



Localizaciones. IC (2011) Niebla en la playa de Barinatxe (Larrabasterra, Bizkaia).

PARTE IV. LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA DE LO SIN-SENTIDO EN EL PROYECTO ARTE *–LIBRE Y ABIERTO–* DE LA INVESTIGACIÓN *–PRESENTE–*.

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

*casting light on its own obscurity, not by bathing it
in light, but by acquiring the art, the discipline, and the strength to let the
obscure emit its own clarity*

Jean-Luc Nancy



Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe (2013). Encuentro de colaboradores en la tarde del proyecto.

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

10.0 Ante-proyecto: *Artistas trabajando*. [De la transinmanencia al *Open Trans-fieldproject*].

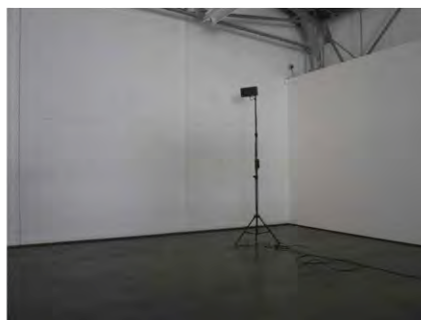
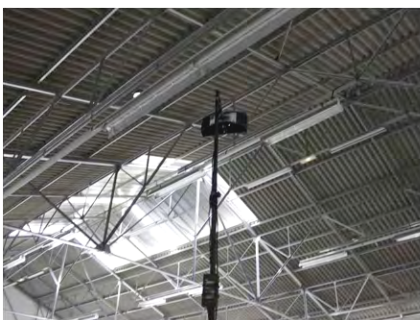
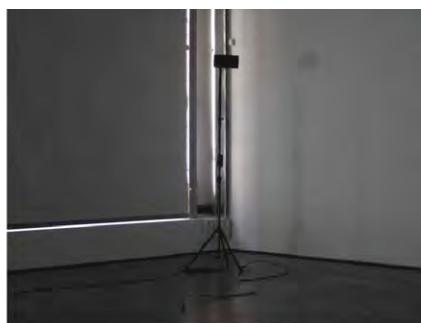
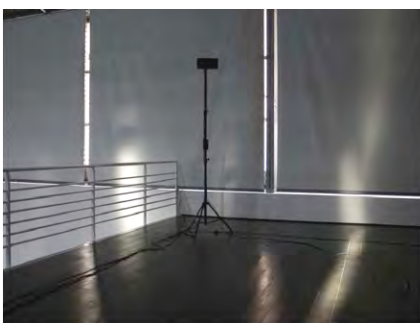
–(de)**Localizaciones** [lugar, no-lugar / no-espacio(s), límites, tiempos (libre/liberado – *Open present*), proforma / umforma (im-forma). Alterotopía, Heterotopía y heterocronía del –*proyecto de campo abierto*– con la discontinuidad natural]. –**Trabajo de campo**. *Work / Non-work*. Afectividad, deseo, lo personal y su corte.

En febrero de 2011 inicié, con la colaboración de un artista participante en distintas fases del proyecto [Joseba Kortazar, pintor autodidacta y sociólogo (ex-surfista, ex-skater)], el estudio de las posibles localizaciones naturales para *Artists Working*, dando comienzo a la investigación preliminar de las hipótesis aquí desarrolladas y a su observación y experimentación en el trabajo directo de campo. Tras las exposiciones realizadas con la instalación sonora *Crossover* en las galerías Anne+ Art Projects –*A Listening Room*– (París, 2008) y Windsor Kulturgintza –*Crossover. Técnicas: 2003-2010*– (Bilbao, 2010) [analizadas en el Cap. 9.1. Discontinuidades configurativas y discontinuidad artística en la extensión y realización –*en y –con* formatos de representación./ 9.1.a –El documento, el libro, el objeto, el dispositivo, el archivo.], el objetivo de mi ante-proyecto artístico residía en investigar localizaciones naturales de apertura: situación geofísica con la extensión del lugar donde se de(s)marcan los límites espaciales antrópicos en la Naturaleza (costa, mar, cielo); por los fenómenos medioambientales que acontecen debido a la discontinuidad –causal, contingente y cíclica– en la temporalidad de los sistemas climáticos (niebla, amanecer – anochecer, luz / oscuridad, estaciones climáticas, mareas) y



Cala Atxabiribil (Localización en el proyecto Artists Working: *Crossover* Atxabiribil, 2011). Estratos del –facies *Flysch* y *Notch* – (Cretácico Superior)

por la actividad biológica y geológica que confluye en un entorno natural propicio para la relación biosemiótica entre seres, especies, esencias y entidades: biosistemas, vegetación, especies animales terrestres, marinas y aéreas. Hábitat e influencia humana (arquitectura, zonas de recreo, pesca, investigación). Formaciones rocosas en estratos sedimentarios de distintos períodos geológicos –*Flysch*– y *Notch* [Analizados en los Caps. 9.3. REPRESENTACIÓN Y CO-REALIDAD / 9.3.A –LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa de realidad. Trabajo abierto (*Open Work*) y presente abierto (*Open Present*) con el Sinsentido. Y en el Cap. 9.4.A La Extinción y la discontinuidad artística. Co-realidad no-correlativa; con el trabajo fotográfico –*Flysch*– y –*baba*– (2014) realizado en paralelo a la presente investigación en relación al concepto de *arche-fossil*: vestigios sedimentados del cretácico terciario en la roca –anteriores a la cognitividad humana–, correspondientes al impacto del asteroride (de origen y temporalidad desconocidos) en el



Crossover. Instalación sonora. Exposición *A Listening Room*. Galerie Anne+ Art Projects. París 2008.

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



Flysch y Notch (Cretácico Superior).
Cala Atxabiribil (Sopelana, Bizkaia, 2011)

Yucatán, que originó la extinción del 95 % de la vida conocida en la tierra].

Estos espacios de apertura [para poder desplegar el no-sentido ontológico y el sinsentido fáctico de Wittgenstein, tratados en la instalación sonora *Crossover* que deconstruye el lenguaje en directo – manifestando su *diferancia* derridiana– mediante dispositivos, con su consiguiente reconstrucción lógica y sensible en el espacio físico, corporal, perceptivo y sensorial del espectador-audiencia (Ver Cap. 9.1)], hacia la co-presencia y el con-tacto de la producción de Sentido con lo Sin-sentido natural exterior –no antropológico ni logocéntrico–; fueron analizados por lo tanto con la finalidad de hallar un entorno –conjunto de sistemas y marcas pero ajeno también a su contextualización y territorialización– en el que sobrepasar las preconcepciones del lugar (escénico) fáctico y del no-lugar [*non-site*: de trans-locación de lo Sinsentido exterior –manipulado– al espacio expositivo, o de inmersión exteriorizante del Sentido en el Land Art (Ver Cap. 4. 4. Robert Smithson & Nancy Holt. La discontinuidad del –Signo– al –Sitio– / y en el Cap. 9.3. REPRESENTACIÓN Y CO-REALIDAD / 9.3.A –LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa de realidad. Trabajo abierto (*Open Work*)



Crossover. Galerie Anne+ Art Projects. París, 2008.
<http://inigocabo.com/works/crossover/crossover-anne-art-projects.html>



Crossover. Windsor Kulturgintza. Bilbao, 2010.
<http://inigocabo.com/works/crossover/crossover-windsor-kulturgintza.html>

y presente abierto (*Open Present*) con el Sin-sentido: la salida del espacio de espectáculo –en el que convergen el *site* y la forma antropomórficos con el *non-site* simbólico– de Pierre Huyghe hacia el «Open present» –espacio sin lugar determinado ni acción guiada o preconducida, en una temporalidad abierta según el curso de destino elegido por cada espectador previo y sin su ‘conclusión de la obra’ (*Open Work*), sino proyecto abierto – desde la producción y postproducción (hiper-informacional o hiperrepresentacional) a la a-producción del Sentido (de la no-capacidad y la no-función), a la co-performación y discontinuidad –corte-intervalo- con lo Sin-sentido-. / Y Cap. 8. 5 Olafur Eliasson. Discontinuidad *fenomenotecnológica* y Naturaleza. (Third Project)⁹³⁸ coparticipación expandida y copresencia con el no-objeto (artístico u ontológico). Del *tercer proyecto* en tres ámbitos: copresencia / coparticipación / discontinuidad (entre artista-espectador, producción y lo Real). / Así como en el capítulo anterior a éste 9.4.B.v – DEL ESPACIO EN BLANCO EN EL PROYECTO ARTÍSTICO / AL (TRANS)-PROYECTO ARTE / CON-TACTO Y CO-PRESENCIA EN LA DISCONTINUIDAD MULTIVERSAL: con la desconcepción del universo antrópico onto-logocéntrico, desde el Sentido del mundo (Le sens du monde) de Jean-Luc Nancy, a lo im-mundo (multiversal), o el sobre-paso de la noción de *Umwelt*⁹³⁹ –environment / medioambiente– (de Jakob von Uexküll. Concepto empleado por P. Huyghe para definir las situaciones vivas generadas en sus sistemas biosemióticos en acuarios o en

⁹³⁸ La transparencia y permeabilidad entre el proyecto artístico de Eliasson y el arquitectónico de SANAA ha sido denominada por Eve Blau como tercera forma de proyecto –*Third Project*–en el que el *engagement* o implicación real del público con lo óntico a través de un corte o discontinuidad expandida de lo sensible, se produce a su vez en la relación de posibilidad (*chance*) que generan Eliasson y SANAA en un espacio de coparticipación y copresencia: “ ‘It is my ambition’, he states, ‘to exhibit both the artworks and the structure of the museum ... the context of the artworks is as central to the exhibition as the works themselves’. In other words, what Eliasson is staging here is an inversion of the traditional relationship between art and museum. Rather than the architecture providing a neutral setting for the display of art objects, it is the artwork that displays the architecture, or more accurately, the individual pieces in the exhibition actively engage the forms, spaces, and materials of the building so as both to reveal the physical and spatial properties of the architecture, and to conscript them into a ‘comprehensive artistic project’. Together, art and architecture generate a third project – a project that extends beyond the parameters of either artwork or architecture individually.”

Blau, Eve. “The Third Project.” In *Olafur Eliasson: Your Chance Encounter*. Concept by Olafur Eliasson, Andreas Koch, and Caroline Eggel. Exhibition catalogue. Baden: Lars Müller Publishers; Kanazawa: 21st Century Museum of Contemporary Art, 2010: no page numbers.

http://www.olafureliasson.net/publications/download_texts/The-Third-Project.pdf

⁹³⁹ **Uexküll** defines the **umwelt** as the perceptual world in which an organism exists and acts as a subject. Según Agamben, el *Umwelt* es el environment-world (mundo-entorno ambiental) en el que los animales (y organismos en general, así como lo inorgánico por su transformación energética) producen su relación ambiental: “constituted by a more or less broad series of elements [called] ‘carriers of significance’ or ‘marks’ which are the only things that interest the animal”, por ejemplo: el olor, la temperatura y la topografía distinguible entre especies.

En: Uexküll, Thure von. “The sign theory of Jakob von Uexküll”. In Krampen; et al. *Classics of Semiotics*. New York: Plenum. (1987) pp. 147–179.

Uexküll, Jakob von. “A Stroll Through the Worlds of Animals and Men: A Picture Book of Invisible Worlds”. In Schiller, Claire H. *Instinctive Behavior: The Development of a Modern Concept*. New York: International Universities Press (1957) p. 5.

galería de arte como en su obra *inflnants* –Cap. 9.3.A–) –entorno biosemiótico de lo presente (biosistema de lo humano y lo no-humano, animal –Ver Cap. 9.3.B Co-realidad: Welt – Umwelt. (mundo – im-mundo) Human / Post-human. Lo universal y lo particular (co-agencia): Tercer impulso. Tercera (co)realidad.); y la transición desde lo impresente (Sentido) en ese Umwelt, al um-welt o im-mundo multiversal de Nancy (Sin-sentido, sin mundo topo-lógico, sino heteroversal analizados en el citado capítulo –9.3.A– en relación al entorno ambiental y biológico en el proyecto que da comienzo a esta serie: –Artists Working: Crossover Atxabiribil–)].

Para superar los no-sentidos sonoros o logocéntricos de la instalación *Crossover* y su exposición a los fenómenos que se presentan o inciden en sala (es decir, para procurar no meramente el desplazamiento de un objeto artístico a un proyecto arte –cerrado en su lógica–) sobrepasar la extensión de su archivo de datos o marcas culturales, o a su inversión simbólica [como hemos analizado en la obra de Ibon Aranberri en los Caps.: 8.3 El movimiento del objeto arte al proyecto artístico natural. La inversión de la discontinuidad simbólica. –Ibon Aranberri– / 9.1.C –LA EXTENSIÓN DOCUMENTAL. / Organigrama de proyecto artístico y praxis. / PROFORMA –Txomin Badiola, Sergio Prego, Jon Mikel Euba–, Tue Greenfort, Carol Bove, Dora García.], sino el paso desde la proforma (radicada en la ontología estética del arte y la suspensión simbólica –umforma– de lo ‘outsider’, del inconsciente humano en un ejercicio proformalista, logocéntrico y no directamente presubjetivo) a la im-forma: de lo im-mundo (no cosmocéntrica), exenta a la producción y a la configuratividad discontinua del Sujeto; el objeto arte [objeto artístico y objeto estético], el archivo, lo presente y lo impresente ha de exponerse, en su movimiento en el proyecto artístico (como hemos indicado en el procedimiento metodológico base –Caps. 8.6 y 8.7–), a los fenómenos independientes a la presencia o la im-presencia del Ser y a su construcción arquitectural⁹⁴⁰ (construccionista o deconstruccionista) de la realidad [esto implica que una vez el objeto arte haya sido cortado y prosiga en su eterno retorno a su visión ontológica o reflexiva, ha de ser cortado de nuevo desde la puesta en discontinuidad, de la información o marcas que desprenda o rearticule –el archivo representacional que reside en el *itself* de nuestra posición ante el mundo–, discontinuidad que una vez desactivada se re-activa en el nuevo y siempre diferente corte-intervalo de esa doc-um-enta expuesta a otros fenómenos que de(s)-construyan su instrucción].

El ante-proyecto [ante-los fenómenos im-formales con los que convive el Ser y que son universal y quizá –maybe– multiversalmente exentos a él y a su condición de lo óntico, –exó(n)ticos–] plantea,

⁹⁴⁰ Tal y como indica Nancy: “ *The idea of the universe contains a schema of construction or architecture* [en parte, la discontinuidad en la arquitectrura analizada en el Cap. 2.2.b.1]: *a basis, a foundation, and a substruction (...) that forms the base on which uni-totality is erected and assembled. Uni-totality is posited on the basis of its own supposition and refers essentially to itself; in short, it is in itself (and “Being” is Being “in itself” within the thought that is sustained by this schema). But copresence and coappearance both turn away from the in-itself and construction.[...] This is what has occurred in our history. We have come to a point in which architectonics and architecture—understood as the determinations of an essential construction or essence as construction—no longer have value.*”. Ver en capítulo anterior, pp. 1224,1225.

en primer lugar, un trabajo de campo (fieldwork) para la situación construida del objeto arte en su des-plazamiento –en, –con y –ante todas las marcas de los entornos (culturales y) naturales, y su movimiento, desde su configuración biosemiótica de Sentido, a la situación viva con lo Sin-sentido. En este *Fieldwork*, antecedente a las intervenciones de los proyectos Artists Working con su co-presencia y co-participación (como hemos referido en el Cap. 9.4.B.iv

TRANSPROYECTUALIDAD, con el análisis de los ‘trabajos’ de campo posteriores realizados en paralelo a esta investigación en el –Workshop / seminar ARTISTS WORKING: DENISON University. Ohio, U.S. / Bryan Arts Center. January – February 2015. Fieldwork #1: DENISON Biological Reserve/ Fieldwork #2: –Seismometer - earthquakes detector. ODNR Division of Geological Survey, Alum Creek State Park, Delaware County –Ohio Seismograph Station–. / Fieldwork #3: Delaware Lake (Delaware dam), Ohio, U.S. / Discontinuity: two levels of frozen water flow.

