propositionaalinen ajattelu”. Translated by Anna Tuomikoski. *Tiede&edistys*. Edited by Elo, M., Kokkonen, T. and Loukola, M. 4/17, p. 351.

misma de llegar a la verdad. Si tal pregunta existiera, resultaría la encarnación ideal del problema filosófico. No obstante, existen otros tipos de articulaciones que guardan una relación inmediata con el ideal del problema filosófico: las obras de arte (Ibíd.: 172-173). Las obras de arte no son preguntas o presentaciones sistemáticas y, por consiguiente, no compiten con la filosofía. Pero están estrechamente relacionadas con la filosofía porque su diversidad refleja el ideal mismo del problema filosófico. Las obras de arte expresan la posibilidad de que una sola cuestión sea capaz de abordar la verdad completa, puesto que todas y cada una de las obras de arte tratan, en su propia manera singular, sobre la realidad en su totalidad. Al ser completamente ajenas unas a otras, las obras de arte revelan estas similitudes entre ellas.

Para Benjamin, el propósito de la filosofía, o “crítica”, del arte es poner de manifiesto la “formulabilidad virtual” (*virtual formulability*) del “contenido de verdad” articulado en la obra de arte, pero al mismo tiempo, evitar su formulación real por respeto tanto a la obra como a la verdad. La crítica solo puede ser un complemento de la obra de arte en tanto que demuestra que esa obra particular es una formulación virtual de la verdad. Según Benjamin, la verdad en una obra de arte no se alcanza por medio de preguntas, sino que se obtiene planteando desafíos. La investigación controlada de los elementos constituyentes de las obras de arte y sus combinaciones —según los comentarios de Benjamin como una forma de “química”— no puede lograr esto. Lo que necesitamos es “alquimia”, el procesamiento sostenido de la incontrolabilidad, o incluso de la imposibilidad (Ibíd.: 125-126, 173).

En las notas sobre su trabajo, Benjamin escribe que uno de los principales objetivos de su ensayo sobre *Las afinidades electivas* es, por un lado, “abrir el camino a la obra de arte destruyendo el regionalismo del arte”, y por otro lado, “promover la integración de las ciencias [...] mediante el análisis de la obra de arte” (Benjamin, 1977a: 811). En este sentido, podríamos decir que Benjamin está defendiendo aquí una actitud de incesante formulación de preguntas en la investigación. Pero también está cuestionando la filosofía como disciplina académica al igual que como unidad del arte. Como resultado, la *obra de arte* se alza sobre el arte y la filosofía, y articula, en su forma singular, una investigación que no contempla los límites fijos de las disciplinas. Como resultado de la investigación, la obra de arte es un escenario paradójico que no resuelve nada que no sea todo aquello que esté en su poder.

V

A la luz de esta íntima relación entre arte y filosofía, podemos caracterizar el reto principal del o la artista-investigador/a en los siguientes términos:

La tarea del artista-investigador es afinar el medio de la teoría para que coincida con el nivel de la obra de arte, y de este modo transformarla también en un medio de la práctica.

La distinción entre teoría y práctica se recalca anteriormente como uno de los aspectos paradójicos de la investigación artística. Y ahora la asociamos con el tema de su medio. No solo están en juego las circunstancias materiales, los contextos discursivos o las técnicas y habilidades involucradas, sino el ensamblaje de todos ellos, cómo encajan entre ellos. Por consiguiente, la tarea del o la artista-investigador/a debe ser vista como una empresa que implica una aguzada sensibilidad a la multiplicidad de lenguajes, verbales y no verbales, involucrados en el contexto de la investigación. Esto implica que el medio de la investigación debe estar en sintonía con el ímpetu artístico inherente a la investigación.

Para explicar este denso argumento, regresaré una vez más a Benjamin. En el prólogo epistemocrítico de su estudio sobre el drama barroco (Benjamin, 1977b: 203-237), Benjamin hace énfasis en la importancia de la presentación en la obra filosófica. Está en juego el enlace entre el “qué” y el “cómo”, y el imperativo de Benjamin es trabajar *con* la tensión entre estos dos momentos de presentación. Su enfoque es mucho más que una simple cuestión de estilo; es una cuestión de método, o más precisamente, del estilo como método. Para un/a investigador/a, el método es el camino hacia el conocimiento. Para un/a filósofo/a, que asume “la posición destacada entre el investigador y el artista”, este camino o desvío es la presentación misma de la verdad (Ibíd.: 209-214).

La investigación artística como una forma expandida de escritura, o en otras palabras, como una articulación intersemiótica de los procesos de pensamiento, enfrenta una exigencia similar a la de la filosofía. En ambos casos, en la investigación artística y en la filosofía, el pensamiento debe unir todas sus fuerzas, evitando la rigidez que lo regulariza, sin volverse demasiado disciplinado. El estilo responde a esta concentración de pensamiento, ofrece un asidero y, sin embargo, al mismo tiempo permanece suelto en su recurrencia, como la comba en las manos de los niños que la hacen girar, “siempre dejando espacio para el *Sprung* [en alemán]”, el salto y el chasquido, como lo relata Samuel Weber (Weber, 2008: 115).

En sus intentos de “empujar hacia adelante” el pensamiento llega a su límite. En términos de estilo, este límite constituye, al mismo tiempo, las posibilidades más recónditas de la presentación. La unidad del “qué” y el “cómo” puede ser aproximada, pero estos momentos (o aspectos) de la presentación nunca coinciden. Esta tensión es la exigencia del estilo, tanto en un tratado filosófico como

en una exposición de investigación artística⁵. Afinar el medio de la investigación es por ello una cuestión tanto de estilo como de compromiso.

Pienso que en mi propia escritura he dado ejemplos de la cuarta y quinta tesis.

VI

En un libro publicado recientemente, *Futures of Artistic Research*, editado por Jan Kaila, Henk Slager y Anita Seppä, diecisiete autores involucrados en el contexto de la investigación artística abordan la cuestión de dónde nos situamos ahora en el campo de la investigación artística y cuál puede ser su futuro.

La palabra “ahora” indica una decisión con respecto a las concepciones de tiempo, progreso y contemporaneidad. Si consideramos el tiempo como una forma vacía que puede ser rellenada con una cronología de eventos, acabamos por tener ideas que apoyan un progreso más o menos lineal. En los contextos de investigación, el progreso está fácilmente ligado al ideal del conocimiento acumulativo. La palabra “ahora” indicaría entonces una especie de vanguardia de la producción del conocimiento. En oposición explícita a esta concepción, formulo mi sexta tesis:

El conocimiento que la investigación artística posiblemente produce no es acumulativo, es relacional.

Esta afirmación implica que la idea de progreso debe ser puesta en duda en el área de la investigación artística. En la constelación relacional de las prácticas de la investigación artística, la palabra “ahora” no divide la línea del tiempo en pasado y futuro. Más que ser un marcador cronológico, el “ahora” de la investigación artística es un punto de culminación kairológico que inicia nuevas líneas de pensamiento, líneas con sus propias formas peculiares de temporalidad, que no se intersectan en el horizonte de la finalidad. Es un *kairos*, un momento de tiempo indeterminado que abre temporalidades virtuales.

Desde esta perspectiva kairológica, la investigación artística convierte la línea de tiempo cronológica en un laberinto relacional. Entonces, ¿la investigación artística tiene algún futuro? Mi respuesta es: ¡sí, tiene muchos! Hay una mul-

5 El término en inglés exposition (exposición) ha sido utilizado ampliamente, en especial en el contexto del *Journal for Artistic Research*, en el que se hace referencia a los modos de medios sensibles de presentar la práctica artística como investigación. Ver, a este respecto, el editorial de JAR, No.15, [Consulta: 17 de junio de 2018]. Disponible en: <http://jar-online.net/journal/>

tipicidad de artes y una completa variedad de tradiciones de investigación en las que apoyarse. Las facultades universitarias a menudo cambian de nombres, y cuando los y las burócratas comienzan a sentirse cómodos en la institución, algunos/as librepensadores/as se van y motivan estos cambios. Si la combinatoria desempeña algún papel en la historia, deberíamos estar a salvo, el futuro está abierto. Hay suficientes cabos sueltos, suficientes puntos de partida para muchos tipos de artistas-investigadores/as futuros/as. ¿Quizás el momento utópico de la investigación artística reside en el deseo de que las “instituciones normales” tengan un destino parecido al de las “ciencias normales”, según el esquema kuhniano de las revoluciones científicas?

Espero que veamos ejemplos de esto en el futuro.

VII

Mi próxima —y última— tesis es bastante sencilla aunque su explicación es más bien compleja, pero trataré de explicarla con la mayor claridad posible.

Las prácticas de la investigación artística forman un conjunto disfuncional de técnicas culturales.

En inglés, el término “técnica cultural” (*cultural technique*) es un tanto extraño. Fue adoptado a partir de las discusiones alemanas, en las que su modelo, *Kulturtechnik*, es el término predominante. Originalmente era utilizado en el campo de la agricultura, en el que se refería al “cultivo de la tierra”. Más recientemente ha adquirido un conjunto de capas de significado con connotaciones teóricas y antropológicas (Winthrop-Young, 2013: 3-19). En la actualidad, podríamos decir que las cuestiones propuestas con el nombre de “técnicas culturales” se han convertido en cuestiones “antropotécnicas”⁶. En este sentido amplio, las técnicas culturales como la escritura, el cálculo y la creación de imágenes son procesos operativos de reproducción y transmisión de aquello que permanece de la vida humana: huellas, patrones y artefactos.

Las técnicas culturales son procesos operativos basados en una separación entre un “saber cómo” implícito y un “saber qué” explícito. Estas implican habilidades y adaptación, y permiten trabajar con cosas y símbolos. Al mismo tiempo, proporcionan fundamentos estéticos y técnico-materiales para la innovación científica y los nuevos objetos teóricos. Abren nuevos espacios de exploración para la percepción, la comunicación y la cognición (Krämer y Bredekamp,

6 Ver: Elo, M. “Artistic Research Syndrome”. *Artnodes*. No. 20, p. 28-32. [Consulta: 19 de junio de 2018]. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i20.3053>

2013: 27).

Esto implica que todas las técnicas culturales se caracterizan por el dilema que se establece entre la funcionalidad y la fricción. Por un lado, funcionan como vehículos para transmitir nuestros logros culturales; por otro lado, no son completamente transparentes y funcionales, puesto que también se resisten a nuestros intentos de usarlas como un medio para desarrollar nuestros procesos de pensamiento. Esta resistencia o fricción convierte a las técnicas culturales en espacios de transformación creadora. Emergen nuevas funciones a partir de las obstrucciones funcionales.

En tanto que la investigación artística involucra una sensibilidad aguzada hacia su propia medialidad, como se sugirió anteriormente, puede ser vista como una actividad transformativa que pone a prueba y rebate el criterio de separación entre “saber cómo” y “saber qué”. En este sentido, las prácticas de la investigación artística como un conjunto de técnicas culturales tienden a una disfuncionalidad más que a una funcionalidad. En resumen, la investigación artística adapta las técnicas culturales con nuevos fines.

Puesto que se han alimentado de la tradición crítica de las artes, las prácticas de la investigación artística tienden a ser transformativas, lo que significa que aluden deliberadamente a su propia opacidad. En lugar de ser un medio para un fin, las prácticas de la investigación artística complican la relación entre medio y fines. En pocas palabras: tematizan su propia medialidad. Esto implica que no solo facilitan los procesos culturales, sino que además los incorporan en un entorno que moldea y transforma estos procesos, y, al mismo tiempo, muestran algo de los efectos de su integración. De este modo las prácticas de la investigación artística cuestionan las condiciones de la explicación; es decir, cuestionan los procesos de desarrollo que revelan algo con la ayuda de otra cosa. En otras palabras, generan síntomas de procesos a través de la opacidad y la fricción.

Desde este punto de vista sintomático, las prácticas de la investigación artística se muestran como un conjunto deliberadamente disfuncional de técnicas culturales. Constituyen un “síndrome”, un conjunto de síntomas vagamente asociados que tienen que ver con procesos de dar sentido⁷. El “síndrome de la investigación artística” es una constelación de síntomas que evidencian la erosión de los puntos de vista más tradicionales sobre la cultura que se construyen sobre una nítida distinción entre materia y significado. Esto indica una crisis de los modelos basados en teorías de investigación y el resurgimiento de contextos de investigación basados en la pragmatogonía. Produce además el

7 Presenté este argumento anteriormente en mi artículo “Artistic Research Syndrome”. *Artnodes*. No. 20, p. 28-32.

reconocimiento de formas cognitivas anteriormente subestimadas y relativiza las concepciones del mundo centradas en lo humano.

La opacidad relativa de las prácticas de la investigación artística nos impele a reflexionar sobre lo que tiene sentido más allá del significado lingüístico y a considerar cómo estas prácticas contribuyen a determinar la relación entre la estética y la epistemología. Cuando se reconoce la integración medial de la experiencia, las preguntas acerca de si existe un momento estético inherente a toda la producción del conocimiento, y de qué manera, parecen ser más relevantes que nunca. Ante esta situación, la doble unión entre *aesthesis* y *noesis* —a saber: el proceso de la experiencia del sentido y la producción del conocimiento— se puede abordar en términos del “trabajo de frontera” (*boundary work*) (Borgdorff, 2010: 72-79). En la medida en que las obras de arte tienen la capacidad de efectuar cambios de perspectiva dentro de las diversas formaciones discursivas y en el uso de las técnicas culturales, se puede decir que funcionan como “objetos de frontera” (*boundary objects*) que cambian su naturaleza ontológica y epistémica dependiendo del contexto en el que operan (Borgdorff, 2012: 117).

Para cimentar la construcción heurística del “síndrome de la investigación artística” resumida como la explicación de mi última tesis, presentaré el último ejemplo.

En su tesis doctoral en dramaturgia, *Algorithmic Adaptations* (2018), publicada recientemente, Otso Huopaniemi utiliza la técnica cultural de la escritura con nuevos objetivos y la reinventa como medio de dramaturgia (Huopaniemi, 2018). La investigación trata sobre la interacción de los humanos y las tecnologías en el contexto de la escritura. Huopaniemi “analiza la afirmación de que escribimos a través de, con, al lado de, y en contraste con procesos algorítmicos, en este caso, la traducción automática y el reconocimiento automático de voz” (Ibíd.). Huopaniemi construye un aparato de investigación artística que consiste en varios arreglos performativos que involucran la traducción automática y el reconocimiento automático de voz. La inclusión multifacética de procesos algorítmicos en la tesis desestabiliza todos los parámetros discursivos que usualmente nos apoyan en el contexto de la investigación. La investigación de Huopaniemi muestra el lenguaje oral y el escrito de una manera provocadoramente opaca, forzando la escritura como técnica cultural hacia zonas de disfuncionalidad. Su investigación demuestra, sin embargo, que el alto grado de complejidad, que inevitablemente trae consigo el compromiso con la opacidad de una técnica cultural, no necesariamente conduce a un sinsentido ni a una falta de rigor. Hay una diferencia entre *babble* (balbucir) y Babel, así como entre Babel y *Bible* (Biblia). No obstante, en este espacio políglota, que también es un espacio entre articulaciones intersemióticas, hay mucho en juego y los pasajes

entre los distintos modos de articulación deben ser delicados y precisos. Solo así los gestos de investigación que tienen lugar en medio de cuerpos que leen, escriben y hablan, y de máquinas y procesos algorítmicos pueden generar nuevas percepciones y nuevas paradojas para la reflexión.

BIBLIOGRAFIA

Benjamin, W. (1977a): *Gesammelte Schriften Band I/3*, Frankfurt, Suhrkamp.

Benjamin, W. (1977b): *Gesammelte Schriften Band I/1*, Frankfurt, Suhrkamp.

Benjamin, W. (1991): "Goethes Wahlverwandschaften" en *Gesammelte Schriften I/1*. Edited by Tiedemann, R. and Schweppenhäuser, H. in cooperation with Theodor W. Adornon and Gershom Scholem, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Borgdorff, H. (2010): "Artistic Research as Boundary Work" en *Art and Artistic Research*, edited by Caduff, C., Siegenthaler, F. and Wälchli, T. Zürich Year-book of the Arts 6, Zürich, Scheidegger and Spiess.

Borgdorff, H. (2012): "Boundary Work: Henk Borgdorff interviewed by Michael Schwab" en *Intellectual Birdhouse — Artistic Practice as Research*, edited by Dombois, F., Bauer, U., Mareis, C. and Schwab, M. London, Koenig Books.

Cotter, L. (2017): "Reclaiming Artistic Research — First Thoughts..." en *MaHKUscript: Journal of Fine Art Research*, 2(1). Disponible en: <https://doi.org/10.5334/mjfar.30> [Consulta: 20 de junio de 2018].

Elo, M.; Karo, M. y Laakso, H. (2013): *Falling Trees. The Finnish exhibitions at the 55th International Art Exhibition — la Biennale di Venezia*. Helsinki, Frame Foundation, pp. 74-75.

Huopaniemi, O. (2017): *Algorithmic Adaptations*. Acta Scenica, Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki. Disponible en: <http://actascenica.teak.fi/huopaniemi-otso/> [Consulta: 20 de junio de 2018].

Kari, J. y Markus R. (2016): "Sub Rosa, a System of Quasiperiodic Rhombic Substitution Tilings with n-Fold Rotational Symmetry" en *Discrete & Computational Geometry*, vol. 55, No. 4, p. 972-996. Publicado en la web por primera vez el 04-04-2016, en: <http://link.springer.com/article/10.1007/s00454-016-9779-1>. Una versión no revisada está disponible en: <http://arxiv.org/abs/1512.01402> (desde el 04/12/ 2015 [Consulta: 20 de junio de 2018]).

Krämer, S. y Bredekamp, H. (2013): “Culture, Technology, Cultural Techniques—Moving Beyond Text”, translated by M. Wutz en *Theory, Culture and Society*, vol. 30, no. 6. [Publicado por primera vez como “Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur”, *Bild, Schrift, Zahl*. Krämer, S. & Bredekamp, H. (Eds.). Munich: Fink, 2003, pp. 11-22.]

Rissanen, M. (2017): *Basic Forms and Nature. From Visual Simplicity to Conceptual Complexity*, Helsinki, Academy of Fine Arts. Disponible en: <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/160979> [Consulta: 20 de junio de 2018].

Schwab, M. (2012): “Between a Rock and a Hard Place” en *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research*, edited by F. Dombois, U. Bauer and C. Mareis, London, Koenig Books.

Weber, S. (2008): *Benjamin's Abilities*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press.

Winthrop-Young, G. (2013): “Cultural Techniques: Preliminary Remarks” en *Theory, Culture and Society*, vol. 30, no. 6, p. 3-19. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/0263276413500828> [Consulta: 19 de junio de 2018].

GALEA, URDIN

Usoa Fullaondo

THE BLUE HOUR

R Do you know the blue hour?

M The blue hour?

R Actually, it's not an hour, it's a minute. Just before dawn, there's a minute of silence when the diurnal birds haven't yet woken up but the night birds have gone to sleep. And silence falls.

It's hard to get the idea of this across to someone who hasn't experienced it. Silence in nature is fearful. It's a bit like at a trial when the jury is making their decision and someone is awaiting their sentence. It's life or death. If the end of the world ever comes I bet it will be right then, and guess why?

M Why?

R Because it's the only time when nature seems to stop breathing. And that, well, it makes people afraid. The peasants know that moment, and that's why they always say, "Tomorrow will be another day." And they're right. The sun will rise tomorrow no matter what. And that, that is the most beautiful lesson in humility you can ever be given. It's we who need nature, not the opposite. If you like we can go to bed now and wake up for the blue hour. How about it?

M No thanks. Do you really want us to wake up so early? I never hear my alarm clock, anyway.

R I'll be there, don't worry.

(...)

R Mirabelle, Mirabelle, it's time.

(...)

R What's that? A tractor? Oh no. Hurry up, damn you.

M Don't get yourself in a state.

R A minute is so short, you know?

M Don't worry, it looks like it's driving away. There, it's gone.

R Yeah, it's gone but it fucked it all up. That's it. Incredible.

M Hey, don't worry, it's alright. It was really exciting before then, really.

R But that's not the silence. Shit.

M I understood, I really did.

R It's not about understanding. Everyone says, I understand, I understand. It doesn't matter what you say, like a red strawberry is better than a green one. If you haven't tried them you won't understand.

R starts crying and M consoles her. She ends up promising to stay a couple more days with her in the countryside. At that moment they become friends.

(Extract from the dialogue between Reinette and Mirabelle in *Four Adventures of Reinette and Mirabelle* by Eric Rohmer. Minutes 12:40 -17:39)

GALEA

Out of the few ways I could think of for writing about some particular issues I consider to be part of making art, there were two I decided against. Although it was very hard for me not to begin by writing about a particular piece, I decided not to take that as my starting point. I also rejected the idea of posing theoretical questions from the beginning, feeling that I had to begin with something more tangible. So I decided to start with the idea of experience, in general, and focus on the experience of a particular place, and then of the thoughts that came out of it and the things that I built up from it. The place I experienced was the walk along the cliffs of La Galea and the fields of Aixerrota at Getxo. Also, the experience of the colour blue.

Nothing normally happens in this place; or at least, nothing seems to. If I found that something happened to me here, it was over time, like love. In fact, my interaction with the space happened through two acts that went on over a long period of time: running, and the preparations for a celebration I'd taken part

in since I was a child. As I say, these two things happened many times over the years, and were worked into two already made pieces: the book *Un Atletismo Afectivo (An Affective Athleticism, 2016)* and the documentary *Trenza (Braid, 2017)*.