<http://inigocabo.com/workshops/artists-working-bryan-arts-center.html>); la investigación en el trabajo de campo no se circunscribe a la epistemología de la investigación experimental trasndisciplinar [tecnología e ingeniería (dispositivos) o ciencias, aplicadas a la observación empírica (al modus de la filosofía científica o de la ciencia de la filosofía –Brassier–) del objeto arte y su campo expandido de acción o de reflexividad (cognitiva o no cognitiva –en cuanto a intencionales o no deliberativas–), sino que parte de la investigación artística definida por Chus Martínez ⁹⁴¹ (y asumida

⁹⁴¹ Ver Caps.: 0. -INTRODUCCIÓN-. La discontinuidad de lo Sinsentido en el Sentido. Del -*Ensayo como Forma-* a la Investigación del Proyecto Arte. / Cap. 4.6.Malas Formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico al proyecto./ Cap. 8.3 El movimiento del objeto arte al proyecto artístico natural. La inversión de la discontinuidad simbólica. (En resumen aquí, comentadas las citas de acuerdo a lo desarrollado en la presente investigación):

–Artistic research “names the effort, a force, a movement, rather than a method [debido a esto denominamos el procedimiento metodológico de la presente investigación como procedimiento base abierto]. When I speak of artistic research, I am not speaking of the exhaustive research undertaken by artists before making a work [no la investigación proformal o pro-productiva]. Nor should one confuse artistic research with contemporary art’s proximity to the social sciences and their methods. Instead, the term has been coined to alert us to the Fact that art is also a quantum phenomenom –a principle of indetermination and complementarity that is operative in aesthetics as well as in social sciences and philosophy. Art acts according to at least two staples of quantum physics: it alters what it observes [performatividad de la reflexividad], and accepts that reality is compound, [de lo cuántico o multiversal presente e impresente, demostrable e inaccesible, y aunque indemostrable en ciertos casos, co-existente] just like the seemingly incommensurable insight that Light consist of particles as well as waves. Neither theory nor philosophy nor criticism [ni la autonomía ni la soberanía del Arte] can aspire to determine what art is [pues hoy aspiraría no sólo a lo impresente del Sentido sino también a todo aquellos(s) que co-forman lo Real(es), siendo ya el arte no reducible a lo infinitamente suspendido, sino además abierto incluso afuera de su entidad o esencia]. It is simply ridiculous to question whether art exists, but forcing it to speak a single language itself and in relations between the disciplines that organize contemporary art. If art has striven to do anything, it is to turn around the rules of the game in order to be freed [liberado así de su capacidad, de su temporización y del orden de producción simbólica, más allá del Sentido inasible, liberado de sí hacia su con-tacto abiert con lo Sin-sentido] of the constant allocation of meaning; this is the only way to unexpress the expressible. [corte en la expresión, para superar aquello de lo expresable, trabajo de campo abierto y transproyectual] [...]

Martínez, Chus. Unexpress the Expressible. The Book of the Books, Documenta 13. Alemania 2012. P. 495.

" To inquire into knowledge implies the effort to formulate –through logics and languages that surpass disciplines– how inextricable relations among things, language, matter, form, sense, are possible. It means to account for the terms, the possibilities as well as the circumstances, in which the principles that associate the animate with the inanimate, or objects with memory, or animals with other animals, or seeds with art, or theory with the logics of politics, or poetry with knowledge, occur. And therefore it cannot come as a surprise that imagination is a central principle in the invention of knowledge that takes part in art –a task that does not mimic an activity of academia, but that, in an excessive and subversive way, produces time and space for it, constituting a new "culture". [una tercera vía de proyecto –trasnproyectual–] [...]

" This vacillation –caused by the artistic method of conveying research into the real, into an artwork– has the virtue of perceiving the unknown without its being transmitted into communication by the superficial sociality of the discourse. To refract the unknown without syntaxes, without the movement of displacing the known and replacing it with a new known or the other known: this momentary forgetting of the syntaxes implies a momentary forgetting about learning –that is, it can carry the unknown into a form, a formulation, that will allow the inconceivable to be conceived. And in not knowing about syntax, it is imaginable that the topology of the subject could be another [no meramente site o non-site, sino heterotopía natural en el heteroverso] , and thus in its natureable, if only for a second, to listen to a plant, an animal, or a drawing. And so the "maybe" comes also to name the possibility of discovering unsuspected positions between the animate and the inanimate as well as among the many forms of life; an imagination capable of conceiving an act of knowledge among those who live beyond language. "

So rather than a quest for the void, the dance introduced by the "maybe" can be taken as a journey that introduces us into the realm of artistic research as an active reconsideration of certain representations of knowledge in the context of art. By asking, "What is the reverse of the known?" the form of inquiry that takes place in art amounts to an intuitive grasp of a philosophical and political problematic that defines not only what culture is but what it may be in the future [desde la hipermodernidad hiperrepresentacional y de postproducción informativa a la orientación post-logocéntrica de un futuro científico y estético que asuma lo multiversal y la multidimensionalidad cuántica]. [...]

"Artistic research" is an awful term; it is confusing in its similitude to "research" as we know in the academia fields. However, this misunderstanding produces an interesting awareness of what is proposed by utterance. This conceptual diptych does not compromise any of its particulars [no compromete la particularidad antrópica en lo universal o lo multiversal, ni la particularidad observacional del Umwelt y sus presencias, influjos, marcas o registros]. More than anything, it "entertains" a paradox: the possibility of a non-deliberate system or discipline at the core of the deliberate ones [el corte en la reflexividad representacional para la co-asistencia a lo desconocido, mediante una investigación y experiencia pre-liminar en el trabajo de campo abierto en la que atendamos precisamente aquellos momentos en los que proyectamos a lo natural, corte en la producción activa y en la reflexión pasiva]. "research" here does not name the embodiment [identificación o territorialización, agenciamiento desde la instancia del Ser] of any particular form of academia training, but the gesture of placing the "maybe" at the core of the real. And this causes something very simple to occur: knowledge vacillates. This permanent oscillation between positioning here –isolating some features of the real, performing representation, living form to matter– and, at the same time, taking us faraway from the present time [a lo heterocrónico, fuera de la concepción del presente cual contemporáneo cronomórfico, Open present abierto y liberado de su opción ontológica], is what I understand by 'artistic research'."

Martínez, Chus. How a Tadpole Becomes a Frog. Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research. Documenta (13) CATALOG 1/3. The Book of the Books. 2012. P. 46-47, 48-55, 57.

" Nonsense is far from meaningless [Sin-sentido exterior al sinsentido fáctico o no-sentido ontológico], far from incapable of engaging with one's historical time or one's society. In this sense, "nonsensical" means being capable of suspending our conventional notions of time (in particular, historical time [historicidad versus historicismo]), to blur the question of origin, to be unoriginal and therefore free to be attentive, to be able to perceive the equivocal as manifestation of the possible as a way of bypassing essentialism. In short, to be able to be more than a reflection of the world. The critical placement of this community (the nonsensical community –formed by artists who cannot answer to normativity–) and its doings also implies the placing of its research at the core of our concerns."

Martínez, Chus. *Unexpress the Expressible*. The Book of the Books, cat., 1/3. III. *The Art and the Inquiry*. Documenta 13. Alemania 2012, pp. 494, 495.

en 2012 en Documenta 13 por su directora Carolin Christov-Bakargiev⁹⁴²) para co-generar (no producir desde el *One* antropológico) una nueva *praxis* (ver nota al pie con mi comentario a las citas de Menke, Nancy y Barrau).

El *Fieldwork* que planteamos en la presente investigación, como paso pre-liminar a la indagación de posibles (de)localizaciones para desenvolver el proyecto *Artists Working* y sus movimientos desde el Sentido a lo Sin-sentido; no consiste por lo tanto en la investigación de campo (instituida) para la experimentación u observación in situ del desplazamiento de lo subjetivo a lo objetivo: contemplados desde una *praxis* empírica, vinculada a la capacidad de ‘*pro*’-ducción –sea esta fáctica o simbólica–, sino, en contraposición a la productividad y a la capacidad, disponer de la fuerza-impulso presubjetiva [y del principio de placer subjetivo más allá de destinar el recorrido por la Naturaleza a una descripción de un acto estético presuntamente liberado –a la manera de Hamish Fulton–, que sin embargo preserve el acto y la intencionalidad humanas cual inversión simbólica contracultural, esto es, sumidos siempre en la visión proyectiva del sujeto (a-social) al mundo y ceñidas a un pretendido corte en la utilidad, la función y la mercancía, a una simple discontinuidad configurativa en la interpretación de acto y significado, comúnmente antropocéntricos y ontológicos, o diríamos, naturalistas u holísticos.]; para atender, a cada una de nuestras continuas proyecciones reflexivas y

942 [post-praxis filosófica o estética como hemos visto en Christoph Menke, opuesta a la *praxis* social: “La fuerza es el concepto estético opuesto a la capacidad («poiética»). «Fuerza» y «capacidad» son los nombres de dos formas contrapuestas de entender la actividad artística. Una actividad es la realización de un principio. La fuerza y la capacidad son dos formas opuestas de entender el principio y la realización de este. Tener capacidad significa ser un sujeto; ser sujeto significa poder hacer algo. Lo que puede el sujeto es lograr algo, llevar a cabo alguna meta. Tener capacidad o ser un sujeto quiere decir poder lograr que una acción tenga éxito mediante la práctica y el aprendizaje. Poder lograr una acción quiere decir, a su vez, poder repetir una forma general en una situación nueva y par-ticular. La capacidad implica repetir la forma general, que es la forma de una *praxis* social. Entender la actividad artística como ejercicio de una capacidad significa, por tanto, entender esa actividad como una acción en la cual un sujeto realiza la forma general, reflejo de una *praxis* social; significa entender el arte como *praxis* social y el sujeto como participante en ella. Las fuerzas, como las capacidades, son principios que se hacen realidad en las actividades. Pero las fuerzas son la otra cara de la capacidad”

Así como en Nancy y Barrau (Capítulo anterior): “la transformación requerida es «una *praxis* no una *poiesis*», es decir, que consiste en una acción que efectúa el agente y no en la actividad que produce alguna obra” [en esta investigación acción del agente no performática sino acción desde el pensamiento cognitivo a lo reflexivo del universo, acto previo a la configuración subjetiva del Sentido, en camino del agente al agenciamiento, pero que distinguiría al Sentido como entidad que también –siguiendo la reflexión de Nancy– ha(bría) lugar anterior a su performatividad o al desarrollo de su función simbólica. Esta acción del ser en su existencia cognitiva automática la delimitaremos, en primera instancia, en un vínculo a lo presubjetivo, para distinguir así al objeto Sentido (entidad desarrollada a partir de las conexiones en las sinapsis electro-químicas neuronales) y a ‘la voluntad de sentido’ (pulsional) del ser; de su facto lógico, ontológico y de la subjetividad (valor)].

“ This vision is shared with, and recognizes, the shapes and practices of knowing of all the animate and inanimate makers of the World, including people. Artistic research and forms of imagination that explore commitment, matter, things, embodiment, and active living in connection with, yet not subordinated to, theory. dOCUMENTA (13) is driven by a holistic and non-logocentric vision that is skeptical of the persisting belief in economic growth” [hipermodernidad /hipermedia / capitalismo simbólico]. Christov-Bakargiev, Carolyn. dOCUMENTA (13). The Guidebook. 2012. P. 2

trascendentales –en los momentos en que nos desplazamos a un entorno natural con nuestras marcas culturales e imagen cognitiva–, y no procesar nuevamente un pretendido contra-acto o contra-dicción a tales proyecciones, sino que el trabajo de campo abierto sirva precisamente para atender y observar cómo y cuándo estaríamos ‘trascendiendo’ desde la representación.

En los ejercicios de *Fieldwork* realizados con los alumnos de graduación en el workshop *Artists Working* que impartí en la Denison University (Bryan Arts Center, Enero-Febrero 2015), ante la solicitud de su directora de seminario de explicarles los objetivos de la primera salida de trabajo de campo (localización seleccionada por los propios alumnos ante mi propuesta de rehuir de la elección de un escenario folclorista de simbología cultural nativo-norteamericana –una reserva indígena–) a la reserva biológica del campus en Granville (Ohio) –espacio natural para distintas investigaciones científicas de la Universidad, con diferentes marcas de señalización e identificación biológica, geológica, etc. (Ver Cap. –9.4.B.iv TRANSPROYECTUALIDAD); ante esta imagen de lo científico en la naturaleza les comenté a los participantes, en una breve introducción de –ante-proyecto–, que no se trataba de intervenir en el espacio natural disponiendo nuestros objetos artísticos o culturales a una forma de exposición a lo natural, ni siquiera de la obligatoriedad de realizar producción alguna en los actos de nuestro recorrido o de valorar por contra la pura expresión simbólica de nuestro tiempo liberado; sino, más allá incluso de la ‘elevación’ del camino fultoniano (con su no función productiva desde lo material, pero productora de simbología así como de su negatividad estética), no orientarnos ni a la producción, ni a la proyección de objetivos ni a nuestro posicionamiento; observar desde ese principio de placer qué proyectamos y atender, en la observación de esa proyección nuestra recursiva continuidad maquinaica, cómo ante la intención de no inferir ‘nada’ emerge continuamente el acto interpretativo, la distinción entre lo real natural y nuestra lectura y proyección cultural a él.

El hecho de constatarlos en la configurativa continuidad-discontinuidad representacional, posibilita exactamente descartar cada acto o visión proyectiva en cuanto son precibidas, observar lo natural rehuendo de su significación y de su aprehensión agencial.

En el trabajo de campo abierto, del Sentido en su co-presencia con lo Sin-sentido, nos transferimos desde la actividad efectiva y desde la no-actividad ontológica (o proyección del Sentido y su aplazamiento configurador de un ideal simbólico en el mundo) más allá de la reivindicación tautológica de la no-función, se descarta la atribución logocéntrica al hecho reflexivo y su capacidad o impulsividad.

No podemos dejar de proyectar, pero si escindirnos de que tal proyección sea deliberativa; observar claramente el propio acto de la reflexividad en su con-tacto con aquello otro exterior traducido en significado. Esos instantes del trabajo de campo abierto sirven por lo tanto para esa atención preliminar, la consciencia de todo aquello no meramente presente o impresente sino también de todo aquello otro no observable (por ejemplo lo cuántico o lo multiversal), pero incidente o co-agente, la evidencia de todos los fenómenos independientes a nuestra presencia, la discontinuidad de nuestro recorrido ante y con ellos, sean presentes a nuestra percepción o no.

Lo que en un principio podría resultarnos obvio, trata de abordar precisamente otras dinámicas y

de-dinámicas del trabajo de campo que no pueden ser solamente guiadas desde la exposición teórica docente en la academia, ni reproducidas o experimentadas desde el estudio (en marco cerrado o en espacio abierto, desde el que referir a la relación conectada del Sentido con aquello exterior al mismo), o desde los modelos artísticos o estéticos y sus ejemplos prácticos.

El trabajo de campo abierto incide precisamente en la necesidad de facilitar a los artistas investigadores otros protocolos y procedimientos que incluyan la producción estética y la no-producción ontológica más allá del contexto instituido. Una posibilidad no ya de experiencia o de experimentación con su resultado investigador, sino de situación viva en el contacto del Sentido y su despliegue (con todas sus discontinuidades configurativas: de composición, estrategia o reflexividad –ontológica o cognitiva–), que ha de poder generarse en salidas de los escenarios performativos hacia una naturaleza no mediada.