The runner feels a desire to belong, and to rediscover a landscape close by and familiar to her. And the desire to relate to others and an affection towards a particular place leads to it being constructed for a collective celebration. It is a desire to attach (Moraza, 2011: 14) which leads to making and doing here. The need to share something with others gives rise to a playful celebration, something which could also be considered a characteristic of the artist's work and the artist's relationship to the viewer. The process that occurs between one action to the other is an opening from the individual to the collective, where uncertainty and the weight of making prevail over the final resolution.

A third process also occurs in *Trenza*. Artistic creation and the construction of the space for the celebration are connected through the addition of a different point of view: the animals. This third process is based on the male bowerbird's preparation of his folly for his courtship of the female, and presented through extracts from the soundtrack of David Attenborough's documentary *Bowerbirds. The Art of Seduction (Attenborough, 2000)*.

Here, I attempt to re-situate what is human as part of the animal *continuum* (Massumi, 2014: 3). This happens without eliminating the differences between each; rather, the difference is respected and integrated into new forms of expression. To highlight the singular belonging of the human to the animal *continuum* carries political implications, which become manifest in the playful, sympathetic, intuitive and ritual aspects of this piece.

"SO NATURAL, IT LOOKS LIKE A PAINTING"

The other day, a student was telling me that recently, he always zoomed in when recording video, as the image always seemed to be too sharply focused if not; it seemed artificial, far away. "Unnatural?" I said, without giving it to much thought but not wanting to offend, that I thought that zooming in with a mobile phone camera was a popular, common tactic, which might have to do with the romanticism of the analogical, or maybe even of the painted image.

I sometimes think that not using the zoom is more natural than using it. You switch on your phone camera and you start recording. It's much more direct. Using your zoom implies a wish to apprehend something in the distance, which is hard for us shortsighted people to bring into focus. I feel more and

more interested in what is close by and immediate.

To pursue truth with such astonishing lack of consideration for other people's feelings, to rend the thin veils of civilization so wantonly, so brutally, was to [Mrs. Ramsay] so horrible an outrage of human decency that, without replying, dazed and blinded, she bent her head as if to let the pelt of jagged hail, the drench of dirty water, bespatter her unrebuked. There was nothing to be said. (Woolf, 2002: 23)

I experimented with zooming in as fully as possible to photograph the sea. I ended up framing the shot in different ways until I finally found the image. A turquoise wave was breaking. I was delighted with the result.

Do you want to be right or do you want to connect? (Nelson, 2015: 82)

The colour of the water changes. Sometimes it's grey, sometimes green, most of the time it's blue. Like my mood.

[]

Recently I received in the mail a literary magazine that featured an interview with Anne Carson in which she answers certain questions -the boring ones? the too personal ones?- with empty brackets [[]]. There is something to learn here; I probably would have written a dissertation on each query, prompting the reply I've heard countless times in my life: "Really, it's terrific - it's just the people upstairs who say we've got to trim it back a little." The sights of Carson's brackets made me feel instantly ashamed of my compulsion to put my cards more decidedly on the table. But the more I thought about the brackets, the more they bugged me. They seemed to make a fetish of the unsaid, rather than simply letting it be contained in the sayable. (Nelson, 2015: 49)

Maggie Nelson quotes Wittgenstein more than once in her book *The argonauts* (2015). When I read this paragraph, I mentally wrote, in black capitals on a white background, a quote by the philosopher which I have a habit of repeating in some of the lessons I teach: "I think the attempt to explain is in itself a failure, because we only need to gather what we know in the right way without adding anything to it, and the satisfaction we try to obtain from explaining is already a given fact." (Wittgenstein, 2008: 14). This made me think of the catch in this sentence and how confusing it can be.

I believe working with the intuition to be the basis of all creative work. Dis-

parate elements may be brought together without any previous relationship existing between them; some are extended, others fade; those we choose are modulated and then they are brought together into an order of their own, normally not the habitual order. This may all happen at the same time. Contact between different things, bringing them together, sometimes accidentally, is composition, and this is what makes poetry possible. Working elliptically requires a deep knowledge of your medium, a sharp ability to reason and, a lot of work (Bresson, 2015: 189). Presenting images synoptically, being able to simplify, is not something that can be deliberately sought; it happens once you have worked enough.

You ask me to explain myself, but I'm so far away from words, logic, discursive thinking, intellect... I find myself in a secret, unspeakable state, I am the mystery where all deep knowledge begins, when you sink into my quiet waters asking nothing, trying to define nothing, away from all light. The more you enter into me, the more you are drawn to me. (Costa, Jodorowsky, 2004: 263)

Although it is true that too much reasoning can eliminate rarity and singularity, I prefer images to be focused and writing to be clear. I see nothing wrong with this. Against a certain preference for omitting what can be said, and a tendency towards feeling comfortable in the space between what has already been said and what has yet to be spoken, I prefer to try not to leave too much out when I respond – even if my reply is to ask more questions – in answer to questions on things that matter to me; even if I run the risk of being overly literal and narrative with it. The novel, as a “structure leaving a shape on the mind’s eye, built now in squares, now pagoda shaped, now throwing out wings and arcades, now solidly compact” (Woolf, 2004: 82) has always been my favourite genre.

Bresson on Bresson seems to me to be a very good title for a collection of interviews over the years with the filmmaker. The subtitle of the Spanish version *Entrevistas (1943-1983). Reunidas por Mylène Bresson (Interviews (1943-1983). Gathered by Mylène Bresson)* is explicative; we know exactly what the book contains, but the bond between Bresson and his wife, who gathered the interviews is also made clear.

Godard to Bresson:

You are often said to be the filmmaker of ellipsis. If we think of people who watch your films with this in mind, I'm sure that *Au Hazard Balihassar* beats all records. For instance, in the scene with the two car accidents – if we can really speak of two, because only one can be seen -, do you

feel like you're creating an ellipsis by only showing the first of the two? In my opinion, you would have the feeling not of having taken out one shot, but of having placed one shot after another. Am I right? (Bresson and Godard, 2015: 190)

Bresson to Godard:

When the cars skid, having seen one, it seems to me to be pointless to see the second one. I would rather people imagined it. If I'd tried to make people imagine it the first time then there would have been a gap. And I like to see that: I find it beautiful for cars to overturn on the road. But then, I also prefer to assist people in imagining it with a sound, because whenever I can, I use sound to replace an image. And I do this more and more. (Bresson and Godard, 2015: 190)

Like the Moon in the Tarot, the gap escapes us and makes us run the risk of falling into ourselves and becoming "limitless vaginas" (Costa and Jodorowsky, 2004: 263). The Moon does not inseminate, it merely indicates.

BRAIDING ONESELF

I see One walking down the Arriluze jetty. It might be 6, 7 or 8 pm, I don't know, but I imagine it's getting dark on him and he's dodging the fishing rods to his right. The streetlights are starting to shine. "You deserve it all." Two goes for early Sunday walks along La Galea. He walks slowly, it's sunny. He's not wearing a hat, but makes a gesture with his hand on his head as if he were. Three walks alone, but it's better like that. Three is out walking.

The last time I went running was over a year ago. It was up a hill, past homes in a private housing estate. They'd cleared the snow off the pavements but you could say that the landscape was covered in snow and it was still really cold.

Now I wish summer would come, and I especially imagine going swimming.

After a series of connective movements, something singular happens; something unexpected that leads to a diversion, forcing me to be flexible and receptive to change. I film myself putting my own hair into a French braid.

A French braid is an adornment mainly used by women (in the West), which we make with a part of our bodies, our hair, as an extension outwards, with an aesthetic meaning. It is generally seen by others and not by ourselves. Perhaps this is why long French braids are often worn over the shoulder.

I feel like painting a towel, a familiar one. Sewing pieces of cloth, fish, and cross stitch onto it. In pink. On a dark blue background.

I think of the summer festivities and about how they relate to the sun. Of when the northwest wind would catch us unawares on the beach and we'd all run off, to hide in the doorways of nearby homes, and you'd come across familiar faces who you tended to bump into everywhere but had never spoken to. We were all a bit closer.

On the 25 July Yahoo announce rain in the morning and bright sunlight in the afternoon. Just like almost every year.

SPACE FOR A CELEBRATION

The International Paella Competition was originally thought up by a group of friends from Algorta, and has been held every year since 1956 on the Day of Saint James, July 25, although the date can vary. The first “paellas” were held in the area around the Azkorri football field, which is next to the broken fence surrounding the Viuda del Marqués de Rivas pine forest near Goienetxe (Getxo). In 1958 the paellas were moved from the fields at Azkorri to Aixerrota, their current venue.

Apart from the competition nearer to the graveyard, the groups of young people from Algorta and the surrounding areas also hold an alternative party on the other side of the blackberry hedges separating the area from the fields in Aixerrota. As they do not have a space of their own and are not provided with awnings by the council, they spend June and July building their own stalls an extending their territory to the pine forest near La Galea cliffs.

The preparations for the festivities are a celebration in their own right. Two months are spent getting ready for a fragile, ephemeral event to be concentrated into a single day. In the time leading up to it things are keenly arranged. The landscape is removed from the space it occupies during the rest of the year and seems to take on an autonomous functioning, becoming a self-sufficient unit where time seems to be suspended.

The experience of this happening breaks into the self-absorbed perception of the walker and runner.

One, Two and Three stop and observe. They rediscover the space they inhabit: the domestic space and the landscape they experience when they walk or run, what is inside or out, whether water or air, always close by the body. Later, further, the feeling of the place brings them back. If they are lucky enough to build something, the object

becomes linked to the earth and the yellowing grass through memory and affect, and also by physical characteristics or real coordinates, leading to a recreation of aesthetic experience through formal aspects such as touch, light, colour, sound and action.

To the left, the sea. To the right, the graveyard. Green, field. Green, blackberry bushes. Dry green verging on yellow. Beyond, shadow. On google maps the space where the alternative celebration happens is blank. No name is given to it.

MAKING A HOME

Sexual selection, as analyzed by Elizabeth Grosz (2008), successfully calls into question the neo-Darwinian doctrine that chance mutation is the only source of life's variation, loosening morphogenesis -the genesis of forms of life- from the grip of blind chance. It also calls into question the associated doctrine that the only principle of selection operative in evolution is adaptation to external circumstance (Grosz 2011, pt. 3, ch. 8). In the arena of animal courtship, selection bears directly on qualities of lived experience. The aim is at creativity, rather than adaptive conformity to the constraints of given circumstance. Sexual selection expresses an inventive animal exuberance attaching to qualities of life, with no direct use-value or survival-value. As Darwin himself pointed out (1871, 63-64), the excesses of sexual selection can only be described as an expression of a 'sense of beauty'. (Massumi, 2014: 2).

The process of art perhaps begins with the animal, or perhaps an animal. For example, the bowerbird, who stakes out a territory and makes a home (Deleuze and Guattari, 1993: 185-186).