[abordaremos esto después con el análisis de la obra *The Land –Tiravanija–* y lo concluiremos en el último capítulo de ésta parte: 14. TRANSFORMACIÓN DE LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN DEL PROYECTO ARTE Y DE LOS PROTOCOLOS DE EXPOSICIÓN Y DE INVESTIGACIÓN].

La indicación a los alumnos de que actuaran no solamente ‘liberados’ de la aplicación del Sentido, sino libres por sí, en cuanto no atender siquiera la anterior indicación; abría la opcionalidad: tanto al corte en el Sentido advertido en su reflexividad, cuanto a desplegar su pulsión simbólica y subjetividad en el espacio natural. Esto es, realizando –tal y como algunos de ellos hicieron–, sus propias acciones, bien de manipulación de elementos naturales –de la proforma a la forma escutórica–, de actos preformáticos mediante su interpretación corporal en el medio crudo, o bien con el registro técnico de imágenes, dibujos, etc.

La cuestión, en esa distinción entre lo liberado y lo libre, consistía en que pudieran ser ‘capaces’ de hacer aquello que quisieran, de efectuar o descartar, pero siendo conscientes en cada decisión de qué se hace o qué no se hace.


En esto consiste una nueva posibilidad de investigación sin marco estético predefinido, sino natural (más allá del cuerpo-presencia del sujeto). Ante la cuestión –plantada por los alumnos y por su directora de seminario (en silencio, aguardando una reflexión estética tras el recorrido efectuado por la reserva biológica)– de porqué no hacer ‘nada’ y porqué buscarlo, o de qué ocurre tras el corte de los fenómenos naturales en nuestra proyección; se les explica que pueden distinguir claramente entre realizar cualquier acto representacional, inferir su proyección de reflexividad en la Naturaleza, y la diferencia de esas cualidades y capacidades antrópicas, culturales y simbólicas, con la puesta en discontinuidad artística generada no ya por el sujeto ni el Ser sino por la misma Naturaleza. Observar precisamente su (dis)continua proyección ante aquello exó(n)tico que suspende su lógica, y tras distinguir con exactitud entre lo inferido y lo que –es– al margen de tal intromisión, preguntarse sin embargo cómo ha de actuar nuestro Sentido entonces –tras su corte-intervalo (con el que concluimos al final de este capítulo en el análisis concreto del corte de discontinuidad artística en el último proyecto *Artists Working: Discontinuity* Barintaxe. Cap. 10.2)–. El Sentido, que siempre articulamos desde nuestra reflexividad, además

de situar, tras su corte por la Naturaleza, al no-sentido ontológico o al sinsentido fáctico, a la improvisación liberada (*Freely improvised music*) y a la no-representación (lo no-lingüístico de Brassier, pero simbólico u ontológico y de proyección antropocéntrica –Ver Cap. 9.4) cuales entidades del Sentido antrópico distinguidas así del Sinsentido natural exterior; queda expuesto en su existencia y ante su no existencia en lo otro, abriéndose desde sí a todo lo Real en el que es co-presente (en su discontinuidad temporal, universal y/o multiversal).

Atendiendo el Sentido tanto a lo que en sí es como a lo que no es, en su despliegue a lo Real(es), habrá de observar de qué modos se re-activa tras su corte fenoménico, comprendiendo la diferencia y diferancia entre su producción, reflexiva, simbólica o representacional y lo Real en el que (co)participa.

Como indicábamos anteriormente, toda vez recurrido cada retorno del Sentido tras su corte, dispuesto de nuevo al corte fenoménico que posibilite en cada caso diferenciar al Sentido de lo óntico Sin-sentido ⁹⁴³, distinguir realidad y Real –o intensificación de la experiencia de la realidad construida y de lo Real– (una vez generado el corte-intervalo de la discontinuidad artística, la extensión del objeto arte que la observa y de sus formatos de documentalización hacia otro fenómeno o entidad Sin-sentido que corte de nuevo a esa emisión de Sentido –Cap. 8.7 Procedimiento metodológico base–⁹⁴⁴); El Sentido abierto a lo Sin-sentido, nos conduce a una nueva investigación artística en la que atender qué formas y situaciones se generan en esa

⁹⁴³ ...el archivo, lo presente y lo impresente ha de exponerse, en su movimiento en el proyecto artístico (como hemos indicado en el procedimiento metodológico base –Caps. 8.6 y 8.7–), a los fenómenos independientes a la presencia o la im-presencia del Ser y a su construcción arquitectural (constructiva o deconstructiva) de la realidad. Esto implica que una vez el objeto arte haya sido cortado y prosiga en su eterno retorno a su visión ontológica o reflexiva, ha de ser cortado de nuevo desde la puesta en discontinuidad, de la información o marcas que desprenda o rearticule –el archivo representacional que reside en el *itself* de nuestra posición ante el mundo–, discontinuidad que una vez desactivada se re-activa en el nuevo y siempre diferente corte-intervalo de esa *doc-um*-enta expuesta a otros fenómenos que de(s)-construyan su instrucción.

⁹⁴⁴  (Paso 11 –complementario /extensivo–) **Extensión – aplicación / Realización, de la discontinuidad artística –por/ -en / con, canales y dispositivos de Representación.**

Cuando la discontinuidad artística se ha realizado y está dispuesta a su corte sucesivo y a la reactivación del Sentido, se han de observar las formaciones y dispositivos a través de los que esta discontinuidad se extiende y se distribuye, cómo se re-presenta, transporta y transmite **–por** los objetos de la representación (disponiéndose de nuevo configurativamente, imagen o información de aquella discontinuidad artística real. Ejemplo: la imagen fotográfica con la que en el capítulo 10.2 del proyecto artístico experimental –Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe– documentamos la discontinuidad artística sucedida anterior y realmente en ese proyecto). O haciendo activa la presencia de su intervalo **–en** el objeto de representación, un corte óntico y no-sentido interno en el dispositivo, que actúa como entidad, materia, tiempo o energía sin ser nuevamente proyectada, reflejada o representada, sino realizando activa y directamente, en cada medio y canal, el intervalo oportuno que cada situación (sobre-presente) facilite en cada una de sus respectivas formas de contacto interior con lo Sin-sentido (Ejemplos: un elemento material anexo –lámina de madera, útiles, dispositivos–herramientas, objetos, CDs, etc), o una esencia o entidad añadida –aroma, hojas de una planta insectos, microorganismos–etc). De otra forma la discontinuidad artística se puede atender y vincular al objeto de representación como co-presencia, es decir, produciéndose el corte de la discontinuidad artística de modo separado e independiente al objeto-dispositivo, pero siendo manifestada

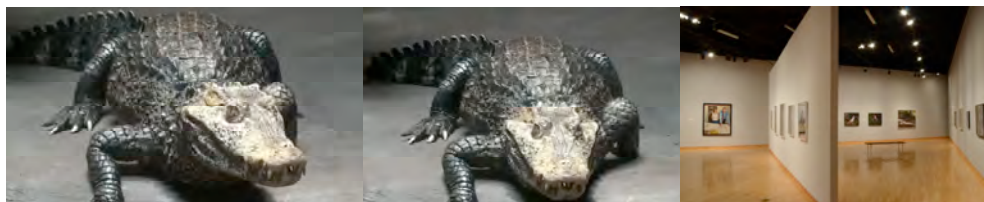
co-presencia y con-tacto, cómo se re-activa el Sentido tras su corte y qué observación surge desde la posibilidad de otras proformas e im-formas [como ejemplo, los proyectos de *fieldwork* que se realizarán en 2016 en el workshop que impartiré en el Master in Fine Arts de la University of South Florida, USF; con la experimentación de imágenes y datos obtenidos por el telescopio espacial Hubble (JFK Space Center, NASA, Orlando) en su observación del universo y su búsqueda de ondas gravitacionales del multiverso inflacionario. Imágenes –concretas– desde el dispositivo de lo puramente abstracto, no representacionales para la perceptividad humana, captaciones sin significado que han de ser interpretadas y traducidas, introduciendo la discontinuidad configurativa en lo Sin-sentido mediado en su con-tacto con el Sentido. Im-formas derivadas a formatos con los que investigar otros canales de re-activación del Sentido tras su corte. Esta cuestión se les plantea a los participantes en el workshop en la jornada inicial al mismo, tras mi exposición en el USF CAM Contemporary Art Museum – Institute for Research in Art, con la situación viva producida en dicho espacio museístico mediante una pareja de

perceptivamente en un tiempo paralelo al de la aprehensión de la representación configurada en aquél objeto (Ejemplo: un fenómeno natural que corta desde el exterior la transición y posibilidad de acceso o lectura al objeto de representación o información. Oscuridad plena, saturación visual por la luminosidad del sol, audio de mayor intensidad y volumen que la del dispositivo audiovisual o performativo. Todos ellos sin contabilizar los accidentes fenoménicos como por ejemplo los sucesos de origen climático –humedad, congelación, aparato eléctrico, etc–, que en este caso producirían no una discontinuidad sino un corte-fallo en el sistema de representación, cuando la discontinuidad trata precisamente de la producción de una suspensión de la representación en un intervalo, pero realizado mientras los soportes o dispositivos de imágenes y signos sigan estando activos, es un corte en el Sentido no una parada técnica en los dispositivos de performatividad.

El tiempo de una exposición artística, cuando es activa ante la influencia de lo óptico y su transcurso, permite una experiencia directa y una situación vivencial, particularizada por cada uno de los asistentes en sus diferentes momentos, siendo natural y perceptivamente partícipes. Sin embargo, cuando esta situación de discontinuidad viva se se desea dirigir –realmente– al receptor –en formatos de la representación: imágenes, catálogos, textos, mensajes, discos, archivos, data, o información oral, discursiva –bien mediante sistemas informativos, audiovisuales o informáticos, o bien a través de la comunicación indirecta por medio de otros asistentes que estuvieran presentes o de quienes retransmitan el relato de la experiencia y dispongan en su narrativa las discontinuidades configurativas, en la rearticulación de su discurso o en la intención de su formulación–; en cada caso, ha de realizar un intervalo de discontinuidad que se ajuste a las dinámicas del formato cortocircuitando sus respectivas discontinuidades configurativas hasta neutralizarlas con una variable óptica. No se trata de una trampa o un fallo técnico en el sistema, de un lapsus artificial en la composición que produzca en la representación un corte configurativo, no consiste en dejar en blanco el espacio de la configuración sin añadirle imágenes o signos, o alterar sus lenguajes y su lectura ontológica, no es la modificación y transgresión de un símbolo con otro, ni delegar en el receptor una experiencia referida o maniatarlo mediante otra nueva categoría de ausencias y negatividades. No se trata de extender la información y dejar que esta actúe permeable a la expansión omnidireccional y a la transmutación rizomática. Este paso ha de transformar el objeto informacional o representacional desplazando sus precondiciones de instrumento cultural.

caimanes liberados ante su colección de fotografía (Ver anteproyecto *Caiman Situation* ⁹⁴⁵. Cap. 9.4.B.iii UNIVERSO / HETEROVERSO. POSIBILIDAD EXISTENCIAL DE LO PARTICULAR)].

945



Introduciré una pareja de caimanes vivos durante la jornada de cierre al público del centro, de modo que solamente los reptiles (archo-especie originaria del pleistoceno, anterior a la aparición del homo sapiens en el paleolítico superior) sean los visitantes de la exposición de la colección de fotografía moderna y contemporánea del USF CAM. En este anteproyecto el cuidador (en un zoocriadero industrial) de los caimanes nativos de los Everglades (Florida), abandona el espacio tras liberarlos en una sala expositiva, siendo filmada la situación construida y la situación viva por circuito cerrado y sin espectadores en directo. La pareja biológica ancestral de reptiles criada para su consumo –de piel, científico o alimentario– (en contradicción de la conservación de esta especie en reservas naturales de la biosfera), enfoca la problemática ética de la investigación y experimentación con especímenes vivos y sensibles en laboratorio, replanteando la deriva de la manipulación de lo biosemiótico en entornos y contextos de la investigación artística, interrogándonos sobre nuestra influencia en el medio y acerca del corte necesario en la producción intencional o causal, contemplando: consumo, valor (entes) y extinción (seres), en el momento y situación de la producción del discurso non-representacional.

El *blueprint* de *Caiman Situation* no retrae lo selvático (*Rainforest*) al cubo blanco ‘non-representacional’ para la observación agencial del público, sino que emplea la clausura del espacio exhibitivo para situar inmune la representación visual y ontológica ante el comportamiento autónomo y liberado de lo biosemiótico, utilizando el propio corte en el protocolo horario expositivo. Aísla la representación y lo Sinsentido de la influencia del sujeto reflexivo y retoma ese con-tacto neutral en su registro extendido (filmación) para la posterior investigación artística.

El circuito cerrado de cámara permitirá observar la situación fuera del espacio galerístico del Museo-Instituto de Investigación Artística, la imagen construida y el espectador quedan fuera. El film (vídeo HD) registrado se proyectará posteriormente en las jornadas de apertura del Museo en su hall de entrada, recibiendo a los espectadores. Una sucesión discontinua de movimientos del objeto arte en relación al dispositivo escénico y al apparatus representacional-reflexivo y transcendental del sujeto, que nos remite de nuevo al subpaso del procedimiento metodológico base (PMB) propuesto en esta investigación:

→ (Paso 11 –complementario /extensivo–) **Extensión – aplicación / Realización, de la discontinuidad artística –por/ –en / –con, canales y dispositivos de Representación.**] –Ver nota anterior–

El marco expositivo y su protocolo, como dispositivo de la representación, es suspendido desde la reutilización de su propia normativa, empleando la jornada de descanso del Museo, no productiva desde la gestión de la difusión directa –objeto arte-público–, como ejemplo cultural de esta era del tiempo del ocio, generación de públicos, y del placer estético o de la representación hipermedia de postproducción informativa e indexativa del espectador-usuario en el conducto hiperreflexivo de la red [producción de la sensibilidad hipermoderna que actúa como reducto del deseo que prefiere ese ‘deseo de la nada’ (non-representacional o postproducción hiperreflexiva) a no desear, deseo de nada del nihilismo desencadenado de Brassier o del nihilismo completo de Nietzsche; que en esta investigación desactivamos mediante la discontinuidad artística y ontológica, en tanto supone un suplemento positivista y ontológico de la súper-reflexión del súper-sujeto (superhombre) hipermedia hacia los valores de la voluntad de poder].

Esa jornada de cierre, aprovechada para una operación de discontinuidad artística, confronta en primer lugar, el tiempo libre de los trabajadores, agentes, productores y públicos, con el tiempo liberado sobre el que proyectaban Huyghe y otros artistas de la ATL, empleando las ‘políticas de flexibilidad’ (anteriores a la actual crisis del sistema hipercapitalista cultural) para evidenciar el constructo normativo de institución y la necesidad de revisar esos protocolos de agenciamiento, queriendo ir desde la figura del agente consignado en una hiperestructura [como indicaba Huyghe: «La posición crítica hoy sería considerarse a uno mismo como participante en esta cultura del ocio y trabajar sobre esa base, interpretándose uno mismo disponible, destruyendo la linealidad del tiempo, ofreciendo servicios –con plena conciencia de que todo juega en manos de las ‘nuevas políticas de flexibilidad.’»] hacia el corte abierto y post-procedimental en tal

Tras constatar el corte-intervalo de la discontinuidad artística y la diferencia entre un trabajo liberado y un proyecto libre en el que el Sentido interviene nuevamente desde su apertura a lo Sin-sentido, mi operación y la de los participantes en el taller de investigación artística consistirá en interrogar cómo el Sentido contempla su propio corte más allá de su inducción reflexiva u ontológica, cómo las formas de Sentido que se generen a partir de tal situación intervalar se preservan en su realidad presubjetiva o en su artificio formal –discontinuidad configurativa– y

configuración de discontinuidades virtuales, para lo cual la aplicación del subpaso 11 del PMB, complementario y extensivo, nos señalaría, en este caso del anteproyecto *Caiman Situation*– que se ha de invertir primero la normativización de tal escenario –el del archivo institucional y la incorporación de agentes, cuando el dispositivo de la representación museológica es dispuesto en el panorama de su situación archivística e indexativa (su colección de fotografía) ante el Sinsentido de la observación exclusiva por una pareja de reptiles –se dispone el arte y su sistema ontológico al corte natural de otros agentes–; se produce una inducción, una retracción de lo selvático (Rainforest –lo crudo, salvaje–) al espacio representacional, que ha de ser invertida no sólo como corte en el protocolo operativo de la institución, sino en su verdadera exteriorización, esto es: cuando a partir de la primera situación de encuentro, con-tacto y co-agencia entre lo biosemiótico y las imágenes sin público –como situación construida neutralizada–, se filman en circuito cerrado (evidenciando y posicionando la Techné reflexiva) y tal registro es emitido fuera de las instalaciones museísticas, no se ha de producir una mera extensión del espacio expositivo hacia lo natural nuevamente intermediado –revirtiendo la situación construida a otra escena de representación-reflexión–, sino partir de la primera desactivación normativa del público-agente por la clausura museística (y de su deriva a otras instancias hiper-post-productivas) –y no sólo con el fin de liberar el tiempo de la producción en los códigos ya aprehendidos de las políticas de flexibilidad culturales–, para situar a ese público-agente no ante una nueva experiencia reflexiva, sino ante la investigación artística que derive desde ahí su agenciamiento preliminar hacia otra posible co-agencia.