One, Two and Three are animals, and know they are.

When building a home, many organic functions such as sexuality, procreation, aggressiveness and feeding are transformed. Building a territory involves the emergence of pure sensitive qualities (Deleuze and Guattari, 1993: 186). This emergence is present at the paella feast and also in the way that male bowerbirds build their follies for courtship. The protocol is very similar.

The bowerbird will cut off leaves from a tree and let them fall to the ground, then turn them so that their lighter side faces upwards in contrast to the ground below it. Their architectural constructions can be up to thirty times their own size. The birds build a path towards the nest that stands out because of the order they create with objects such as flowers, worms, feathers, stones, pieces of glass. Flowers, pencils, coffee grains, lemons. Saliva and pigment.

Pink, yellow. And blue and white, especially.

Coffee Connector, Flower Fluid, Be Bird, Floor Visual Display, Lemon Communication Line.

That summer the aroma of coffee lasted for two months.

They seek the best, biggest, flattest space. They mark it out, defend it, build it upwards.

Meanwhile One, Two and Three hold their party...

It would be hard to explain this complex work, which continues to evolve and extend, merely as an evolutionary response aimed at satisfying needs. There is an excess, a going beyond, an intensity bound to the notion of beauty. There is something in these instinctive movements that involves spontaneous improvisation which leads to qualitative variations.

Similar behaviour is displayed by the cuckoo chick, who is able to trick females of other species whose nest the chick has taken over into feeding and sheltering it. The bird does this passionately. As with the bowerbird, a passionate drive grows out of a mechanical one. This goes beyond conformity to the limited demands of adaptation and death: instinct brings about an excess of invention that breaks bounds, a creativity immanent to the topology of experience which spontaneously responds to the pressures of adaptation. Deleuze and Guattari define this immanent inventiveness as desire (Deleuze and Guattari, 1983: 25).

The desire to attach, which is the origin of the interweaving of the three processes from different areas (life, nature and art), brings about an encounter with others that is able to suspend any kind of self-absorption. This bond aspires to move from subjective destitution into a relationship where subjects renew themselves, stop being what they think they are, and open themselves to becoming. This leads to wanting to do something with others (Moraza, 2011: 14). The person who does, from different conditions here, wishes her or his work to create a feeling in the other, to “want to involve her/him in an induced, displaced bond.” (Ibid.).

Take care of the lemon. Take care of the plant. Be careful when you come back at night. Try to get a friend to come with you.

BODIES

The desire for love and erotic passion, inbound to creation, is also part of the game of building up the space for the celebratory feast. The desire for love is a desire for sensibility that opens a being up to outside interference. The body plays a primary role in this opening up, one's body in relation to others'. "The work of art is itself another kind of body; there is no work without corporality. The work is a physical body, altered by the maker's own corporality and also by that of the viewer." (Ibid.).

Underlying these statements is the Spinozan concept of the body, its capacity to affect and be affected; a body defined by the capacities it presents at a given moment (Spinoza, 2013: 209). We are never alone in this interlocation. The affections here are ways of connecting to others and other situations, and allow us to take part in larger processes than ourselves (Massumi, 2017: 6). Affect is a movement of the body observed as potential, of what it is capable of doing.

Galea, urdin.

The denim shirts.

Years ago we used to sew pieces of cloth onto our backs and draw the name of our group onto it, with a drawing that made us stand out, in special felt tips for t-shirts.

I haven't kept any of those drawings. But I have kept one or two shirts. And the faded blue of the arrantzale¹ cloth is so lovely.

One, Two and Three walk around wearing polo shirts or t-shirts but I bet they sometimes wear one of those shirts. Or a kaiku². And also the scarf from the celebrations.

The art process, as with the process of setting up a feast, or the bowerbird building its folly involves a "hypothetical sympathy" (Bergson, 2017: 135). Through expanded making, intuition can explore its own field of relationships, making way for the appearance of minor gestures that allow the seemingly superficial to emerge and dignify it. What intuition adds to instinct is the corporality of the present situation.

A canal also appears here connecting ritual to rituality. Whereas rituality

1 Basque for "fisherman"; contextually, the denim cloth used for traditional Basque clothing.

2 Type of Basque coat.

relates to practices that are repeated, but activate a smaller transduction in the event, ritual is conceived as a set of more formalized techniques that give rise to cultural rites. Rituality, like ritual, works as a change in register that gives way to new potential forms (Manning, 2016: 67).

Rituality activates the familiar object's immanent capacity through repetition and routine. However, repetition here repeats the similar rather than the identical. "The everyday is a kind of synthesis, in which a certain variation appears and becomes integrated." (Esquirol, 2015: 56).

Putting text and images together in this essay is an attempt to carry across into another medium a particular way of working which focuses on the proximity of objects, on the relationships that arise between them and how they are placed. Apart from using and contemplating them, this proximity helps us to feel accompanied among things, and also to orient ourselves in a process which remains open, in which the superficial is considered to relate to things being brought to light, into appearance. Rather than contradicting each other, what is superficial and what is profound "mutually involve each other and even become one another: skin is both superficial and profound." (Esquirol, 2015: 176)

15 AUGUST, 2018

From when the sound of the last wave dies out on the shore to when I hear the next, only three seconds go by.

One, Two, Three.

BIBLIOGRAPHY

Attenborough, D. (2000): *Bowerbirds. The art of seduction*, Lifestory BBC.

Bergson, H. (2007): *The Creative Mind: An introduction to methaphysics*, New York, Dover.

Bresson, R. (2015): *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983). Reunidas por Mylène Bresson*, Barcelona, Intermedio.

Costa, M. y Jodorowsky, A. (2004): *La via del tarot*, Madrid, Ediciones Siruela S.A.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1983): *Anti-Oedipus*, Minneapolis, University of Minneapolis Press.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1993): *¿Qué es la filosofía?*, Madrid, Editorial Anagrama.

Lippard, L. R. (2016): *Yo veo/Tú significas*, Bilbao, Consonni.

Manning, E. (2016): *The Minor Gesture*, USA, Duke University Press.

Massumi, B. (2014): *What Animals Teach Us about Politics*, USA, Duke University Press.

Moraza, J. L. (2011): "El deseo del artista" in *Deseo. Textos y Conferencias*, Madrid, Colegio de Psicoanálisis, pp. 1-16.

Nelson, M. (2015): *The argonauts*, USA, Graywolf Press.

Wittgenstein, L. (2008): *Observaciones a "La rama dorada" de Frazer*, Madrid, Editorial Tecnos.

Woolf, V. (2004): *A Room of One's Own*, London, Penguin Books.

Woolf, V. (2002): *To the Lighthouse*, Great Britain, Wordsworth Editions Limited.

FELDENKRAIS FOR ARTISTS

Naia Del Castillo

Adopt your favourite position, the one that best suits you; after taking a few initial deep breaths, relax and close your eyes to start the meditation. Observe your posture and scan your body to pick up any discomfort. As you focus, bring your attention to your face, then down to your neck, then your shoulders. If you sense tension or tiredness at any point, relax it. Now, move down your arms and continue with your hands. Note your sense of touch. (San Miguel, 2015) *Being with them, learning with them, I came to realize more and more of this interconnectedness of everything, because these chimpanzees had given me so much. I knew I had to do something. I went to Africa. I left the jungle as an activist.* (Goodal n.d.) Continue down the spine and through the rest of your body until you reach the hips, then move down your thighs, your legs... release any tension you feel on the way, release any discomfort. (San Miguel, 2015) *And this is exactly what we are doing new in the area of quantum computation. In this area, we are actually at the state of Yuval in the beginning of the lesson. We don't know yet how to build those computers. And we don't know yet what we will be able to do with them, if and when they're built. But what we're doing is, we start within our comfort zone, we look around to see where we can expand it, where we can find challenges. And maybe by reducing the amount of force, and letting it move in other directions, you might find yourself in a different place which could be very close to where you are now.* (Aharonov, 2012) Drive five-hundred metres and take the turnoff to E5. At eight-hundred metres, stay on the left lane to continue on the GI20. Follow the signs to Rentería. Stay on the left to continue on the GI20. Drive seven kilometres. At three kilometres, take Exit 7. (Google maps, 2018) Just as when the waves lash at the shore, the rocks suffer no damage but are sculpted and eroded into beautiful shapes, so our characters can be moulded and our rough edges worn smooth by changes. Through weathering changes, we can learn how to develop a gentle but unshakable composure. (Rimpoché, 2017) Then stay on the right. Keep driving on Loiolako Pasealekua. Stay on Loiolako Pasealekua for one kilometre. At three hundred metres merge into Bizkaia Pasealekua. Drive on Bizkaia Pasealekua one and a half kilometres. At two-hundred metres use the left lane to turn left towards Foru Pasealekua. Use the left lane to turn left. Use the left lane. Use the left lane. You have arrived at your destination. (Google maps, 2018) Accepting change and uncertainty. When we reflect on life, we realise that everything in life is impermanent. We usually plan our lives, we organise everything and try to remain in the greatest possible certainty. But our certainty breaks down when impermanence turns up unexpectedly (...) Why is everything impermanent? Why is everything im-

permanent? Why is everything impermanent? (...) The reason why everything is impermanent is because: it's like that! In fact, impermanence is life. Life is impermanent. And discontinuity is part of the fundamental continuity. For example, if a watch does not go tick or move or change, it does not work, it is dead (...) The extraordinary thing is that when you really accept death and impermanence, then you realise that you do not lose anything at all. In fact, you gain everything. You begin to get the bigger picture. It is as if you lose the clouds and gain the sky. (Rimpoché, 2017b) The German poet Rainer Maria Rilke has said that our deepest fears are like dragons guarding our deepest treasure. The fear that impermanence awakens in us, that nothing is real and nothing lasts, is, we come to discover, our greatest friend because it drives us to ask: if everything dies and changes, then what is really true?. (Rimpoché, 2017) *I want to repeat those four principles. Start within your comfort zone and make it even more comfortable. Second principle: Not too easy, not too hard. Pick an interesting challenge within your reach. Third principle: Move away from your desired place, and come back to it from different angles. Fourth principle: Play with it, connect it, make it your own.* (Aharonov, 2012) Inhale in two stages. Stop for a moment and release the air. Make the first a little longer, hold the air and then release it. Hold it. Release. Again. Hold. Release through the nose. You need to support it more. Breathe in, go slower. One-two-three. Now four. One-two-three-four. Next time, five. One-two-three-four-five. Again. Eat-drink-see. Hear-smell-buy. How was that?. (Del Castillo and doctor, 2018) There is a fear of loss. Immersion means loss, but also gain. Leaving aside the fact that specific conditions at this particular time are very tough and are going to get tougher. On the other hand, these are certainly interesting times, precisely because of this work that has gone beyond the provisional but has not yet completed what we could consider the end of a journey. (Martínez, 2018) Gesture a little and then release the air making an A. Don't mumble, it should be inaudible. And release. The E is totally relaxed. The I is a smile. With the O... less open. And the U. That is the foundation. (Del Castillo and doctor, 2018) Where are those worlds heading? There are great levels of complexity that we must attain. It is difficult for those worlds to arrive, but we are hopeful that they will arrive as they always have. Through artists. (Martínez, 2018)¹

1 In the morning, I can find my way to the dentist with the help of the Google Maps GPS. In the afternoon I wind down with a Mindfulness app. As I cook, a YouTube video of Buddhist master Sogyal Rimpoché explains the importance of learning to live with impermanence, because change is inherent to life. On some other afternoon, in a distance education class I find on Facebook, primatologist Jane Goodall talks about what led her to become an animal rights activist and defend gorillas. At the same time, mathematics theorist Dorit Aharonov discusses the use of the Feldenkrais method in quantum computing for artificial intelligence. Once a week I have an appointment with a speech therapist for voice projection lessons I attend due to some small vocal nodules, so I include a

transcription of my exercises. The text ends with a quote from Galician curator Chus Martínez that I recorded when I went to Madrid to do a course with her. In it, she argues that artists play an important role in this new context.

This entire text is an appropriation. It is a small, playful exercise: a collage consisting of a transcription of audio recordings of lectures, medical appointments, and digital apps featuring exercises. Readapting these audios creates a new meaning, through which I have tried to emphasise the somatic interaction between the physical and digital realms. What they all have in common is that they orally lead the listener towards areas of the self that are not necessarily the ones we usually pay attention to. In doing so, they reveal the body – as Feldenkrais does – as a tool for a new self-awareness that effortlessly creates a network of patterns of behaviour, in this case, in dialogue with digital interconnectivity. Without our realising, the local and the universal go hand in hand in our everyday life.

In her 2016 article, *The Duck is the Übermensch*, Chus Martínez writes that she agrees with philosopher Vilém Flusser when he says that we are seeing the end of reasoning and logical postulates. In a transmedia world, everything can be something else. The configuration of a work blurs the boundaries between absence and presence, because it relates to a post-humanist context in which there is no clear separation between inert objects and living bodies. As the text seeks to reflect, all fields of contemporary knowledge – social, artistic, and scientific – are interconnected. Notions merge and sensual, sensitive, biological, material, and technological aspects make up a single whole. Zygmunt Bauman uses the term “liquid” to describe the post-capitalist regime in which we live. Chus Martínez says that this liquid state does not have any metaphysical, magic, or esoteric power. Instead, the adjective refers to the problems our culture faces in a situation where the illegible and formless are coming to the fore. Our relationship with the liquid state is still troubled because the history of our aesthetic experience is the history of solidification. It has been like a rock, and liquidity has been its enemy. Martínez states that the liquid state has always been linked to metamorphosis, and metamorphosis to destruction. However, she argues for its acceptance in art because of its links to change and to the absence of limits: matters that are always present in the interests of (us the) artists.

*Translator’s note: italicised sections were in English in the original.

BIBLIOGRAPHY

- Aharonov, D. (2012): *A Feldenkrais Lesson for the Beginner Scientist*, Tedx Talk, [Video file]. Retrieved 30 April 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=0FUIRjB-cGGE>.
- Del Castillo, N. (2018): Transcript of a recording made by the author of a session with the speech therapist from Munguia. Bizkaia (2018, July 26).
- Goodall, J. (n.d): *Conservation Masterclass*, [Video file]. Retrieved 8 April 2018, <https://www.masterclass.com/classes/jane-goodall-teaches-conservation>.
- Google maps. Retrieved 30 May 2018.
- Martínez, C. (2018): Transcript of a recording made by the author of a conversation between Chus Martínez and Bea Espejo, as part of the workshop *El león vegano*, directed by Chus Martínez and organised by Madrid 45. (2018, April 18).
- Martínez, C. (2016): *The Duck is the Übermensch*, in e-flux. Retrieved 30 April 2018, <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/68644/theduck-is-the-bermensch/>.
- Rimpoché, S. (2017): *Aceptar la impermanencia*, [Video file]. Retrieved 13 May 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=dgpEVfb5Hp0>.
- Rimpoché, S., (2017): *Si todo cambia, ¿qué es verdaderamente real?* [Video file]. Retrieved 13 May 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=iBrhF8mEikA>.
- San Miguel, Y., (2015): *Práctica de Mindfulness* [Video file]. Retrieved 21 March 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=nKr9C4RZvJ0>.

TRACE-CRUST PAINTING. HAUTSA ETA IZERDIA Damaris Pan

FACTORY OR LANDSCAPE

I had decided to write in Basque, and I started to write in Spanish. I wrote: "Switch to Basque as soon as possible. I am changing over now. Egun on* Pintura Traza-Costra. Hautsa eta izerdia." And I did not manage to switch languages.

I do not normally write in Basque. I am not normally Woman. I do not normally do Land Art.

Did you ever ask yourself if Papa is a factory or a landscape? And if Mama is a landscape or a factory? Do you know what landscape is? So is Papa a factory or a landscape? There was a factory, and around it, a landscape.

This is from some of Godard's films, but changed.

Terrain vague has to do with territories such as gully, promontory, and breakwater. Sakonune, muinoharri eta lubeta.

Ravine, basin, riverbed, pit, crevice, mountain pass, lookout, chasm, crag, reef, rock, point. And some more "culturated"¹ places slip in among these: cemetery, garden, park, nature park, playground, rubbish tip, pier, wall, refugee camp, theatre, screen, mirror. It is even sounding like Foucault. And also trees, meadows, lakes, clouds, mud, groups of cattle, sea waves. Statues.

If I connect to the landscape through my practice it is in a clumsy, made up way. Noticing similarities, differences, or else creating them. "Not 'a minute of the world passes', says Cezanne, that we will preserve if we do not 'become that minute.'" (Deleuze and Guattari, 1994: 169).

*From Basque Language: Good morning.

1 The word "culturated" refers to signifiers that have been registered or "trapped" by culture, whereas "culturised" would have a different meaning.

LANDSCAPE AND TRACEABILITY

Spaces liable to become. I understand corners have been put forward as possible centres. Physically and aesthetically, corners have long been the centre for art. This implies having to constantly defy habit and convention, generating new forms of perception and, of course, creation. Although this can only occur in spaces that are not even called “corners” yet. It also implies striving to not repeat what something is known to *have been* or what it *should become*, and instead becoming aware of what each thing *is*, of what is at hand in a particular context, and of new encounters that the thing opens up. In a brief lesson, Louis Kahn said: “When you want to give something presence, you have to consult nature. And there is where design comes in. If you think of a brick, for instance, you say to the brick, ‘What do you want, brick?’ And brick says to you, ‘I like an arch.’ And if you say to brick, ‘Look, arches are expensive, and I can use a concrete lintel over you. What do you think of that, brick?’ brick says, ‘I like an arch.’ (...) And it’s important, you see, that you honour the material that you use. You don’t bandy it around as though you said, ‘Well, we have a lot of material around. We can do it one way, we can do it another.’ It’s not true. You can only do it if you honour the brick, and glorify the brick, instead of just shortchanging it.”² But what is the nature of the beginning? What has always been? And what will always have been?

Now Deleuze says: “the game is that of principles themselves, of inventing principles (...) it is a game of filling holes, in which emptiness is imagined and where players refuse to give way to absence: it is an inverted solitaire, the player ‘filling a square on which he lands’ instead of jumping onto an empty spot” (Deleuze, 2006: 77).

Then comes a quote from Menke: “It is not the direct experience of an object and its qualities that we term aesthetic, but rather the aesthetically experienced fate of diverse, nonaesthetic, automatic acts of recognition. Initially, every process of aesthetic experience is defined by experiential acts that are not genuinely aesthetic. Aesthetic difference can thus only be defined as the result of that event or happening which takes up these initially nonaesthetic qualities and negatively transforms them” (Menke, 1998: 13).

It seems that the thing is not in any centre but rather in other –ordinary– places. And that it is through their transformation that they may become more or less centre. What we understand by “centre”, here and now, is the beginning of aesthetic experience. Generally speaking, we could say it is the capacity or sensitivity to detect values where others hitherto have not. And I have heard

2 Excerpt of dialogue from the documentary film *My Architect*, directed by Nathaniel Kahn, 2003.

that this is also one of the principles of a famous entrepreneurial businessman. Another is the understanding that the revaluation of land is based on the negation of its previous value.

What, in the landscape, are the new hills filled with rubbish?

Going back to giving *value* to what others do not, this is an idea that connects to Allan Kaprow's concept of non-art, which he defined as "whatever has not been accepted as art but has caught an artist's attention with that possibility in mind" (Kaprow, 2003: 98). He illustrates this through various historical instances in which artists have moved away from the specific domain of art, opening up new possibilities. His examples include "When Andy Warhol publishes the unedited transcript of twenty-four hours of taped conversation," and "When Walter De Maria fills a room full of dirt" (Kaprow, 2003: 100).

Continuing this line of thought, "culturated" territories provide certain given meanings, but aesthetic experience neither resides nor takes place in these meanings (even though it may alter them as a result). It can instead be found in the process of creating new signifiers and new connections between signifiers and meanings. If art makes meaning, it must do so where there is none. It must make sense out of senselessness, and thus give meaning. In his thesis, Jon Otamendi writes, "Art seeks something capable of being art" (Otamendi, 2017: 140). Somebody else says: there are no rules here; we are trying to achieve something. All of this ties in with disobedience. Not whimsical disobedience, but disobedience as an alternative construct, or as an alternative that has been constructed or is still under construction. Now Foucault says Deleuze said to him: "there is no heart, but only a problem – that is, a distribution of notable points; there is no centre but always decentrings..." (Deleuze, 2010: 19).

Nietzsche's response regarding these opposites – centre/corner, heart/side – addressed what it means to be contemporary: "The contemporary is the untimely" (Agamben, 2009: 40). Based on this idea, Agamben describes the relationship between "contemporariness" and the present as one of "disconnection and out-of-jointness" (Ibid., 40), an anachronism by which he suggests that the truly contemporary does not perfectly coincide with its time. According to Agamben, "this urgency is the untimeliness, the anachronism that permits us to grasp our time in the form of a 'too soon' that is also a 'too late': of an 'already' that is also a 'not yet'" (Ibid., 47). To be in tune with one's own time, but unable to ever be fully in it.

TRACEABILITY AND HISTORY

Traceability refers to the trace that a product leaves through all internal processes and/or procedures, making it possible to track its movement through successive stages³.

This appears to be about standards. About ISO⁴ vs Art. And indeed, looking at the world beyond art, the importance of the canon in the form of standards cuts through almost all aspects of life. It seems that whenever products meet expectations, people take this fact for granted, as though it were a natural phenomenon. But when there are no standards, it immediately becomes clear that something does not quite fit as expected. Francisco lo Savio said that “things that are no longer measured, become a measure,” and I once heard Juan Luís Moraza say it too (Moraza, 2004).