El interrogante dispuesto sobre la propia investigación artística –cuestionamiento de las prácticas de laboratorio con especies / extensión del corte inducido en la discontinuidad configurativa y normativa de la institución mediante la proyección de su registro cerrado–, ha de advertir precisamente sobre ese circuito discontinuo en el que toda situación de corte queda definida, en su eterno retorno, en una nueva situación codificativa, representacional o agencial. Este subpaso de la extensión nos indica cada vez que reinstauramos el proceso ontológico, y en el caso de *Caiman Situation* se trataría de posicionar a los co-participantes investigadores en la praxis del taller ante esa situación de corte inicial en el ‘*Open Work*’ (que no completaría ni el autor ni el público) y su deriva a un ‘*Open present*’ liberado de la normatividad del trabajo productivo, del protocolo institucional y del tiempo libre y cronológico, para reformular, desde la misma puesta en crisis de la soberanía crítica de su investigación artística –*Open Project*–, cada paso sucesivo en el que una situación de corte en el agenciamiento estético genera una *red-is-positividad* institucional empiricista y ontológica y no una reactivación del Sentido ciertamente librado (no ‘liberado’) tras ser neutralizada previamente su ontología con el intervalo de la discontinuidad artística. Cada vez que observen su condición de sujeto artístico-reflexivo y para acceder a su naturaleza de Ser presubjetivo (impulsos y fuerzas que siendo libres no se transforman en deseos subjetivos frustrados, Ser liberado y emancipado de la reflexividad negativa del Sentido y de su proyección a un deseo simbólico de la nada); los participantes habrán de cortar y reabrir cada situación generada y su circuito de reinterpretación ontológica, estableciendo, a partir de cada nueva lectura, qué tipo de corte-intervalo no-diréctamente mediado por ellos es posible atender en otra nueva co-presencia. Ante la negación de su presencia en la situación excluyente de lo biosemiótico con lo representacional, observar su condición de exterioridad a la representación y a la situación construida; ante la emisión-proyección del registro de aquella situación exenta, observar su difiriendo y la reinterpretación discontinua, así como la con-figuratividad de su situación agencial, su identificación como sujetos ontológicos en una expectativa proyectual que en sí determina una predisposición a un tipo de investigación y proyectualidad de consideración sujeto-ontología, que es Ego-céntrica o artístico-céntrica, cuando por el contrario han de procurarse no en una dirección desde sí como sujetos ni desde el objeto proyectual del arte hacia ellos y lo otro, sino desde eso otro hacia el proyecto y hacia ellos, para lo cual han de escindir la dinámica inercial del propio proyecto y de la investigación (endo)artística, un corte-intervalo en la intencionalidad y causalidad del proyecto, un trans-proyecto.

pueden progresar en esa co-presencia entre el Sentido y lo Sin-sentido sin que el primero desvirtúe al segundo, cómo el Sentido en su re-activación no abduce a lo Sin-sentido sino que expresa sus objetos en la discontinuidad natural –ante y –con éste [o aquéllo(s)] último.

[La re-activación del Sentido tras su corte-intervalo de discontinuidad artística y la investigación de los objetos artísticos o estéticos generados en la co-presencia ante lo Sin-sentido serán objeto de una investigación derivada de la presente –tras su defensa ante el tribunal de doctorado y la publicación de esta Tesis, si fuera aprobada–. Una investigación que abordará las nuevas formas y situaciones de los proyectos de Sentido abierto y el comportamiento de los nuevos formatos y procesos de producción, con la transformación de los protocolos de exhibición y agencia (zonas de con-tacto post-representacional –Ver Cap. 9.4.B.ii– y el trans-proyecto de investigación artística) a partir del corte de lo Sin-sentido y el ciclo discontinuo de intervalos en el Sentido que se ha de generar desde aquél. Para lo cual se solicitará en la UPV-EHU una beca de investigación post-doctoral].

El trabajo de investigación artística de campo, de la co-presencia y co-agencia del Sentido y lo Sin-sentido en la Naturaleza universal, –lo Real(es)–, asume, para el corte real y no-ontológico –discontinuidad artística– del Sentido, la escisión (o *strusión* –Nancy–) de la autonomía simbólica del objeto arte y la suspensión de su soberanía crítica, su misma (de)puesta en crisis en la que el sujeto estético y artístico, los co-participantes (como decíamos al final de la nota anterior): «han de procurarse no en una dirección desde sí como sujetos ni desde el objeto proyectual del arte hacia ellos y lo otro, sino desde eso otro Sin-sentido y su corte hacia el proyecto y hacia ellos, para lo cual han de escindir la dinámica inercial del propio proyecto y de la investigación (endo)artística, un corte-intervalo en la intencionalidad y causalidad del proyecto, un trans-proyecto.»

De este modo la nueva praxis del Sentido y su investigación abierta con lo Sin-sentido [como solicitaban Nancy y Barrau: “ *The virgin earth –a strange territory or familiar non-place– of **the dis-ordered multiple remains to be explored. Or invented.***”⁹⁴⁶; ‘sería la ‘tercera pata’ que aporta el arte desde su investigación –a lo empírico (ciencia) y lo ontológico (filosofía y estética): « *Although "More than one" is thus the pre-text for a mutual rediscovery or sharing of phenomenological and*

⁹⁴⁶ Jean-Luc, Nancy – Barrau, Aurélien. *What's These Worlds Coming To?*. Fordham University Press, New York 2015. Preamble, p. 7.

«Y es en la exploración de esta investigación artística (y su experimentalidad desde los proyectos de discontinuidad del Sentido ante y desde lo Sin-sentido, como podemos comprobar en los proyectos aquí presentados) donde pretendemos con el arte –tercer estamento, empírico (de observación) y sensible, a partir de la reflexión realizada por Nancy –filosofía– y Barrau –ciencia–, aproximarnos desde el no-lugar del Sentido no sólo a la dis-localización sino a la dis-localización de lo Sin-sentido. Una aportación, desde el campo experimental y re-activo del arte, con la discontinuidad artística ante la discontinuidad natural. Aportación de la investigación artística como tercera realidad desde su doble naturaleza [cuántica: onda y partícula (Chus Martínez) / universal y particular / experimental y sensible] y su con-tacto con lo que le es ajeno [tercera realidad analizada desde otros ángulos en la obra de O. Eliasson –tercer proyecto– (Cap. 8.5) y P. Huyghe –tercera memoria, tercer impulso (Chus Martínez, Vila-Matas), tercera realidad– (Cap. 10.2)], que supere las precondiciones de la duplicidad reflexiva y trascendental y de la proyección del Sentido diferido ante lo otro(s).» (Ver en capítulo anterior).

analytical explorations, its meticulous development is not only limited to philosophy.»⁹⁴⁷, y desde su posibilidad alternativa en la práctica experiencial del corte de lo Sin-sentido en el Sentido –tercer método abierto a la tercera realidad a partir del con-tacto de la realidad construida y lo Real(es)–⁹⁴⁸. Una praxis del (co)agente que no produce obra ni poiesis ontológica (de lo no-sentido al Sentido), que es fuerza suprasubjetiva de experimentación en con-tacto a lo Real objetivo] «***There is clearly something (or some post-thing) outside of oneself. This relation-to still has to be thought out, but in a movement or gesture that is a sort of anti-cosmology. It is neither cosmos nor logos. It is only an "archiwriting" of chaos (or cosmoi, as long as the plural is not subsumed into a new order).***»⁹⁴⁹].

La investigación artística, en la discontinuidad del Sentido, se trans-forma en un transproyecto de campo abierto [open trans-fieldproject], que no co(i)nstituye el objeto soberano del Sentido y su praxis autónoma (sino co-agente), no reinstaura régimen escópico o simbólico del sujeto social a su mundo y no articula lugar o posición en su investigación de localizaciones (o *logalizaciones*), sino que indaga recorridos en el movimiento desde el Sentido, des-localizado (desalojado del in-lugar de la im-presencia de la negatividad estética) y presubjetivo, hacia aquéllos otros ‘*non-place*’ de Nancy, en con-tacto hacia a-fuera de los límites de la presencia a(e)ntrópica del Ser y de lo im-presente de su Sentido.

Tras analizar los espacios y no-espacios (arche-fossiles, fenómenos) de distintas playas y calas de la costa cercana, este ante-proyecto de investigación para el movimiento a un trans-proyecto de campo abierto requería de la observación anticipada del objeto arte –de sus objetos estético-reflexivos y de sus dispositivos artísticos y herramientas–, procurando, desde el análisis preliminar mediante la observación in situ y en tránsito –el potencial desajuste de la reflexividad y de la operatividad en el movimiento ante los fenómenos naturales que diseminan el escenario– y desde

⁹⁴⁷ Barrau, Aurélien. *Less Than One, Then. What's These Worlds Coming To?*. Fordham University.Press, New York 2015, p 29.

⁹⁴⁸ Realidad ternaria (según denominan Nancy y Barrau), definida en esta investigación como:

1- lo Real observable o medible; 2- la reflexión y construcción de realidad humana; 3- los Reales de otros universos o dimensiones no visibles.

Y el movimiento de una a otra «"One" *perhaps would not have to do with counting but with rhythm, not with the number of the downbeat –3, 4, and so on– but with movement, tempo, vitality, and pulsation.*»

[movimiento del objeto arte en el proyecto artístico y movimiento de éste al trans-proyecto que lo objetiva ante lo Real], movimiento al con-tacto co-presencial (y tacto de lo existente pero no presencial) de lo presubjetivo (impulso o fuerza) con lo objetivo y suprasubjetivo; tercer impulso: a partir de los impulsos presubjetivos y del impulso dinámico de la física así como del impulso simbólico del deseo, el impulso motriz en la mecánica del multiverso que a su vez imbrica a la pulsión del Sentido con lo Sin-sentido [tercer método (a partir del método empírico –observación– y del proceso metafísico –reflexión ontológica–): co-presencia de lo impresente (Sentido) y de lo presubjetivo (fuerza, impulso) con las presencias (materia, energía, fuerzas físicas) y ausencias (multiversales) de lo Sin-sentido(s)]. (Cap. Ant.)

⁹⁴⁹ Barrau, Aurélien. *...And of Unistruction. What's These Worlds Coming To?*. Fordham University.Press, New York 2015, p. 85



Ante-proyecto *Artists Working*. Playa Barinatxe (Larrabastera, Bizkaia). *Bystanders* (tránsito-agentes, tiempo libre), niebla. Trabajo-investigación de campo abierto. IC, Feb. 2011.

el registro locativo por instrumentos tecnológicos; advertir un corte en los medios –físicos, perceptivos y técnicos (la niebla en la costa también representa a la nube en la Red y su hiperlocalización y homogeneización del sujeto postproductor aislado tras la pantalla)– que permitiera disponer al paso desde lo trans-disciplinar a lo post-disciplinar⁹⁵⁰. Para propiciar, desde la exterioridad fenoménica, deslocalativa y descontextualizativa (desterritorialización base del

⁹⁵⁰ Ver Cap. 8.6. El corte en la discontinuidad configurativa entre el Sentido (simbólico y ontológico) y la Naturaleza. El intervalo de la discontinuidad artística. PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO –base, abierto–.

➡ Paso 3. Movimiento del objeto.

–**Cambio transdisciplinar*** [* También puede encontrarse la transdisciplinariedad en las artes y en las humanidades. Un ejemplo en el arte y el diseño puede ser el enfoque investigador del Planetary Collegium, que busca "el desarrollo del discurso transdisciplinar en la convergencia de la investigación en el arte, la ciencia, la tecnología y la conciencia"]. Más allá del código artístico o estético, relacionando al objeto con otras áreas o disciplinas: Arte-ciencia, arte-comunicación, arte y psicoanálisis, arte y mediomambiente, etc. Diferentes ámbitos de conocimiento y experiencia que infieren desde la confluencia de sus campos una nueva posibilidad o un nuevo objeto generado, que sin abandonar los criterios y paradigmas de su campo unitario de acción posibiliten una nueva apreciación del objeto, bien por su giro y desarrollo o bien por la aparición de otros aspectos o partes no contenidas en el objeto base.

–**Cambio postdisciplinar**. Advertidas las discontinuidades configurativas del objeto y su variabilidad y transformación según qué disciplinas intervengan, se suspende la observación disciplinar del objeto y atendido como entidad, no cultural o técnica sino entidad de forma o entidad de facto, se sitúa ante aquello no definido por las disciplinas lógicas o sensibles, ni por la cultura. En este cambio de posición entran el absurdo, el caos, la ficción arbitraria, lo surreal, el inconsciente, la intuición y la posible abstracción completa del signo y significado, sin ingerencia del psicoanálisis, la psicología, la psiquiatría o la ciencia matemática, lo empírico, etc. Se desborda el objeto de su relación lógica y se lo observa como forma post-significado para una posible relación con otras entidades asignificadas, sin el objetivo de re-analizarlo bajo el prisma de esas u otras disciplinas.

agenciamiento incursivo de los transeúntes espontáneos o de los participantes y sus instrumentos – técnicos, estéticos o culturales– al implicarse activa o presencialmente en las distintas fases del proyecto Artists Working⁹⁵¹), al margen de la intencionalidad o causalidad del proyecto, una (proto)situación abierta –para el movimiento de los objetos artísticos (y del Sentido del objeto arte)–, pre-liminar a toda fenomenología, al comportamiento social-cultural y a la extensión de los formatos y equipamientos (maquínicas⁹⁵²)

a-tribuídos –en la discontinuidad configurativa de la re-interpretación de su data y registro– al campo expandido del arte [negatividad estética desde una visión simbólica de la extrospección del objeto, del signo y del significado]; dado que en la primera parte del proyecto Artists Working se pretendía trans-ladar la instalación sonora *Crossover* (–cruce– de la deconstrucción y diferancia del data en su registro multidisciplinar en directo, a su in-corporación en el medio físico y reconstrucción corporal diferida del espectador) al espacio natural para el que fue idealmente producida (Caps. 9.1; 9.1.A y 9.3.B). Una situación fanstasmática que la instalación de *Crossover* en un bosque o en una playa produciría, al reconocer el transeúnte –lo acusmático– un diálogo suspendido en el aire y separado de sus dispositivos emisores ocultos en la Naturaleza. Una aparición en lo *readynatural*, a través del fenómeno sonoro con el que el cuerpo reacciona asignando a su procedencia un no-espacio, no-origen. Una reacción impulsiva previa a la interpretación del significado reconstruido y a la búsqueda e identificación del sistema que la

⁹⁵¹ En el Workshop /seminar –Artists Working: Bryan arts Center– (ver contenido en Web: <http://inigocabo.com/workshops/artists-working-bryan-arts-center.html/> / <http://inigocabo.com/workshops/artists-working-workshop-mix-gallery.html> o imágenes de archivo en DVD #4) impartido a los alumnos del ultimo curso de graduación, la investigación artística fue orientada a las practicas en trabajo de campo (no sólo epistemológico sino terreno físico), saliendo del centro lectivo, de sus estudios de artista y de los espacios de exhibición hacia espacios naturales en los que observar otras metodologías de la investigación de la ciencia, la tecnología y la ingeniería, no para inferir meramente una conexión transdisciplinar e interacadémica al proceso de observación artístico (ya inherente al mismo hoy en día), sino para atender diferentes ángulos de los fenómenos naturales en cada contexto específico de investigación y observar las distintas pautas y actitudes en función de las **capacidades y limitaciones**. (Ver desarrollo en Cap. 9.4.B.iv).

Como decíamos aquí anteriormente –La cuestión, en esa distinción entre lo liberado y lo libre, consistía en que pudieran ser ‘capaces’ de hacer aquello que quisieran, de efectuar o descartar, pero siendo conscientes en cada decisión de qué se hace o qué no se hace.–

⁹⁵² Deleuze describe dos vertientes del agenciamiento:

**la colectiva de enunciación (producción de enunciados) /
y la maquínica de deseo (producción de deseo).**

□ Cada ente del agenciamiento, digamos, una persona, es un agente de enunciación de lo colectivo, por lo cual es atravesado. De allí que cuando estudiamos una grupalidad o una configuración vincular desde el concepto de agenciamiento, no importa quien habla, en tanto sujeto de la conciencia, pero tampoco del inconsciente. (“El sujeto de enunciación no existe”, Diálogos).

□ En cuanto a la producción deseante en el agenciamiento (el concepto de deseo como producción, que maneja Deleuze), Deleuze-Guattari han aludido durante buen tiempo de sus escritos, a la noción de “máquina”, que incluso Guattari la ha opuesto al concepto de estructura.

La máquina deseante ocurriría en la línea de encuentro entre elementos de un agenciamiento.

(Ver Cap. 9.2 RERESENTACIÓN Y POSTDISCIPLINARIEDAD /AGENCIAMIENTO.)

produce. La identificación de ese significado suspendido con su expresión en el vacío, su des-asignación, corresponde tanto al ideal del Sentido inaprensible cuanto al vértigo traumático al vacío y a la consciencia de muerte.

El traslado de ese sistema al espacio abierto pretendía por lo tanto invertir las interpretaciones (discontinuidades configurativas) de su im-presencia, derivando su deconstrucción fenomenotecnológica de lo transdisciplinar a lo postdisciplinar, disponiendo sus dispositivos, su función de cortes no-sentido y su no función o fallos en el sistema, en una situación viva con los agentes involucrados o los espectadores transeúntes en el proyecto Artists Working: *Crossover Atxabiribil*, junto al medio biosemiótico –*umwelt*–, expuestos todos ellos a los fenómenos naturales, a la heterotopía –sedimentada en distintas eras– y a su heterocronía. Esta situación de procesos de trabajo (que analizaremos a continuación en el siguiente apartado del proyecto Artists Working: *Crossover Atxabiribil*), fue así prevista pre-liminarmente, ‘proto’situación –de agentes, medios, funciones, lugar – no-lugar, espacio y no espacios (no topo-lógicos, no ontológicos o no geoméricamente dimensionales), fenómenos, vida, maquina, señales, signos, significados, Sentido, no-sentido– ante lo Sin-sentido. Un movimiento general, que considera lo transdisciplinar, las agencias y su naturalización para sobrepasar de: lo performativo –antrópico, lo ontológico, la postproducción –diferencial– informativa, las disciplinas, la proyección reflexiva, la representación, el objeto (artístico, estético o dispositivo), el readymade de reconocimiento cultural del signo, el acto o la función, o del objeto como entidad asignificada, el concepto (y lo post-conceptual), la autonomía simbólica y la soberanía crítica, e incluso superar la propia articulación del proyecto artístico en sus procesos e investigación; hacia la trans-proyectualidad que des-asigna cada uno de esos nodos productores de Sentido y de no-sentido en su co-presencia y con-tacto con lo Sin-sentido natural exterior, como veremos en el próximo capítulo 11, en el análisis final del esquema general de la DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA: SINSENTIDO (Libre) + SENTIDO (Liberado); con la estructura que ha de ser des-plazada desde la agencia a la co-agencia en un espacio que trascienda del proyecto de lo Uno (One), ser-sujeto universal de Sentido, a lo (multiversal) Sinsentido.



non-postproductional
non-ontological
non-Self-projectional
post-anthropocentric
post-disciplinary
post-representational
post-object
post-readymade
post-conceptual
post-performative
Trans-projectual

Localización y de-localización para un con-tacto post-performativo, no orientado meramente a la

transformación por el sujeto de la realidad que construye o representa, sino que expuesta tal realidad reflexiva a la performación del corte-intervalo que realiza lo Real en su incidencia fenoménica –así como a su corte operativo en los dispositivos–, la performatividad del Sentido queda intervalada para advertir, seguidamente en su re-activación, la cualidad co-agencial de lo Sinsentido en la Naturaleza que nos comprende.

Por lo tanto, en el estudio preparatorio ante-proyecto, se contempló una situación de naturaleza, que incluyendo tanto los límites espaciales, los fenómenos climáticos, ambientales y biológicos, cuanto aquello que siendo exento por temporalidad u origen desconocidos (lo arche-fossil, heterotópico –de procedencia anónima y copresente a nosotros en su sedimentación– y heterocrónico –precedente y ajeno a la cronología humana y al tiempo actualmente coetáneo–); posibilitara a su vez abrir la discontinuidad configurativa de la performatividad de los agentes y de sus instrumentos (técnicos, reflexivos o de instrumentalización del tiempo de agencia) –fueran estos de carácter lúdico –en las actividades deportivas o de tiempo libre de quienes disfrutaran de las playas (Surf, pesca, relax o distensión con sus animales de compañía)–, de investigación documental –el registro de investigadores del litoral presentes–, o bien previendo la actividad fílmica de los agentes invitados a participar en Artists Working, que realizarían tras colaborar en la instalación de equipos y de útiles de cocina y alimentos para la jornada prevista, en la que el proceso proyectual sería registrado sincrónicamente –diversas cámaras simultáneamente– y diacrónicamente –distintos tiempos de filmación con las cámaras disponibles distribuidas por turnos (4 cámaras de vídeo HD / 9 participantes en Artists Working: *Crososver* Atxabiribil; 5 cámaras /14 participantes + 2 técnicos en Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe)–.

En la observación previa en el ante-proyecto (mediante mi registro anticipado de localizaciones fotografiadas y la atención a otros registros simultáneos producidos por otros autores, turística, lúdica o documentalmente) de los potenciales agentes transeúntes presentes en el tiempo de proyecto y de los artistas invitados, se consideraba la cualidad de testigos [witness: testigo en Huyghe; también evidencia o testimonio, aquél que prueba], en cuanto al suceso que acontece ante ellos y por su factor de testigos ‘oculares’ [o testigos accidentales según Huyghe, espectadores ocasionales], de aquello testimoniante sólo en cuanto a suceso ante otro o bien por ser registrado y reproducible –paralaje, discontinuidad y diferencia configurativa–, así como a la constatación de la reflexividad y del agenciamiento por parte de los agentes estéticos (artistas y no artistas filmando e interviniendo desde la proyección de su deseo). Testigos y testimonios de la distinción entre tiempo libre y ‘tiempo liberado’: correspondiendo al primero –desde la presencia de los transeúntes– el agenciamiento de la Naturaleza y del espectáculo observado; y concerniendo al segundo –desde su intervención como sujeto estético con sus dispositivos– la performatividad de lo reflexivo, en un espacio transformado en escenario para su intervención y producción de Sentido desde su proyección como artista a la intersubjetividad, del Yo constituido al Self-social y a la distribución simbólica o expositiva, hiperrepresentacional.

des métiers du spectacle. *Siège social*: 16, rue de l'Ouest, 75014 Paris. *Date de la déclaration*: 12 juin 1995.

995 – Déclaration à la préfecture de police. **ASSOCIATION DES TEMPS LIBERES.** *Objet*: pour le développement des temps improductifs, pour une réflexion sur les temps libres, et l'élaboration d'une société sans travail, pour faire connaître ses idées l'association organisera différentes réunions publiques, conférences, parutions, fêtes. *Siège social*: 6, passage Basfroi, 75011 Paris. *Date de la déclaration*: 12 juin 1995.

996 – Déclaration à la préfecture de police. **LE REVE BLEU.** *Objet*: soutien à l'enfance mal nourrie en lui apportant une aide

GIE. C
réalisé
d'héma
secrétar
(profes
Dieu, 1
de la a

1006 –
COMO
per en
tibles c
Comore
la décl

Pierre Huyghe. View from the declaration in the *Journal Officiel*, July 5, 1995

« The premise of the Association is that time is a malleable medium that can be manipulated and liberated from circuits of production and exchange. The word “freed” is derived from the French term *libérés* — translated as “to liberate,” “to release” or “to free,” and used by Huyghe to conceptualize an autonomous social time liberated, or freed *from* instrumentalized notions of time in relation to capitalism.

The artist asks: “Does all activity really have to be contained within an arena of production and economics?” The Association “is a way of creating an activity that is not meant to be profitable, or turn into a product.” “Freed” time is first staged by creating an association where the legal discourse frames a space that designates meetings and projects as non-work activities. This act literalized the abstract concept of *temps libérés*. For their first project, *The House or Home?* (1995), the Association aspired to purchase an unfinished house where each artist would add his/her unique contributions to finalize its construction. In their second project, *Temporary School* (1996), Huyghe, Parreno and Gonzalez-Foerster created a manual for a nomadic school and a video documenting their experiences with the students. These projects were not intended for exhibition and seem to have no utility within systems of capitalist exchange. They therefore had the potential to represent forms of non-work and explore social relations that re-imagine a community not defined by “work,” or at least paid labor. »⁹⁵³

⁹⁵³ “Freed time,” sighed Pierre Huyghe. “What a dreamy idea.” Sitting in a Parisian café in early spring 2011, [...] his longest-running project, *L'Association des Temps Libérés* (*The Association of Freed Time*). Created in 1995 as a response to the request to participate in the *Moral Maze* exhibition, [Cap. 9.3.A] co-curated by artists Liam Gillick and Philippe Parreno at Le Consortium in Dijon^{953-b}, Huyghe conceived of the Association as a way to extend the exhibition from a moment of culmination of “finished” work to a starting-point for other projects. [...] The Association's first meeting and members included the artists exhibiting at *Moral Maze* who would become familiar collaborators in future years, including Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Höller, Jorge Pardo, Philippe Parreno, and Rirkrit Tiravanija. Rotenberg, Lauren (2013) *The Prospects of “Freed” Time: Pierre Huyghe and L'association Des Temps Libérés*, Public Art Dialogue, 3:2, Taylor & Francis, London 2013. pp. 186-216, / <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>

Esa diferencia entre la noción cultural de **tiempo libre** o de ocio –neoliberal(ista)– (determinado por el lapso instituido del tiempo productivo, descanso para la recuperación del ejercicio de la capacidad / opuesto al de fuerza – impulso presubjetivo) y el concepto (postconceptual –en esa paradoja–, que pretende liberarse de lo concebido e indicativo) de **‘tiempo liberado’** que promulga la ATL –L'Association des Temps Libérés (A.T.L.) / Freed Time Association– (Huyghe, Parreno, Gillick, Gonzalez-Foerster, Tiravanija –entre otros artistas miembros de la ATL o vinculados, analizados en diferentes capítulos de esta investigación–) [Ver Cap. 9.3.A –LA CO- REALIDAD y la producción co-performativa. Trabajo abierto (*Open Work*) y presente abierto (*Open Present*) con el Sin sentido– / y Cap. 4.5 Del Situacionismo, ipse – alteridad, deriva y discontinuidad. La soberanía del Sentido: G. Debord, Art & Language, R. Tiravanija, T. Sehgal.]; nos conduce aquí al replanteamiento que el proyecto Artists Working realiza sobre la noción de los ‘artistas

^{953-b} Las acciones y post-acciones (post-performativas) de L. Gillick y P. Parreno en *Moral Maze* han sido con-‘trastadas’ [de la ironía nominalista y amoral inscrita en el no-lugar de clausura de la producción artística en su intervención: –*Philippe idiote*–, al over-project o sobre el proyecto y fuera de proyecto. Un postproducto estético –del agenciamiento: máquina de deseo del sujeto estético (Deleuze)– (en la paráfrasis paródica –hipermedia y postproductiva en el hiperespacio–) de una imagen de un local en preparación (escaparate cerrado –en la contraposición al reflejo del Yo y el Self social–, o en proceso –de la reflexividad en el otro /lo otro, del estadio del espejo lacaniano y el despliegue pulsional del sujeto, escópico e invocativo (al Sentido invocante):

–**Pulsión escópica**: centrada en la mirada, relacionada primordialmente a Lo Imaginario, se configura a partir del estadio del espejo, cuando el sujeto posee la capacidad de percibir imágenes –y sobre todo- percibirse a "sí mismo" como una unidad. No confundir este *sí mismo* con el *self* de la psicología y psicoanálisis anglosajón. Es la base de la **capacidad estética** de cada sujeto.

–**Pulsión invocante**: asociada al momento de suficiente desarrollo de las áreas cerebrales del lenguaje y de síntesis. La pulsión invocante es la pulsión dirigida a la voz de palabra inteligible, de este modo el deseo del Otro llega al sujeto principalmente mediante el soporte de la voz.

En Lacan, Jacques. *El seminario. Volumen 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós (2005).

El seminario. Volumen 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós. (1987).

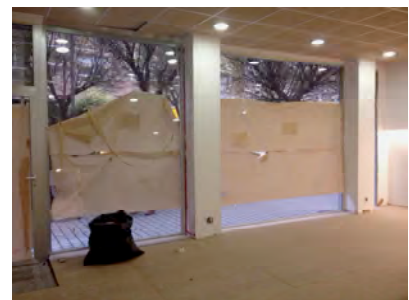
/ abierto a la pantalla-interfaz de la imagen del Yo desplazada en la Red –colectivización/suplantación del sujeto escópico e informacional hipermoderno (valor por ente), de tiempo privado/privatizado socializadamente aislado); con una galería de imágenes de selección propia, cedidas por otros artistas y no-artistas para mi trans-proyecto online [y *ongoing*, en curso-‘proceso’ abierto: voz irónica sobre el paradigma del proyecto, su no conclusion y la del Sentido ante la imagen banalizada y su designificación y desidentificación distributiva, de copia (reproducción compartida) abierta] *überprojekt* [Caps. 9.3.A LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa. / 9.4.B.iv TRANSPROYECTUALIDAD / <http://inigocabo.com/works/ueberprojekt.html>]



L. Gillick–P. Parreno. *Philippe Idiote* *Moral Maze*. Dijon 1995.



Untitled [*überprojekt* (#5).Igor Termenón Herce (Liverpool) / Héctor Rey Ioan–nuenirecs.com] 2014 - ongoing.



MISHIMA [*überprojekt* (#3). Haizea Merino, (Vigo)] 2014-ongoing.

trabajando' y a la revisión y redefinición de la idea de "non-work".

Del mismo modo que la "non-representation" (Brassier) está ligada a la praxis ontológica estética, por la improvisación liberada del no-sentido como corte inherente al Sentido o a su sinsentido fáctico (ciencia de la filosofía o del objeto filosófico / o filosofía de la ciencia, en ambos casos ontología u observación ontológico-empirista del objeto); contemplar la actividad artística o estética como 'no-trabajo', o atribuir la representación a la ociosidad y la pereza duchampiana, corresponde ineludiblemente a una visión ideológica de lo estético como 'producción' simbólica, a una negación del valor y del uso que sin embargo afirma paradójicamente la capacidad estética de producir algo para su intercambio intersubjetivo.