So, ordinarily, traceability is about standardising history. But if we put it in a different context it becomes interesting insofar as it concerns the history of the thing.

I am going to tell you a little story called “Bread and Glass”:

“There is always a fountain in my grandfather’s garden. A piece of granite for the base topped by a larger stone, round and flat. Grandfather made a hole in the centre and put a tap in it. The water comes out and the birds come and drink because the water has no way of getting out and builds up like a bowl full of soup. The ancestors of these birds must have come to these stones to eat corn, because my grandfather’s grandparents had a mill, and the grandfather of my grandfather had the surname Pan (“bread” in Spanish). There are two other millstones in the garden. One is a seat. The other is nothing. A stone. An old stone. And in the sun’s last sun, a glass.”

A story told over and over, a classic tale. Mother, father, daughter, grandson. The glass is granite resembling and shaped like a glass. The trace track trail of rock to glass or the changes in the process of painting a canvas. I say canvas because it almost rhymes with glass, but I do not like the idea of painting a canvas. A canvas should not be painted as a reason. But if it emerges, it should emerge as reason. Sometimes I think these things and sometimes I am not sure and sometimes the important thing is to be able to reason in arguments that are suggestive even if not necessarily logical. Expect the unexpected specific and indefinite. When I paint I want something to happen in a way that has never happened before.

3 Information extracted from the Wikipedia website <https://es.wikipedia.org/wiki/Trazabilidad>

4 ISO International Organisation for Standardisation

TRACE-CRUST PAINTING

Is landscape where you settle your bum or settle your eyes? It has to do with the horizon, which only exists if you go far.

In the horizon: You – are never there.

When you settle your bum: It – is no longer there.

Landscape ecology is the science of studying the effects of human groups as agents that alter the physical and environmental dynamics of the landscape, both natural and anthropic. There is no such thing as landscape. It is something you can do with nature. Holidays. Holly. Landscape is nature with an author, which may be individual-collective-popular-political-social-historical-cultural. While geography studies the horizontal structure of the landscape, biology looks at vertical interactions of matter and energy. Deleuze and Guattari write, “Not only does the open house communicate with the landscape, through a window or a mirror, but the most shut-up house opens to a universe” (Deleuze and Guattari, 1994: 180). And Deleuze, without Guattari this time, talks about “A room with neither door nor window, where all actions are internal (...) the autonomy of the inside, an inside without an outside. It has as its correlative the independence of the facade, an outside without an inside.” (Deleuze, 2006: 31). Architecture of interior fields.

Until now, I have produced my work in a studio in Bilbao, combined with teaching at the faculty of Fine Arts. I do not have extensive experience even though I am not exactly young. I do not have extensive experience even though I am not exactly young. I practice this chain often.

My basic material is fear. That is why I always want to escape. And the desire to escape takes shape materially and through action (because – as in here, now – in the end I do not escape). For me, this material/action for making and producing results is art (in general) and painting (in particular). Words, too. Photographs, cuttings, clippings, remains, memories. So I do not get beyond the technical problem. Because there are things I do not know, I keep going, and then I capture the fate of the encounter in a shape.

I would say that when I paint, my life depends on it. But then I do not care about painting. I think it could be some other thing, at some other time. Then it is painting again.

I would say that I am interested in meaning. In realising that whatever you do has no meaning, and that nothing could possibly mean more. In asking oneself what and why. And again.

It is about ways of knowing and kinds of affect stimulated by encounters with all other things that are not painting. Differences, folds, cracks, the usual, the

normal, the everyday, the boring, the identical.

The way I interact is often by painting. Not by achieving a painted thing, although that too, but I prefer to think that I paint so as to doubt, and that experiencing doubt in painting makes me want to doubt in that way again. Having a sense of absolute certainty, and at the same time no certainty at all. This has to do with the habit of discussing everything. Regarding the results, I have almost nothing to say.

In a lecture, Philip Guston said, "The painting might well say, 'What do you want of me? I'm only a painting. Let me be.'" (Guston, 1982).

Perhaps I could say that the paintbrush sometimes moves only in diagonals and sometimes it is more like circles. And things appear to be moving in different directions because the brushstrokes collide, although in reality they are motionless looking up, and motionless looking down. Sometimes in the top part, or in some other part, a surface is slightly different, or very different, but it fits in with the whole, and each part connects with the other, as in nature and as in life. Each thing with its own energy and everything all at once. But when you are painting you do not decide these things. There is no time to consider whether a brushstroke goes just here or a bit further over there. Rather, it works through intuition or impulses, but without everything being spontaneous, although at the same time it is.

I could also say that things are going well when you are painting and you can almost feel what you are going to be touching next and that is because you are already there. When you stop and think for a while, logical solutions appear. And when you disconnect too much, the thing is ruined. The best decision usually arrives while something is already happening, and the worst decision does too. That is why it is risky.

And I guess I could say that it is about colour, chiaroscuro, rhythm, form. About simple things like a red becoming redder, or much less red, when placed alongside a particular green. All of this is always in nature. Always perfect, because it has given us the measure. Then there is the matter of composition. On this, Guattari with Deleuze said, "this is, precisely, the task of all art and, from colours and sounds, both music and painting similarly extract new harmonies, new plastic or melodic landscapes, and new rhythmic characters (...) that which constitutes tone, health, becoming, a visual and sonorous bloc. A monument does not commemorate or celebrate something that happened but confides to the ear of the future the persistent sensations that embody the event" (Deleuze and Guattari, 1994: 176). From a similar position, in his *Treatise on Landscape Painting*, André Lhote wrote, "the laws that govern the organisation of the elements of the picture are unchangeable because they are bound up with the psycho-physiological mechanism of the individual, but the

method of application varies with the nature of the artist.” (Lhote, 1943: 66). Later on he added, “Contrary to the belief of the layman, the essential of art is not to imitate nature, but (...) to stir up excitement with pure plastic elements: measurements, directions, ornaments, lights, values, colours, substances, divided and organised according to the injunctions of natural laws. While so occupied, the artist never ceases to be subservient to nature, but instead of imitating the incidents in a paltry way, *he imitates the laws*” (Ibid., 67).

In light of all this, I will say that landscape as subject matter is no closer to nature than any other subject matter.

In my subject matter there is no one subject matter, even if the subject matter appears to change. My questions, the same as ever, but a new conversation if possible. The need to organise and transform material leads us to think about rules, conventions, and perception, about changing the destiny of things. About life, about humans, about having to die and still being alive, about language and poetry. Not about some specific human thing, not about poetry as something concrete, but about ways of understanding or not understanding, because this language does not reflect the logic of ideas. It is all the folds between all these things and the possibility of synthesis through form. And it is about freedom. And you will say, well, she is only painting. Yes. But for me, this goes for everything.

Something that happens repeatedly is that while I am engaged in doing, I do not know what I am going to do. And a whole lot of possibilities go by until it is resolved in some way. In the way that I think it should be, at that moment, which is the way that I am able to recognise at that moment. Then I gradually realise that there are things I got rid of years ago that are similar to what I would like to do now. Sometimes ten years have had to go by. Now the first free, fast strokes of colour on the canvas do not match what I am capable of thinking. And I am already thinking it.

The thing is, you gradually get bored. I once heard the same enterprising businessman I mentioned earlier say that boredom is the root of all evil. But evil had to be invented too. Bad painting is not a thing. Bad painting is not like the evil of boredom. You don't have to invent the evil of boredom, it is almost always there. But the badness of bad painting is the badness of uncertainty, of that which is denied, that which is not lived in. It is promontory, breakwater, and all those things. Kant said that the history of mankind starts with evil because it is the history of freedom. I heard this quote from Patxi Lanceros⁵. After

5 Patxi Lanceros in the lecture series *El mal, presencia y representación*, Biblioteca de Bidebarrieta, 28 May 2018. (Kant said: “The history of freedom begins with evil, for it is the work of man”)

evil, we have to consider dosage.

To explain what I do, I thought I could also talk about strata, fault lines, the internal shifts of layers, almost about fossils. Then I decided it was not really of interest because the stratification of my painting, the multiple layers that form part of most of my works, are not a decision. And so neither is the resulting rough-fold-crust surface. It is the trace and consequence of successive changes, never a voluntary act. As I work on a first layer I am not thinking that it will disappear. I work on the first with as much faith as the last, but then it disappears.

In a kind of vertical chronological order, the layers are linked to the changes that led me to understand that some other thing should be there. No layer disappears all together, something remains as a record of each previous stage. And even if in concrete terms it is only for me, I know that on a certain canvas I started to paint Olesia's mother one day when she was wearing a fur coat and the sun came out and her coat was shimmering full of brown with light reflected from the snow. Olesia's mother became a bear like a car. Then thing like a night. But it happens that when you paint something, it always turns into something else later.

Quote: "Sometimes the veins are the pleats of matter that surround living beings held in the mass, such that the marble tile resembles a rippling lake that teems with fish" (Deleuze, 2006: 4). On Leibniz's idea of the fold, Deleuze again writes, "Material matter makes up the bottom, but folded forms are styles or manners" (Ibid. 40). "As a general rule the way a material is folded is what constitutes its texture. It is defined less by its heterogeneous and really distinct parts than by the style by which they become inseparable by virtue of particular folds. (...) Everything is folded in its own manner (...) also colours (...) In relation to the many folds that it is capable of becoming, matter becomes a matter of expression" (Ibid. 41).

Each layer, or rather, each stage, at the moment of resolution, is a kind of ending. Briefly, I imagine that the thing has finished there. But the next day or a month later or a year, it depends, I still feel that something is missing. I usually trust that the problem is a certain section and that there is another section that I like and I have to keep. I start changing the part that does not work and suddenly it is better than the section I liked, or it has become too different. So I have to change the other one. And in a few minutes the painting has disappeared and usually what just happened is not even any better than what was already there. A pity, because it was not so bad, but it was not so good either. I do not know what there has to be in order for it to be so good. Something necessary, essential, and sober, and something that is just the opposite. It

should not appear to aspire to anything other than itself. Inertia should not prevail, nor should the fake gesture or the obvious. The painting should be a physical fact in itself. There should be a sense that something has happened there, something has been experienced. Like a night, a concert. No, like a good night, a good concert.

This is quite important to me.

*Text based on my paper "Traza-Costra. Hautsa eta izerdia" presented in October 2018 at the seminar *Las artes y las transformaciones del espacio común del territorio. Trazabilidad en la alteración física y estética del paisaje*, at the Cristina Enea Environmental Resources Centre, Donostia-San Sebastian, co-organised by the R+D group TECTar, UPV/EHU and the Basque University system research group *Kreare*.

BIBLIOGRAPHY

Agamben, G. (2009): "What is the Contemporary?" in *What Is An Apparatus? and Other Essays*, Stanford, Stanford University Press.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1994): *What is Philosophy?*, New York, Columbia University Press.

Deleuze, G. (2006): *The Fold. Leibniz and the Baroque*, London, Continuum.