Por el contrario, lo Sin-sentido, libre per se en su Naturaleza, es ajeno y extrínseco a la lógica e ideologías del logos. No corresponde a ontología de la autonomía simbólica del arte a lo Real, en su principio factual o estético de producción o de post-producción significativa o no-significativa –de experiencia e interpretación discontinua de la negatividad estética– ni tampoco, por lo tanto, a la soberanía que pone en crisis al resto de discursos desde una ontología crítica o desde la experiencia del no-sentido a los otros sistemas de Sentido, su puesta en crisis mediante una función simbólica que des-virtúa y de-posiciona al resto, sometiéndolos sin embargo a una nueva categorización desde la hegemonía operativa del arte y sus instrumentos –técnicos, compositivos, configurativos o invocates– y de sus estrategias de contra-capacidad y de una aparente de-instrumentalización –del sujeto estético simbólico, de su función/no-función, y de los dispositivos de su reflexividad y de su emplazamiento proactivo o posición pasiva ideológicamente–, que a su vez, sin embargo, generan la inserción contra-ideológica cual instrumento de una lógica estética de la política del Arte (en mayúscula capital).

Este 'pensamiento' estético, que se advierte en su deseo no de inoperatividad, sino de renuncia al trabajo del producto simbólico y su plusvalía social –que conmemora la excepción desde el reconocimiento en el otro del original antrópico–, común a esa totalidad del sujeto y su todo (One) que corresponde a ideo-logías; requiere, para una *real* consideración del 'no-trabajo', de un corte literal en esa propia condición ontológica de la autonomía y de la soberanía crítica, un corte en la propia producción de la experiencia reflexiva y en su proceso proyectual ad-Sentido, una discontinuidad artística [ab-Sente].

La consideración previa del agenciamiento y de su maquínica de deseo, la atención a los artistas trabajando –actuando e interviniendo tanto en su inactividad y tiempo libre, como en su tiempo liberado de producción simbólica, evaluable o no evaluable, presente o im-presente–, en los límites de su escenario (*open scenario* según Huyghe) de intercambio simbólico y proyección reflexiva; correspondía, por lo tanto, en la investigación del ante-proyecto, a la indagación de la posibilidad de expresión, en los proyectos a realizar, de ese 'Open present' –no cronomórfico y a-contemporáneo– en el que los impulsos y las decisiones del sujeto estético manifestaran su

espacio y operación de autonomía simbólica y su liberación subjetiva –su soberanía crítica al sistema discursivo o lógico–, con producción o con no-producción, en la independencia funcional del arte al sistema de valor, incluyendo al suyo propio.

Presente abierto que dejara dispuestas a su despliegue las diferentes derivas de cada artista y no-artista participantes (sujetos estéticos o reflexivos), y los recorridos aleatorios o no dirigidos con la contingencia (Sinsentido) y causalidad (Sentido, y su indefinición o aplazamiento) de todo(s) lo(s) presente(s) –en su contacto e interpretación del curso biosemiótico (*Umwelt* o *semiosphera*)–; para ser cortados por aquello Sin-sentido que desde el ciclo discontinuo de sus fenómenos procuren en el plano de la realidad un cierto no trabajo o una suspensión efectiva de las capacidades reflexivas y proyectivas del Ser y de la producción de su ontología y Sentido. Los sujetos –artistas y no-artistas invitados–, testimoniante en ambos casos por la filmación de su proceder (actos o ‘no-actos’), y los testigos accidentales (o testimoniales en función de su grado de injerencia, reflejo, mínima influencia o no inferencia en el proceso), desarrollarían su representación: bien desde su reflexividad como artistas o coparticipantes y co-productores o co-agentes, o bien –los transeúntes ocasionales– desde su testimonio, tanto del registro (de ser registrados sin solicitud), como del pretendido escenario abierto que se reproduciría en el acto del proyecto que pretende abrirse [ignorando o refiriendo circunstancialmente desde el registro a aquellos transeúntes como figurantes o (a)gentes-objeto de representación social –público ocasional–, actividad accesoria, en un paisaje marco] desde el significante (objeto-deseo) y significa(n)do de los artistas, y desde la negación de los no artistas (a la consignación de lo simbólico o de lo productivo y post-productivo como objeto arte), a la indiferencia de los transeúntes a tal significado (pero atención a la expresión simbólica y conductal de quienes realizan una praxis en el mundo compartido) y su juicio, desinterés o ignorancia ante la representación y la escenificación de esa asign(ific)ación que los integraría en un supuesto espacio o escenario de operatividad libre–.

Para unos (artistas) importa el propósito del arte como proyecto, objeto del deseo ante el espacio abierto más allá del escenario y de la reflexividad del objeto arte, del Sentido, lo no-sentido y su de(in)dicación simbólica, en ese post-espacio de lo ‘*alreadymade*’ cósmico (Birnbaum ⁹⁵⁴) –

⁹⁵⁴ (Ver en Cap. 9.4.A La Extinción y la discontinuidad artística. Co-realidad no-correlativa). La imposibilidad de presencia real de una entidad inmanente –*not-made*– (en tanto no creada por el hombre y en cuanto obra no conluída o realizada) el meteorito El Chaco, de Faivovich y Goldberg, no trans-portado finalmente a Documenta (13), la que iba ser la ‘pieza’ de arte (proyecto de investigación) más antigua de la muestra, el “*alreadymade*”, ready-made cósmico que denominó Daniel Birnbaum [Birnbaum, Daniel - Christov-Bakargiev, Carolyn. Prólogo: The Campo del Cielo Meteorites - Vol. 1: El Taco. Hatje Cantz Verlag, 2010. Exposición en Portikus, Frankfurt am Main, 2010.], no solamente ya-hecho sino hecho en sí, un hecho ya sucedido, pre-fenómeno, pre-histórico –fuera de nuestra concepción temporal–, un pre-readymade, o –*readynatural*– que hemos denominado en esta investigación, o un –*arche-readymade*– (no presentado en un escenario interpretativo).

Readynatural– [post-‘UNI’-versal / no topo(antrópico)-lógico], o ‘elsewhere’⁹⁵⁵ que denomina la ATL (Huyghe). Para otros –no-artistas o bien los testigos accidentales sin intención preliminar de un agenciamiento con propósito de proyecto artístico, pero si de expresión (natural impulsiva y subjetiva) y de acto liberado en su proceso de realización– incumbe, al contrario, reconocer su propia simbolicidad y afirmación de su *self* al margen de los conductos de la ontología estética y de la distinción entre una forma de producción –regulada por el valor y la instrucción de su capacidad y decisión, así como de sus comportamientos relacionales– u otra no producción inmaterial o post-producción (información, intercambio) –pro-simbolizante–, que sin embargo los instrumentaliza, clasifica y designa como espectadores (operadores, activos o pasivos colaterales) dentro de una categorización de la identidad, del conocimiento –estético y cultural– y de la capacitación o sensibilidad y la voluntad –o expectativa– para el acceso a expresiones complejas [el *Open work* que supuestamente habría de quedar abierto a la reflexión y conclusión discontinua de todas las clases de espectador].

Diríamos que, de algún modo, ambos –artistas o no artistas participantes, y el público en general–⁹⁵⁶, coinciden (¿mayoritariamente?) en su interés –de individuación– por abrirse desde la producción simbólica y de su instrumentalización como agentes⁹⁵⁷ o bien como receptores e

⁹⁵⁵ the Association [ATL] similarly seeks what the artist calls an “elsewhere,” it differs in its strategy to mobilize time [of non-production], rather than space.

Rotenberg, Lauren (2013) *The Prospects of “Freed” Time: Pierre Huyghe and L'association Des Temps Libérés*, Public Art Dialogue, 3:2, Taylor & Francis, London 2013. pp. 186-216, / <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>

“Elsewhere”: Huyghe, Pierre. Cited in Baker, George. “An Interview with Pierre Huyghe,” October 110 (Autumn 2004), pp. 93–94.

⁹⁵⁶ Como revisábamos en el Cap. 8.3 El movimiento del objeto arte al proyecto artístico natural. La inversión de la discontinuidad simbólica; en una entrevista de Ibon Aranberri con motivo de su exposición en Documenta 12, éste incide en que su práctica proyectual no tiene el propósito de dirigirse a la atención de las masas, de donde podemos distinguir entre público especializado o interesado en la praxis estética y la audiencia de eventos mayoritarios de rango cultural(izante). El artista hoy no cumple solamente en la exposición el deseo de diálogo con el público, sino de su participación en una fase clave en el proceso de su proyecto, que cubre experiencias (y la experimentación del trabajo desde contextos a marcos). Esto es, más allá del diálogo o del reflejo, el observador forma parte del movimiento del objeto arte y su proyecto, pero en tanto sea partícipe de la posición en que se sitúa o bien manifieste claramente no ser afectado por tal desarrollo:

P. Hoy, que parece que todo vale, ¿qué es para usted el arte?

R. El arte ya no existe, existe la experiencia estética. El arte no existe en tanto que objeto, porque los objetos han de ser transicionales. Aunque ya se encarga el mercado de fetichizar y convertir el objeto en algo ensimismado y autónomo.

P. En sus trabajos huye precisamente de eso. ¿Le preocupa que no le entiendan?

R. Me da igual. Es decir, el espectador seguramente participa de una mirada educada, pero tampoco pretendo llegar a las masas. En todo caso, es un lastre que cuando uno trabaja más allá de la convención tenga que estar siempre explicando su trabajo. Parece que si no te declaras por los medios, ni por la fotografía, ni vídeo, ni pintura o escultura, lo que haces tiene que justificarse en términos de significado. Y ésa es una trampa. Aranberri, Ibon. Entrevista de Martín, Maribel. El País. Cultura. 4 de Marzo 2007.

http://elpais.com/diario/2007/03/04/cultura/1172962803_850215.html

⁹⁵⁷ “nunca me ha satisfecho plenamente el contemplar una obra de arte, mientras que siempre me ha

intérpretes, hacia aquél ‘*elsewhere*’ [post-espacio-tiempo no ontológico, lo Real(es) y el Sentido e impulso abierto a ello(s)] donde no puedan verse o sentirse indicados -en o -hacia una discontinuidad configurativa predispuesta, ya determinada. Libres tanto de aquél objeto del Sentido ‘liberado’ –en cuanto correspondiente al Sentido mismo y adscrito a su proceso ontológico simbólico⁹⁵⁸–, como de ser liberados por ‘alguien’ que determina, en su propia observación, que aquellos intérpretes estarían condicionados previamente por su des-control reflexivo o representación inconsciente y consciente (cognitividad no deliberativa y deliberativa) – y la discontinuidad configurativa entre ambas– y por una categoría de su intersubjetividad no regulada a priori por el fundamento estético de principio ‘liberalizador’.

Librarse los artistas (aquellos que se interrogan sobre ello o quieren trabajar desde el Ser y el Sentido abriéndose a lo Real con la naturaleza de lo Sin-sentido) de su carga de agenciamiento mono-constitutivo de un (one) Sentido antropocéntrico o aplicado biosemióticamente (del sujeto a la bioesfera), y librarse el público del reclamo de un contramodelo de definición o clasificación social y cultural, de identificaciones categoriales de sujeto estético autónomo y de usuario o espectador complementario⁹⁵⁹, producidas por la hegemonía del logos y por la jerarquización de

interesado manejar los conceptos que los artistas ponen en juego. Por esta razón creo que decidí trabajar con artistas y no con obras de arte.”

Larcade, Frank. Zehar nº 38. ediciones Arteleku, Donostia 1998.

[Ser productor y agente –curatorial, organizador, mediador, investigador, disertador, etc– y no directamente autor de objeto artístico, aportando reflexión y estrategias al sistema artístico y cultural y al proyecto arte con los artistas, en su contextualización social, marcos e instituciones y en sus procesos simbólicos (producción, poder, distribución, identificación, etc.) comunicacionales e intersubjetivos, ontológicos, ideológicos, económicos, dispositivos y metodológicos].

⁹⁵⁸ En su experiencia sensible con el objeto arte artista y público desean, además de su respectiva autoafirmación e intersubjetividad, un placer diferencial de lo expresado, de la cualidad de lo compuesto en formas o situado y planteado mediante estrategias – apreciar las modulaciones múltiples de su discontinuidad configurativa. Pero también la verdad que plantea o a la que se dirige ese Sentido. El receptor quiere afrontar su impulso y deseo en consciencia, conociendo la voluntad el Sentido ya donde los traslada sin ser manipulados o designados, o sometidos a una tergiversación del Sentido dirigido al dudoso placebo de la liberación ontológica. Consciencia de que su decisión y voluntad además de estar condicionada, anhela ser libre, pero sabiendo de antemano y sin engaño que tal ‘liberación’ es eminentemente ontológica y simbólica.

⁹⁵⁹ Del ‘sujeto larval’ en Deleuze, presubjetivo –o de acto subjetivo casual u ocasional en AW (Surf, pesca, documentalización, relax...), en una presencia y un tiempo y espacio transitorios; al sujeto impostado por la sobrerrepresentación: representación observada por el autor que registra, arrogado sobre la reflexividad del otro sujeto involuntario al que apropia, utilizándolo inadvertidamente (in-consciente, de ser un objetivo significativo); o seleccionándolo, para subrayar intencionalmente en la producción el porte simbólico de su acto-imagen; o refutándolo: juicio (razón), reconocimiento, indentificación, diferenciación, clasificación, asignación. Desarrollado en el Cap. 9.4.A -La Extinción y la discontinuidad artística. Co-realidad no-correlativa.: –Y de ahí la relación del *Open present* con el *sujeto larval* deleuziano, preconsciente y presubjetivo, preliminar al Dasein (o fuera de su modalidad según diría Nancy), y su relación con la cesura del acto y de su actualidad, la discontinuidad del yo fracturado (tanto a nivel objetivo, presubjetivo y subjetivo o inconsciente, subconsciente y consciente como en cuanto a las partes del cerebro-encéfalo divididas en –‘cerebro reptiliano’ –que no piensa, ni tiene emociones y actúa por reflejos y homeostasis– ‘cerebro límbico’ –responsable de las emociones, y en la superficie el neocórtex cerebral –que nos caracteriza como sapiens y dispone nuestro pensar) que el sujeto configura desde el self pasivo o larval [y por ende la misma relación del objeto arte con su movimiento de discontinuidad y fractura en el proyecto que desvirtúa su condición de objeto estático del Sentido o entidad

un régimen simbólico de aspiración soberanista⁹⁶⁰: Emisor-objeto-receptor (o intérprete) / esto es: indicante (desde la voluntad-deseo de un sujeto-social estético)–indicador (objeto de deseo)–indicado (sujeto del/al deseo conducido/ instrumentalización), por cuanto tal objeto del acto estético iría dirigido a alguien –sujeto– reflejo, y no a algo –entidad o esencia– ajeno a la construcción del deseo o incluso a la voluntad misma articulada de ese Ser y su sujeto de Sentido instituido.

Considerando entonces la voluntad de expresión del Sentido y su desarrollo y el deseo de emancipación de los artistas, así como el ánimo de expresión singular, la exposición social –y la desconfiada apatía o interés desigual del público a un sistema-arte que no los considere o se dirija a ellos tal y como ansíen o deseen ser interpelados (extrapolación de su Yo, afirmación en el Self-social)–; en el ante-proyecto a *Artists Working* (considerando artistas a todos aquellos que producirían o que dejarían de producir: reflexividad y proyección, autonomía simbólica o expresión del Yo o del Self, reconocimiento, autarquía o anarquía –socio(onto)logías antrópicas de poder y liberación–) se analizó previamente a los agentes previstos y potenciales, bien en un

ontológica y lo copresenta a una co-realidad Sin sentido discontinua –*ekstásica*– (exterior al self –pasivo– y al itself –*ekstático*–)]:

“ If time qua duration pertains essentially to mind (*‘esprit’*), it is precisely the mind of the larval subject, whose thinking of individuating difference determines the actualization of the virtual as a contraction of memory. (...) Between the determination of thought in the passive self of the larval subject and the indetermination (i.e. indifferenciación) of problematic being in the Idea lies the pure and empty form of time as the transcendental condition under which the indeterminate becomes determinable (Deleuze). It is ‘pure’ because it is the exclusively logical time internal to thinking [tiempo –progresivo– del Ser humano, no tiempo –magnitud física– en sus variables comportamientos dimensionales en el cosmos: plegado, curvatura espacio-tiempo, etc. o tiempo de la relatividad con transcurso diferentes para cada velocidad y posición de distintos sujetos. En la mecánica relativista del tiempo, en el presente (hechos simultáneos) –Evento E–, el interior topológico de dicho conjunto, es una región abierta del espacio-tiempo y constituye un conjunto acronal, es decir la magnitud tiempo en justo instante –entre el transcurso– entre suceso pasado y suceso futuro, inadvertible por su continuidad], rather than the chronological time in which thought unfolds. It is ‘empty’ because it is devoid of empirical content (the living present of habit), as well as of metaphysical substance (the contractions and dilations of ontological memory). And it is ‘transcendental’ because it ensures the a priori correspondence between thinking and being as expressing and expressed. [...] both thinking and the subject of thought are engendered through the empty form of time that fractures the ‘I’ which is supposed to lie at the origin of thinking and correlates it with the larval consciousness which crystallizes through the contractive contemplation of pre-individual singularities (the undifferentiated ‘groundlessness’ of the Idea).”

Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, PALGRAVE MACMILLAN, New York, N.Y. 2007, pp. 178-180.

⁹⁶⁰ El Sentido auto-liberado de su propia recensión / Si –juicio– es ontológico, el no juzgarse así mismo discontinúa su propia ontología, lo cual es paradójico por corresponder lo simbólico también al pensamiento. El no-sentido producido hacia el Sentido es positividad y afirmación de su misma ontología y aplazamiento simbólico, correlativo al mismo. El contrasentido de positivar (acto o negación de la lógica, negación ontológica de la negatividad igual a afirmación de su existencia) la negatividad estética del Sentido. El no-sentido (sin sentido fáctico o no-sentido ontológico en Wittgenstein) no pone en crisis al Sentido sino lo prosigue desde una discontinuidad configurativa al mismo, desde su negativo, y lo desarrolla, es una deriva o desvío ontológico o sensible que desde un corte ideal representa al Sentido al que se dirige y del que parte, lo interpreta dialécticamente.

escenario –o ante la proposición de ‘escenario abierto’ (Huyghe)–, cuanto por estar ante un paisaje común(itario), simplemente de ocio (o de límites temporales en una geografía abierta desde sus fronteras naturales), distinguido de la producción en el tiempo como categoría estipulada (o dimensión antropológica); para *disponer*⁹⁶¹ los canales e instrumentos de representación de unos y de otros en ese ‘no-lugar’ y en el espacio abierto. Unos y otros (lo Uno y su reflejo), como avanzábamos previamente, desarrollarían su representación: filmando, fotografiando o grabando, instalando, interviniendo o celebrando su condición de artistas y su autonomía y relaciones, o bien la desatención pasajera a los significados, identificaciones e interpretación. Cada uno desde una intencionalidad, actitud o pasividad, pero evidenciando todos su instrumentalización (sabiéndolo y asumiéndolo –interrogándose ante tal proceso–, o sin saberlo), bien como figurantes ocasionales, bien como agentes en representación de la autonomía simbólica y de la propia soberanía crítica que prejuzga al propio sistema de proceso

⁹⁶¹ « Trataremos aquí de ese “otro” posible tipo de orden más indisciplinado y complejo. Un orden capaz de atender a lo particular –lo local- y lo general –lo global- a un tiempo. Un orden capaz de simultanear informaciones dispersas y diversas y, por tanto, comprometido con la pluralidad y la heterogeneidad. Un orden que otorgaría especial protagonismo a la fuerza de lo individual no como episodio autónomo –desvinculado- sino como posible singularidad entrelazada, interactiva. Dicha condición, paradójicamente irregular y regulada a un tiempo, traduciría, de hecho, la naturaleza indeterminada de los sistemas dinámicos que, sabemos, estructuran nuestro universo y que operan, no ya con resultados absolutos, “exactos” e invariables –únicos- sino con combinaciones abiertas de resultados.

En la mayoría de los sistemas “dinámicos” de definición “espacio-temporal”, la fotografía instantánea de la cada una de sus trayectorias en el espacio, indica una situación “a precario”, en estado de cambio latente, propia de una naturaleza expansiva y evolutiva. El término despliegue –utilizado en algunas ocasiones para abordar dichos fenómenos- ilustra esa colonización más difusa del espacio provocada por la propia libertad de los movimientos y de los intercambios y en la que las conexiones se establecen de forma distinta a la del trazado prefigurado: mediante geometrías de orden mayoritariamente topológico: deformable, elástico e irregular.

Ocupar, “colonizar” o posicionarse en el espacio supone, entonces –tal y como recordaba Jose Antonio Sosa- una acción no sujeta a continuidades ni a estructuras o trazados previos: una acción no muy diferente a la de “propagar”, que supone una forma de engarce interno menos físico (un gas se propaga, no se prolonga). Ya sea bajo el término “disipaciones” (Ben van Berkel y Greg Lynn) o bajo los de “distribuciones” (Barry Le Va – Stan Allen) o “despliegues” y “dispersiones” (Deleuze – Jose Antonio Sosa), en todos los casos la formación de las estructuras que se quieren describir, aquí, alude a un proceso dinámico de organización y ordenamiento posicional, basado en la interacción local entre “individuos” o situaciones y acontecimientos “individuales”. Se trata de conjuntos de sujetos a una evolución indeterminada y aparentemente “aleatoria”, producida por los movimientos de cada uno de sus componentes, y que, no obstante, presentan habitualmente propiedades genéricas referidas a reglas elementales –o “criterios” operativos- básicos. En este sentido, creemos más apropiado adoptar aquí, el término “disposición” por sus múltiples y apropiados significados:

-**Disposición** como configuración posicional, como combinación de posiciones –o posicionamiento(s)- en el espacio dinámico, esto es, como formación (dinámica) más que como forma (estática).

-**Disposición**, también, como “decisión operativa” (orden instrumental) en alusión a ese vector interno (“lógica genérica” o patrón/criterio evolutivo”) presente en tales estructuras (orden): “lógica de decisión”, pues, pero también “voluntad de decisión”.

-**Disposición** como “forma” y como “orden” pero también como “aptitud” (preparación para la acción) y “actitud” (“estado de ánimo para la acción). Lógica activa y activadora. »

Gausa, Manuel. Distribuciones-disposiciones-dispositivos. Enredados. Fisuras 11. Madrid 2001.

[La cita actual y la siguiente (y otra cita posterior de Greg Lynn) fueron empleadas con otro desarrollo en el trabajo de investigación *Work: Estructura general de trabajo, proyecto artístico a comienzos del S. XXI*. Presentado en el programa de doctorado –Tecnología y hecho artístico- para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, DEA, en la Facultad de BB.AA, UPV-EHU, 2002].

productivo, sea este de valor-social o bien de no producción –reivindicación de la pereza (como veremos posteriormente en Huyghe y la ATL), legitimación –o simple placer (sin necesidad ni voluntad de ser legitimado)– de la ociosidad.

El proyecto de los artistas trabajando iba a retratar –y autoretratar– a los propios autores y reflejar a los espectadores, cuales actores (por su presencia o transitoriedad, apareciendo ante la cámara o bien desapareciendo, y representados formalmente por la imagen simbólica o concreta que registraran) en el ejercicio de su identificación-expresión y en su voluntad de desinhibirse de tal territorialización y designación o a-signación. Considerar en el objeto arte –y en el proyecto arte abierto– a los agentes, medios, espacios y tiempos, como actores (o atractores) y elementos intérpretes en un *drama*⁹⁶² dirigido a la propia reflexión con el espectador, aparentemente objetiva (pero inmersa en la dialéctica de su representación), sobre tal objeto estético –un meta-proyecto sobre el proyecto artístico y su investigación (agencias, metapolítica laboral estética⁹⁶³ y

⁹⁶² Ver definición y tratamiento de la discontinuidad configurativa del drama escénico y dialéctico en el Cap. 1.1.a (Estado de la cuestión, Parte II.) El Acontecimiento, de Michel Foucault a Slavoj Žižek, según la visión de paralaje. / En el Cap. 5 EL OBJETO ARTÍSTICO EXPERIMENTAL Y SU DISCONTINUIDAD CONFIGURATIVA. Y 5.1. Introducción del objeto artístico realizado en la investigación y sus discontinuidades configurativas para su movimiento al proyecto artístico experimental. / Que concluiremos con el análisis final del objeto fotográfico representacional –DRAMA– en el siguiente apartado 10.2 del proyecto Artists Working: Discontinuity Barinatxe y su discontinuidad artística.

⁹⁶³ [...] Los productos que ofrecen este tipo de prácticas artísticas parecen ir más allá en el ansía por desmaterializar el objeto, propia de cierta tradición posmoderna, convirtiendo, en una posición de contextualismo radical, la antigua relación con el objeto o con la imagen en una relación total, sinestésica, en una situación de espacio liso, de contexto generoso de intercambio relacional, donde un fragmento de lo real pasa a convertirse, dentro o fuera del museo, y sin estructura o lógica alguna que nos lo advierta en una experiencia estética. [...] Existen entonces, en todo este entramado de espacio/tiempo del acontecimiento, magnéticas estructuras que podrían ser trazadas en términos estrictamente ontológico-políticos. Estos atractores se establecen en torno a las dos nociones que nos ocupan: la mediación y la representación. Estatutos, como apuntan Marcelo Expósito o Carlos Vidal, donde se entienden como «factores indisociables» los planos estético y político. [...] A priori, sería necesario armarse de prudencia para determinar cualquier conclusión estable acerca de los principios políticos, éticos, de las actuaciones morales que ha producido todo el reciente debate entre la teoría neoliberal (en todas sus perversas versiones de la «cultura de la libertad» tayloriana) y el nuevo comunitarismo (admitiendo el utilitarismo de Walzer y toda la *affirmative action*), acerca de un patente «regreso del ciudadano» y de la emergencia de movimientos específicos de respuesta social. Sorprendentemente y lejos de polarizar el debate, estas dos corrientes han tropezado ante su inquietante proximidad. Cualquier acción política o social se reduce al cumplimiento procesual de aspectos deontológicos, que someten cualquier accidente o anomalía a un modelo pluralista de evaluación consecuencial, a un establecimiento causa-efecto como prioridad absoluta acerca de la cuestión eminente de justicia en los derechos individuales e inmerso, por supuesto, en un contexto suficientemente específico (comunidades étnicas, raciales, sexuales, económicas...) Estrategias más *interactivas* que *interceptivas*, dirigidas hacia una constante reapropiación de los valores convencionales de justicia, libertad o igualdad, sin otra intención que no sea la de blindar una política rizomática del reconocimiento y a sus maquinarias volitivas –incluso críticas– de legitimación. Ahora bien, salvaguardar esa identidad diferencial, este líquido *fairness* paranoico, no postula un reconocimiento contra una ingenua «homogeneización» global del sujeto que se pretende ante la magmática racionalidad instrumental de las estructuras económico-productivas, sino acotar por pura anamnesis el valor preformativo de cualquier discurso, particularizar todas la *tecnologías del yo* para constituir nuevos poderes de control y gestión a otras instancias de mayor y profunda capilaridad. Es más, ésta desfuncionalización generalizada, se rige no por deslizamientos operativos mecanicistas, sino por una asimetría de la influencia, **por una explosión de espacio-temporalidades discontinuas**, fractales para

estatutos del sujeto-tiempo-producción-no-producción) y proceso– (orientado desde el Sentido al Sin-sentido); enfocar las voluntades, los afectos y las emociones vividas en su interpretación –a partir del iniciático contacto biosemiótico (con el entorno y otras formas de vida o realidad inorgánica)–, ante lo Natural Sin-sentido y sus fenómenos.

Los impulsos presubjetivos –intensificados por algunos–, o bien involuntarios –desde la cognitividad no deliberativa– se desarrollarían en la representación modulada desde la premisa de mi proyecto de no indicarles motivo argumental más allá de la ‘causa(lidad)’ de los artistas y el medio (natural o artificial) por si mismos, y la relación manifiesta (afectividad, afección, y la obviación de una estética relacional que no tiene porqué ser sostenida ⁹⁶⁴/ estéticas no correlativas, para otra conexión relacional –con lo Otro– y relativa ⁹⁶⁵) de ser o estar, sentir o no-sentir, en *Artistas trabajando* (todos, voluntad artística y personal libres, la no-producción vinculada por su misma negación al propio trabajo); salvo espacio, tiempos de registro o tiempo libre (en actos o no-actos, a su voluntad) y elementos (naturales, dispositivos o lo que yo instalaría con su colaboración –o en una segunda fase con la asistencia de técnicos–).

Cada uno de los impulsos, bien de un sujeto estético participante o artista, bien desde un individuo contextual a la trama, se manifestaría en su dualidad: Por una parte la presubjetividad del impulso social reflejo y la subjetividad del afecto y del autoreconocimiento (de la fuerza y de sus cargas simbólicas) como artistas o sujetos en el anhelo de reflexividad y de autorrealización ante el mundo y sus significados, en su cuestionamiento y afirmación, ante su Sentido de ser y de expresar su vida. Por otra parte se constataría la representación de ese impulso (de la naturaleza evolutiva) y de esos deseos, precisamente en su situación y disposición ante aquello denominado como objetivo o naturaleza abierta desde la que el trabajo se desplegaría.

desplegar todo espectro ideológico entorno a una comunidad cualsea.

de Llano, Pedro / Lois Gutiérrez, Xavier. *En Tiempo real. El arte mientras tiene lugar*. Fundación Luis Seoane. La Coruña, 2001. Prólogo, pp. 10-12.

⁹⁶⁴ “Critics such as Bishop and Tom McDonough, who have drawn on economics and political philosophy to question Bourriaud's emancipatory claims, also challenge this form of participation that instrumentalizes subjectivities. Bishop, for example, problematizes Bourriaud's democratic claims couched in rhetoric of open-endedness and viewer emancipation, as well as the idea of relational art as public art, by asking “what types of relations are being produced, for whom, and why?” [instrumentalización referida anteriormente].

Rotenberg, Lauren (2013) *The Prospects of “Freed” Time: Pierre Huyghe and L'association Des Temps Libérés*, Public Art Dialogue, 3:2, Taylor & Francis, London 2013. pp. 186-216, / <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>

⁹⁶⁵ La colaboración y participación con otros agentes en la co-participación, más allá del proyecto comunitario, con lo Otro Sin-sentido (además de por reflejar a aquellos en el proceso global, desde una presencia universalizante de su impresencia ante la presencia o no presencia –pero existencia– de lo Otro), se debe básicamente a mi voluntad de no resolver –Yo– sólo (desde mi Yo, su afirmación reflexiva y desde la constitución productora del Ego), o segmentariamente –para mi y unos pocos que representarían una contraposición a un conjunto, desde la clasificación y otra ‘forma’ ideológica (aún anartista) de instrumentalización basada en otro interés ontológico de un grupo cultural o antropológico dentro de un sistema–; sino desde otra re-proposición del sentido de lo social y de su ‘liberación’.