Deleuze, G. (2010): *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.

Guston, P. (1982): Paper presented at the conference *The Big Question: Art/Not Art?* University of Minnesota, Minneapolis, 1978. Published in *Philip Guston, Paintings, 1969-1980*, (exh. cat), London, Whitechapel Art Gallery.

Kaprow, A. (2003): *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley and California, University of California Press.

Lhote, A. (1943): *Tratado del Paisaje*, Buenos Aires, Poseidon Editora.

Menke, C. (1998): *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, The MIT Press, Massachusetts and London, Cambridge.

Moraza, J. L. (2004): *A+S, Arte y Saber*. Arteleku, Donostia, <http://es.scribd.com/doc/129727604/Arte-y-Saber-Moraza>.

Otamendi, J. (2017): *Sobre la posición del autor en el hecho artístico. A partir del estudio de la obra Luz sobre Lemoniz, de Ibon Aranberri y del trabajo plástico llevado a cabo entre el 2013 y el 2016*, PhD Thesis, Faculty of Fine Arts, EHU/UPV.

THE CAT, THE ANT, AND THE HORSE: ETHNOGRAPHIC SENSITIVITY & MINDFULNESS

María Fernanda Moscoso

It seems soon there will
bloom
a flower on my cactus
called
a one-night flower
it opens at night
deep night
and the next morning
no longer exists

Martín Gambarotta,
Refrito, 2009

For Claudia D.

1. THE HORSE

A group of post-teens gather near a horse. It is not a horse of flesh, entrails, muscles, organs, molars, bones, and blood, but it does have a body. It is a plastic figure, its colours muted, perhaps bleached by the sun or worn with age. Or maybe it was simply made that way, the colours mixed mechanically in an attempt to generate a sense of reality in the observer, even though everyone knows it is a Chinese-made copy of an untameable animal that has lived alongside humans for centuries. Shared simulation. Things work better if we accept the world we live in because we take it for granted. The social contract consists, in part, of not raising questions that question the obvious, because that which is obvious is clear, or in other words self-evident. Curiously, however, self-evidence is a kind of knowledge that appears intuitively, allowing the validity of its content to be affirmed. Thus, the self-evident is always fragile. The obvious is fragile. The world we live in is fragile precisely because we take it for granted.

The fragile world we inhabit is mostly made up of plastic objects produced mechanically, at high speed, in factories located outside the heart of the countries of the North (the United States and Europe) and operated above all by the

enslaved hands of women and girls. It is thus essential for us to ask questions about the spirit that lives in these objects, their mana. How does the life principle operate in the plastic objects that are all around us today? Is capitalism the new spirit that animates them and keeps them alive? How does spirit flow through the organic, synthetic, and semi-synthetic material that makes up plastic? How should we communicate with it? What are its powers? And above all, what types of spells will we have to invent in order to exorcise the world of the spirits of the capitalocene?

The post-teens who gather around the horse have their own idols, their ritual systems and totems. They do not ask questions about the spirit of things because they do not need to, or because they have their own questions, their own animist order. One morning they were told to go outside the classroom because I am the teacher, they are my students, and for the past few months we have been coming together at a university twice a week, to perform something like a class. That is, an activity aimed at exchanging knowledge, bringing into play power relations and an education system based on the adult principle of rewards and punishments. We make our way to a public space (a square), but we find that it even though it is public, it is closed, and I am forced to look for another spot. All I ask of the place is quietness. But such a place does not exist, at least not in Barcelona's Poblenou, where the university is located. I consider going down to the sea. As it is winter and still so early in the day, it will not yet be overrun by tourists drinking fake Cuban mojitos. We are on the Mediterranean sea, a cemetery of drowned bodies. Far from the Caribbean, the lovely Pacific with its blue-footed boobies. The Mediterranean has a particular sound, which is not noise, and invites silence because in its depths there are corpses that have not been heard. There is a desire to go there. But unfortunately the sea is not all that close and I have to abide by very precise university timetables. We do not have enough time to visit the sea. The bustle pushes us out of public space; we are forced back to the university. A student suggests an outdoor café that may offer calm and silence, which is what this exercise requires. And that is where we head.

I ask the post-teens to leave their laptops and tablets in the classroom and not to use their mobiles or talk among themselves. Then I put into effect a protocol that R had described to us in the city's Botanical Gardens a few days earlier. It is an observation protocol that I cannot put on record here because it belongs to a secret order (of birds). A guide to sensitive observation.

For approximately ten or fifteen minutes, the students are invited to contemplate. I place the figure of the horse on a kind of low step and give the group instructions. They are few but precise. Near the effigy, several different types of plants appear to have been recently pruned. Small flowerbeds surround the

outdoor café, cigarette butts, plastic cups with coffee dregs. F walks by. He is one of the people employed to look after cleaning and maintenance of the premises, that is, to do the invisible work that sustains the institution. Like me, F is a migrant. We were born in the same part of the world, although we belong to different social classes and apparently different destinies too, even in a migration context that can scarcely tell us apart. He looks at the group and asks me whether we are in mourning or something like that. There is too much silence there, in a space that usually revolves around the spoken words of the people who move through it. I tell him that it is an experimental exercise. F leaves. I think that he thinks the experimental exercise is quite absurd, seen from the outside. And I think that perhaps it is. But I also think that the students, who see it from the inside, also think it is an absurd practice, and maybe it is. I think perhaps I was wrong to bring this practice into the university. It is a sunny winter's day and the light falls on the smallest branches. They sway in the breeze and shine splendidly on the green leaves that sometimes brush against the horse's back and tail. The figure that is being observed belongs and does not belong to me. It was a present from C. In other words, it is a gift, which means – as Marcel Mauss (2011) grasped perfectly when he took note of Kula exchange among Trobriand Islanders – that it was given to me enacting a human principle of giving-receiving-reciprocating.

The horse is approximately one-and-a-half fingers high and half a pinkie wide. Its front legs are bent, and both the knees and ankles point down, as though it were curtsying.

The responses vary. Some students stand quietly in front of the figure, a couple crouch down and try looking at it from different angles, but most of the group very quickly stop paying attention all together. In fact, many things appear to be going on, but no contemplation of any kind. Attention does not seem to exist. Is there no meditation? Time – which has been rushing by so fast all semester that I wake up each morning feeling that I did not live my allotted minutes the previous day – seems to go slowly for the first time. Too slowly. I get nervous, I see the students looking at their mobiles. They chat to each other, they are bored. I count the seconds going by. Now the minutes pass slow-ly. You could think it is like children's time, in the sense that time goes slowly in childhood, but it is not so. The slow time of childhood is a time of play, or in other words, of contemplation. Counting the minutes because they seem too long – counting them to make them short again – is a sign of the inability to be in the moment, to deploy attention. It is a strange, extemporary practice. It is not leisurely time.

Meanwhile, the temporality of play, in which principles organise time and space, allowing worlds to come into being and vanish according to a precise

cosmic order, is contemplative, and thus suspended, time:

I think this detachment gives play its autonomy and purity. But it also enables the existence of a permanent, continuous present, because in the world of necessity humans are always anxious about the future, about securing survival. During play these tasks are suspended. You do not go anywhere. The game is in a present that is full of meaning, in which time is suspended. (Ríos, 2012: 76)

Capitalism defines us because we live in a synchronous temporality that is the opposite of play-time. In other words, the temporality of no-play. If it is no longer possible to stop and be still, what happens to observation? There is probably a kind of knowledge that only children and animals embrace: a particular knowledge that we can no longer access because we have lost our right to the secret.

2. THE ANT

Sometimes I go outside the university to learn. I go to join others in thinking up processes for generating sensitive knowledge about the world: non-academic processes¹ that are nonetheless absorbed by the academy, which devours almost everything. In some cases, working with a group of artists, we have explored auto-biographies² linked by the unifying thread of the milestones of individual memory – which is also collective memory³ – in which research

1 I would like to thank Belén Soto, Marta Gracia, Connie Mendoza, Laura Benítez, Clara Piazuolo and Lluís Nacenta, my colleagues in the *Symposium* research group (Hangar, Barcelona). For the past few months, I have had the privilege of thinking with them through several of the ideas presented in this text.

2 On 19 December 2016, Patricia Esteban and I coordinated the workshop *Artistic Research and Auto-Biographic Experiences* at Espai Cultural, Universitat de València, thanks to the invitation of Raúl Fernández San Miguel (*Taller Placer*).

3 The balance between the identity of the “I” and the “we” has changed considerably since the European Middle Ages: in the past, this balance tended towards the identity of the “we”, but from the Renaissance onwards the scales began to shift increasingly towards the “I”. There were more and more cases in which the “we” was so weak that people thought of themselves as “Is” lacking a “we” all together (Eliás, 1987: 226). The concept of an individual in opposition to society is a construct, and, as such, it can be challenged. Eliás argues that it is a mistake to assume that this opposition is a self-evident fact. In reality, each individual human being, different to all others, is the bearer of a specific mark, shared with the other members of his or her society. It was precisely the belief that the social

practices come into play.

My understanding of research is simple, but also epistemologically and politically questionable from the scientific point of view. I see research as a rigorous, systematic exploration of the world that produces new knowledge on human and non-human life, in specific post-colonial contexts. What makes scientific research different from other ways of producing knowledge about the world is the scientific method. As we know, the scientific method (which was formulated by a group of white, heterosexual, middle- and upper-class European men in the Vienna Circle in the nineteenth century) is the means by which research produces forms of knowledge that are considered more legitimate than forms arrived at by different methods, even those that take place in other fields of knowledge in the university itself, such as art, design, and literature.

The aim of charting auto-biographies was to reconstruct the experiences that have, since birth, shaped our links to knowledge and curiosity about life and the world, or in other words, the way in which we interact with research practices inside and outside of academic contexts. In the workshops, the process consisted of reconstructing the milestones in each participant's research history: dates, events, episodes, and incidents that, for the person remembering them, concentrate or condense meaning. The work of collectively reconstructing individual memories makes it clear that while there are elements that intersect and overlap in different life stories, individual research paths are varied, personal, and plural. Nonetheless, if there is one thing that runs through all of the stories it is the research milestones that take place during childhood, which are remembered with particular intensity (((one participant remembered concentrating on the shapes and colours of the water on the bathroom tiles as their mother bathed them, another recalled the hours spent watching the laborious and orderly bustling of an ant, and I myself can bring to mind the hours and days devoted to making a hole in the huge wall separating the garden I played in from the street, in order to find out what was on the other side, what was happening outside of the garden of my childhood))). One of the main things that determine the development of research habitus and patterns is the fact that they are acquired by means of disciplining bodies: by expelling bodies from research, based on the assumption that it is an aseptic, objective process.

Donna Haraway: Clearly I'm speaking from an adult perspective, specifically when I became profoundly aware of moments of aesthetic-mo-

and individual realms are in opposition that determined the strong tendency to separate the subjective and objective realms, and the long-standing tendency to favour the search for "objective" information in the natural sciences (Moscoso, 2014).

ral-physical unity that, for me, were deeply influenced by bioscientific ways of thinking. In regards to connectedness, my child consciousness was overwhelmingly religious. But I was fascinated by miniatures.

Thyrza Goodeve: Miniatures?

Donna Haraway: Everything from dollhouses to imagining elaborate miniature people's worlds and playing with tiny figures in the grass. Basically I just spent lots and lots of time in miniature worlds.

Thyrza Goodeve: Which is what you're still doing via molecular, developmental biology and the study of cultural systems down to their most minute instances. When did science enter into your consciousness?

Donna Haraway: It entered somewhat through high school biology and chemistry. But really not until college, when I was a zoology major simultaneously with studying English and philosophy. All three always felt like part of the same subject (Goodeve and Haraway, 2000).

Being a migrant child, decisions regarding my schooling were made in the adult world, by adults. For a time, I lived trapped between two languages, although the school and family spheres decided that my language was Spanish, and that is where I stayed. One of my earliest school-related memories is a drawing I did of what appeared to be a human figure.

Drawing is a very specific research method in the sense that once you get rid of the artificial distinction between doing and thinking (Moscoso, 2014), it can be seen as an activity based on observation. Consequently, the drawing process generates new knowledge about life, or in other words, as Berger would say, presences appear:

At a certain moment, if you don't decide to abandon a drawing in order to begin another, the looking involved in what you are measuring and summoning up changes.

At first you question the model (the seven irises) in order to discover lines, shapes, tones that you can trace on the paper. The drawing accumulates the answers. Also, of course, it accumulates corrections, after further questioning of the first answers. Drawing is correcting. I'm beginning now to use the Chinese papers; they turn the ink-lines into veins.

At a certain moment – if you're lucky – the accumulation becomes an image – that's to say it stops being a heap of signs and becomes a presence. Uncouth, but a presence. This is when your looking changes. You start questioning the presence as much as the model (Berger, 2011: 8).

That day, my very large German teacher came up to my desk, crossed out the arms I had drawn, and told me that my drawing was not right: the limbs were in an inappropriate position and the colours I had used were not realistic.

There were several strange things going on in the teacher's actions. One, of course, was the idea that the arms had to be placed in an appropriate position. If the drawing process is an opportunity to change ways of seeing, being forced to refer to concrete models is the exact opposite. It results in rigidity and the automatic elimination of the possibility of opening up other dimensions to observation. At the same time, as a child of Indian, black, and Spanish descent, it would have been awkward to give my drawing the "right" skin colour, which to him meant something like light pink, nothing like my own mestizo skin. To this teacher's eyes, my skin colour was not real. This seems suspiciously racist, even if nobody thought so, precisely because racism is also a mechanism for the naturalisation of the differences in this fragile world that appears self-evident. If we are to accept the world as self-evident, the differences that sustain it must also appear to be so.

The way we relate to research – the way we think about what it means to research, who does it, how and where it is done – is, among other things, the result of our official education experiences. It is during our official education that we connect to knowledge in certain ways, which lead us to think, for example, that making art is not research, and vice versa. Or that a PhD is the highest goal and aspiration of those who want to earn the badge of researcher.

Reconstructing auto-biographical stories in relation to research practices clearly shows up the role of educational institutions in determining what is research and what is not and how we should relate to knowledge production. Racial, class, age, and gender structures run through these practices, which directly influence our relationship with research. It is true that socialisation through educational institutions (from kindergarten to university) is a doorway to acquiring specific knowledge that can broaden our horizons (and a privilege enjoyed by a minority of the world's population, in spite of being a universal right). But it is also true that the discipline that goes with school learning tends to homogenize our observation, and thus naturalise our surroundings. In other worlds, it leads us to inhabit worlds as though they were self-evident.

3. THE CAT

“The silence of the person who seeks seclusion is the methodological silence – literally, a path – that seeks to “see” better. To sharpen the senses, essentially open them up; to be awake; to act as if the eyes are the ear and the ear is the eyes.”

Josep Maria Esquirol
La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad, 2016

There was a word inside a Stone
I tried to pry it clear,
mallet and chisel, pick and gad,
until the stone was dropping blood,
but still I could not hear
the word the stone had said.
I threw it down beside the road
among a thousand stones
and as I turned away it cried
the word aloud within my ear
and the marrow of my bones
heard, and replied.

Úrsula Le Guin
Deep in Admiration, 2017

Nothing strikes us? We don't know how to see? Georges Perec (2008) says that nothing strikes us, we don't know how to see. Once we were back in the classroom, I asked the students about their observation experience. A, a smart and funny student I have become fond of, said that he had worked out how much money he had lost by doing the exercise. Exactly ten euros. Of all the activities we had done, this was the one he considered most useless. A had lost ten euros.

Why useless? Because he felt he had wasted time. Uselessness once again linked to an experience of slow observation. In this case, to the impossibility of remaining focused on a small, plastic, Chinese-made object without giving in to distraction. Useless because it did not follow the capitalist logic that leads us to assign value to the world, under the illusion that we are individual beings, which in turns fuels the illusion that we consume it. We are alive because we consume bodies, food, experiences, love, ideas, books, affects, coffee, ideologies, beers, encounters, work, aging, series, friendships, dinners, chats, chemo-

therapies, conflicts, sex, pills, deaths, religions, hardships, lies, a set of capitalist fantasies, disappearances, Tinder images, holidays, family dreams, loneliness, divorces, grief, hunger, yoga, books on post-humanism, surplus heartbeats, changes.

If the time of slow observation is the time of uselessness, and if multiple attention is the new form of attention, what are the implications of these new forms of attention? How do they affect research? Attention breakdown does not refer to the absence of attention. It refers to the urgent need to explore the new modes of observation, and to draw on educational, political, and aesthetic strategies in order to resist the annihilation of contemplation. Because multiple contemplation is not possible. Contemplation only takes place if there is silence and presence. As such, silence and presence are two practices of resistance to a hyper-accelerated capitalist present (“We lack resistance to the present,” Deleuze said), inhabited by bodies that live in noise and in the past or the future – rarely in the here and now.

Ethnography is a scientific method, or in other words, it is a systematic, orderly procedure with specific rules and principles of observation. It is the heart of the discipline of anthropology, and thus it is deeply rooted in colonialism. I am interested in ethnography in the sense that it has been one of the most useful tools for knowing, understanding, and looking from the point of view of those who had to be dominated. In this sense, it now has to be taken, appropriated, and strategically used from below, that is, from the position of those who had to be dominated. If the guerrillas took up arms, so too must our guerrillas.

Decolonising science requires at least two things. Firstly, there has to be an attempt to appropriate the methods of science and use them to construct dangerous, divine, wonderful knowledge (Moscoso: 2016). In this sense, if anthropology as a scientific discipline that produces a very specific type of information is displaced, and its method is borrowed and transferred to other fields of knowledge in order to produce resistant practices of observation, things happen. Perhaps unexpected things.

Secondly, we know that highly sophisticated tools and techniques had to be designed and created in order to look from the point of view of those who had to be dominated. Consequently, when carrying out ethnographic research, it is necessary to take a series of methodological and political precautions when it comes to observing the world. Ethnographic guerrilla research cannot take place without a prior methodological decolonisation. Failure to do this will make claims of neutrality false. In other words, putting oneself in the place of the “other” requires a process of denaturalisation of the gaze that involves questioning the position of observer and observed, as well as the class, gender, generational, and race structures that influence it.

Ethnographic sensitivity restores contemplation to us. Observation requires a sharpening of the gaze, and the gaze can only be sharpened here and now, and only in silence. The two are inseparable. Etymologically, the word “ethnography” means “description of a people”. If we consider the term “people” in a broad, non-anthropocentric way – one that does not necessarily revolve around white males – we would be looking at the set of humans, animate and inanimate objects, animals, plants, and living and non-living beings that inhabit a space/s. At a world to be observed, so as to understand it.

Accordingly, the ethnographic method can be transferred to other fields of knowledge – such as art – in order to assemble trans-disciplinary knowledge. New perspectives open up and contemplation is restored, while respecting the specific forms of attention that take place in different contexts. Opening up new ways of seeing is an ethnographic gesture because it increases the possibilities of carrying out research revolving around other points of view (which do not necessarily have to be human). A study of ants, for example, would be of great ethnographic interest because it offers the potential to connect with a universe that we know very little about. We scarcely know things from the perspective of ants. Investigating the perspective of ants opens up endless possibilities for attention and at the same time requires the design of very specific observation tools. What does observing ants imply? What are the roles of the observer and observed? How can we observe without imposing anthropocentric categories? How do ants and human observers mutually affect each other? Does an observer exist independently of the ants and vice versa? What ethnographic methods are appropriate for attaining the perspective of ants? What role does perspectivism play in understanding the way ants see the world?

If we as human adults are to watch a group of ants walking, we will have to make our sense of time match the time of ants. This may not be possible given that we belong to different species. Nonetheless, the ethnographic gesture resides precisely in recognising the existence of modes of practicing time (and thus attention) that differ (among human groups, people of different ages, different species, the living and the dead, etc.). In recognising and honouring them. Remembering that post-capitalist hyper-acceleration is not homogenous and does not take place all over the universe in the same way may bring some relief. But although feeling relief is necessary to sustain life, it is not enough. We also have to design tools that connect ethnography and fiction (in the sense Ursula Le Guin understood it, as that which shapes experience). Tools that brings the body into research, and that seek to inhabit the time of ants. And this is something that can only be done through a slow and useless exercise in observation. Like fireflies; the idea is to learn to navigate in the dark, using sporadic lights, as signs.

BIBLIOGRAPHY

- Berger, J. (2011): *Bento's Sketch Book*, New York, Pantheon.
- Haraway, D. (2000): *How Like a Leaf: An interview with Thyrsa Nichols Goodeve*, New York and London, Routledge.
- Le Guin, U. (2018): *Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*, Barcelona, Círculo de Tiza.
- Le Guin, U. (2017): "Deep in Admiration", in Tsing, A.; Heather, S.; Gan, E., Bubandt, N. (eds), *Arts of Living on a Damaged Planet*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Mauss, M. (2011): *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, Mansfield Centre, CT, Martino Publishing.
- Moscoso, M.F. (2016): "Conocimientos peligrosos, divinos y maravillosos", article published in *PLAN V*, <http://www.planv.com.ec/ideas/ideas/conocimientos-peligrosos-divinos-y-maravillosos>
- Moscoso, M.F. (2014): *Biografía para uso de los pájaros: infancia, memoria y migración*, Quito, IAEN, UIO.
- Perec, G. (2008): *Species of Spaces and Other Species*, New York, Penguin Books.
- Ríos, C. (2012): "Johan Huizinga (1872-1945): Ideal caballeresco, juego y cultura", in *Revista Casa del Tiempo* Vol. 9, Mexico.