Tanto los impulsos particulares como la relación social-reflexiva de los mismos (fuerza presubjetiva o impulso natural, calibrando la presunta ‘*inocencia*’⁹⁶⁶ de los mismos desde su afección con los otros o de sensibilidad con lo otro), y su curso biosemiótico u óntico en contacto desde los dispositivos o desde la instrumentalización del tiempo y del sujeto –de sus voluntades y objetos de deseo–; serían registrados en una forma cuya estructura narrativa directa ⁹⁶⁷ representaría desde cada ángulo las respectivas discontinuidades configurativas que a la vez que

⁹⁶⁶ Sensing from the tree is an exercise that we want to share with you all. The notion of “innocence” is not an easy one. Already at first sight one is confronted with a certain uneasiness. How can we propose a term like this in a time like ours? On the other hand, how can we not appeal to a notion like innocence in thinking about the status-quo of the discourses on political and cultural identity, or on the very nature of theory—that recurrence to the same critical paradigms? We already know that is not only culture that should define thinking, but also new thinking forms, which are emerging from nature or animal studies or science and art. Innocence, yes. It has nothing to do with morality here. It names the complex operation of challenging the old ways of understanding the function of art, and the old assumptions about experience and perception. It is—actually—the radical expansion of perception: it is not only us who feel; we are felt by beings and machines who are inviting us to introduce the term innocence. Oh! Some decades ago we often talked about “openness.” But the metaphor is not strong enough for the effort we need to make in order to turn around our ideas of experience, consciousness, and the way art is a thinking that absolves and transforms perception. Art is perception not because it is a producer, but because it is the organ where consciousness is sensed differently, as well as nature and gender. Innocence here is introduced as an “after-critically thinking form.” Or, better said, innocence is proposed here as a transitional attitude toward a new philosophy, one that is not modern but that is not yet there either. This conference is motivated by the desire to start thinking aloud—with different thinkers, artists, scientists—about the importance of being exposed, of absorbing different ways of exploring the sensing of the world.

Martínez, Chus. ‘*The Next Society*’. *THE Abies Alba und Innocence*. Ausstellung von Johannes Willi mit Vera Bruggmann und Symposium mit Chus Martínez, Filipa Ramos, Diego Blas, Kenneth Goldsmith, Natascha Sadr, Adam Thirlwell, Boris Groys. Der TANK Campus der Künste Basel. Institut Kunst Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW, Aula 27.10. 2015. Extracto de la invitación recibida por correo electrónico.

⁹⁶⁷ *Cameras Footage* –montaje directo en cámaras– edición consecutiva, en una sola línea temporal, de lo grabado con cada cámara de acuerdo al orden de turnos de filmación seguido por cada grupo: primer corte – primer grupo filmando (artista primero, segundo, tercero, etc.), segundo corte–segundo grupo (artista cuarto, quinto...), etc. Algunos artistas grabaron simultáneamente (coincidiendo por ejemplo en AW: Discontinuity Barinatxe algún artista grabando video con mi grupo filmando en S-16 mm.). Al no premarcar cuando había de grabar cada uno, es en la edición en el formato videográfico digital donde distintas tomas rodadas al mismo tiempo –en el mismo o en diferentes espacios– se separan, una discontinuidad configurativa de la estructura secuencial [que subraya la representación-mimética de la realidad ya construida y lo Real vivido en las características fotogramáticas: –imagen-movimiento, percepción de temporalidad e interpretación lógico-narrativa del espectador, heterotopía ^{967-b} –distintos espacios en un soporte unitario y continuo– y heterocronía –mismos tiempos situados en diferente orden cronológico, lo simultáneo y copresente desvirtuado en anterior y posterior–] del objeto cinemático y digimático –film/vídeo–, derivada al soporte-formato final desde la arbitrariedad de acción o impulso e intención de cada grupo participante y sus artistas trabajando, esperando o descansando. Registro-retratístico de la discontinuidad configurativa, en un objeto artístico, que representa y refleja las características y condiciones del proyecto artístico interrogado y es proyectable y reproducible, para disponerlo nuevamente, en su instalación y emisión, a la discontinuidad natural.

^{967-b} Como introducíamos en el Estado de la cuestión. Cap. 1.1.c. Cultura visual y Estética de la Negatividad en el tiempo de la discontinuidad de la postproducción tecnológica (Tercer umbral). La heterotopía: –Término según el cual se designan diferentes lugares o campos confluyentes en uno solo. Áreas del pensamiento o bien lugares específicos que confluyen. Nancy Spector aplica este término para definir “cómo Felix González-Torres introduce la temporalidad en el espacio, desarrollando la definición de Giuliana Bruno (“*Bodily Architectures, Assemblages* 1992) en el que compara el espacio heterotópico con la visión cinematográfica.”

Spector, Nancy. *Felix González-Torres*. Salomón R. Guggenheim Museum, New York. 1995. P. 35 / Foucault, Michel. Of Other Spaces. *Diacritics* 16, n° 1 (1986). P. 24.

componen un tiempo, escenario y agencias de producción y de no producción, evidenciarían sus estrategias de identificación u otredad singulares y comunes⁹⁶⁸ [autorías diversas para mi autoría de proyecto, que aunque se afirma no se impone –para su otro empoderamiento contramodelo– al resto (co-autorías reflejadas en los créditos de los films y en las fichas técnicas) sino que voluntariamente se subordina, con todo el objeto arte construido y vivido, a la (post-sin) –autoría real e indiferente de la Naturaleza] para la manifestación de aquellos impulsos, intensidades, bioconexión (–fijada mediante dispositivo– por el autor interpuesto al medio, seres, especies y entidades) e intersubjetividad.

Se dispondrían los impulsos y la voluntad desiderativa y decisoria ante lo indecible. Se retrataría lo indecible para registrar ante el otro y lo otro la contradicción de toda representación⁹⁶⁹ de ontología o deseo de una Naturaleza libre en la que la expresión del Ser tuviera lugar de forma no mediada. El eterno retorno de nuestra reflexividad y su producción de ontología o generación de impulso aparentemente liberado⁹⁷⁰ o intensificado, para señalar no ya al espacio abierto para un *open work* o al que designaría la alternatividad o aleatoriedad del *open present*, sino a la búsqueda, desde aquella investigación preliminar del ante-proyecto, de aquello otro discontinuo –entonces aún desconocido, ese Sin-sentido que irrumpe y corta su representación subjetiva– que desmarcándose: de todo signo, de toda reflexión sobre impulsos particulares, de sus representaciones, biosemiótica, ontología o ideología contramodelo de la producción, de la afectividad y de la celebración de una natural voluntad estética (productiva o improductiva), de la configuración de espacios, tiempos y vidas; se mostrara así mismo en su indecidibilidad más allá incluso de poder ser dicho o contemplado, siendo indecible.

⁹⁶⁸ “ Para desarrollar una teoría de la complejidad [*complejidad* entendida como conflicto entre diferencias múltiples –discontinuidad configurativa–] no basada en la contradicción de diferencias es necesario reconceptualizar la identidad de modo que ni se reduzca a primitivas ni emerja a totalidades. Una teoría de la complejidad que abandone tanto la unidad como la multiplicidad a favor de una serie de multiplicidades y unicidades continuas es un modo de escapar a la definición de identidad a través de la contradicción dialéctica.

En otros contextos he defendido el posible desarrollo teórico de organizaciones múltiples que no puedan ser definidas ni como una ni como varias. Del mismo modo, una aproximación a una posible teoría de la complejidad puede ser el desarrollo de una noción de lo compuesto o del ensamblaje que no presente ni multiplicidad ni unidad, que no sea una totalidad ni se entienda como internamente contradictoria. “ Lynn, Greg. Burujos. *La medida de la complejidad*. De las entrezonas y los deslugares. Fisuras #3 1/3, Madrid 1995, p. 85.

⁹⁶⁹ Aunque la capacidad de representación del mundo y su visibilidad y distinción [selección de objetivos para la supervivencia] sea una característica inherente a la evolución y la selección natural de la especies, diferenciar representación de lo Real es otro paso en esa evolución de la selección natural y artificial.

⁹⁷⁰ Ese organismo preconsciente, presubjetividad natural. O “*donde el organismo del arte hace que la consciencia sea sentida de una manera diferente, preproductora*” –Chus Martínez–. Diríamos aquí pre-arte, impulso de reflexividad (aún no deseo), atracción estética pero de cognitividad pre-deliberativa de imágenes aún no definidas u ordenadas, presimbólico, ante-Yo.

La búsqueda de aquello discontinuo indecible que, desde la manifestación o el acontecimiento de su corte en la deliberación simbólica o representacional del sujeto, posibilitara a su vez reintegrar aquél Sentido intervalado reactivándolo, pudiendo celebrar la propiedad del Sentido abierto en su con-tacto a todo aquello a que –en lo Real– ha de desplegarse; pudiendo mostrar el impulso y el ánimo de la particularidad estética celebrando que en su propiedad no se apropia de lo que le es ajeno, no identifica o territorializa desde ningún Yo constituido, y de ese modo alcanza una libertad por no ser entonces el Sentido del arte así mismo asignado, ni como autónomo ni como soberano. Libre, para los artistas trabajando, que pueden producir o generar –desde la co-presencia del Sentido con lo Sin-sentido– sin tender forzosamente a una identificación o sin pretender un interés particularizado y delimitado (One) entre lo Real y lo construido. Celebrar no ya la autonomía simbólica, sino la independencia y verdadera liberación de los artistas ante el sistema de producción, de valor y de reconocimiento, y celebrar sobre todo estar aún al margen de tal declaración de independencia o calificación de autonomía o soberanía, quedar al margen (opcional, optativo) de toda ontología e incluso más allá de su utopía social, fuera de su conducto, simplemente libres –no ya ‘liberados’ por nadie o de nada (a-signa-tariamente), libres de ser liberados desde una razón que implique otra–. Celebrar la búsqueda de un Sentido librado de la obligatoriedad inercial de su propia producción simbólica o cortes ontológicos de no-sentido. Libres del logos y su apropiación, estando ante lo absolutamente libre de lo Sin-sentido, un estado de Ser, aupado desde el deseo simbólico y de liberación o emancipación del trauma existencial y su designación. Libres para la posibilidad de observar el corte de lo Real en las representaciones del Sentido o en sus experiencias abiertas y para poder comenzar a indagar las posibilidades posteriores de su reactivación, el rebrote del Sentido tras su intervalo de con-tacto en aquél sentir indiscutiblemente lo Real –del mismo modo que una descarga de dolor físico, de placer sexual o de la respiración natural–, y sentir como lo Real se transforma y nuestra realidad (episódica, discontinua como el ciclo particular del día y la noche –en la infinita discontinuidad de la claridad y oscuridad multiversal–) se desvanece.⁹⁷¹

⁹⁷¹ Todo lo que podemos sentir –o presentir, o imaginar si no está–, inconsciente, subconsciente o conscientemente (presencias, efectos, imágenes o voces ideales, inexactas, de lo desconocido–, y hacer desde ahí –con lo Real y la realidad de cada entidad y esencia–, hasta la muerte insondable o la desaparición particular del Ser en la extinción de su uni-verso [si no hubiera alternativa accesible para salir del mismo, o si otras formas de inteligencia o Sentido pudieran recibir el legado o el mensaje de la humanidad y trascender nuestra memoria, o refundar nuestra especie desde la regeneración de nuestro genoma mediante un diseño codificado, etc. –Especulaciones y desafíos impulsados por el instinto de supervivencia o por el deseo de trascendencia en el otro o lo otro, y no abocarnos así, indefectiblemente, a nuestra nada final, del Ser, de su memoria y de su voluntad–]. La emancipación del trauma existencial de nuestra especie, reside –hoy en día– (aparte de las religiones o la creencia en algo más allá de la muerte) en la posibilidad de otros universos habitables o con formas de vida inteligente. (Ver Cap. 9.4.B.3 UNIVERSO / HETEROVERSO. POSIBILIDAD EXISTENCIAL DE LO PARTICULAR, pp. 1117-1120).

El ante-proyecto a *Artists Working* (comentado previamente con artistas o músicos –con quienes estudié las localizaciones–, o con otros profesionales, críticos, galeristas, investigadores o amigos y conocidos) se interrogaba de antemano acerca de la diferencia entre aquél *Open present* (*Some decades ago we often talked about “openness.”* –Chus Martínez–) de Pierre Huyghe y la ATL, y el open project; que disponiendo a actores o agentes, instrumentos y escenario en su movimiento no cronomórfico (presente abierto a lo heterocrónico desde la heterotopía, decisiones alternativas para la toma de direcciones distintas en diferentes tiempos, representadas y reproducibles en un objeto filmático acronal –registro donde el tiempo anterior se reproduce siempre en un presente diferido–) ante lo Natural, podría retornar sin embargo a su propio instanciamiento o disposición como proyecto (proyectivo), a una intencionalidad de causa-efecto sobre el corte en el deseo, la ontología y en el mismo proceso lógico proyectual que dispone, voluntaria, instintiva o inconscientemente, al proyecto abierto como objeto de deseo. La propia disposición del objeto ontológico-escenario del open present en un proceso de proyecto que lo abriera a lo Sin-sentido, requería por lo tanto que el corte Sin-sentido atravesara, desde su misma disposición, a la propiedad de proyecto, un trans-proyecto que desde el trabajo de campo habría de advertirse como [open trans-fieldproject], transproyecto de campo abierto, que solicitábamos anteriormente en la presente investigación –abierta–.⁹⁷²

De este modo, el (ante)proyecto de campo abierto, Open [trans-field] Project, es distinto al ‘open

⁹⁷² [a una investigación derivada de la presente, abierta desde el procesamiento de nuevos proyectos experimentales con la Naturaleza –y no desde el antropocentrismo– que a partir del corte de lo Sin-sentido en los objetos de Sentido –neutralizados–, posibiliten desde esa copresencia advertir las otras condiciones y propiedades de rebrote del Sentido desplegado desde su campo expandido a la ex-tensión (o ex-trusión) de lo Real].

– El trabajo de investigación artística de campo, de la co-presencia y co-agencia del Sentido y lo Sin-sentido en la Naturaleza universal, –lo Real(es)–, asume, para el corte real y no-ontológico –discontinuidad artística– del Sentido, la escisión (o *strusión* –Nancy–) de la autonomía simbólica del objeto arte y la suspensión de su soberanía crítica, su misma (de)puesta en crisis en la que el sujeto estético y artístico, los co-participantes: «han de procurarse no en una dirección desde sí como sujetos ni desde el objeto proyectual del arte hacia ellos y lo otro, sino desde eso otro Sin-sentido y su corte hacia el proyecto y hacia ellos, para lo cual han de escindir la dinámica inercial del propio proyecto y de la investigación (endo)artística –recursividad ontológica–, un corte-intervalo en la intencionalidad y causalidad del proyecto, un trans-proyecto.» que pueda responder a la intención que lo dispuso o no, –abrir otras cuestiones no previstas ni planteadas que nos dirijan hacia otras formas de respuesta que pudieran no ser ni lógicas, ni ontológicas ni simbólicas... otras experiencias desde la naturaleza y lo incierto–.

pp. 1280 – 1281.

[ver en nota al pié, p. 1279, referida al ante-proyecto *Caiman Situation* descrito en el Cap. 9.4.B.iii UNIVERSO / HETEROVERSO. POSIBILIDAD EXISTENCIAL DE LO PARTICULAR)]. –...se trataría de posicionar a los co-participantes investigadores en la praxis del taller ante esa situación de corte inicial en el ‘Open Work’ (que no completaría ni el autor ni el público) y su deriva a un ‘Open present’ liberado de la normatividad del trabajo productivo, del protocolo institucional y del tiempo libre y cronológico, para reformular, desde la misma puesta en crisis de la soberanía crítica de su investigación artística –Open Project–, cada paso sucesivo en el que una situación de corte en el agenciamiento estético genera una *red-is-positividad* institucional empiricista y ontológica y no una reactivación del Sentido ciertamente librado (no ‘liberado’) tras ser neutralizada previamente su ontología con el intervalo de la discontinuidad artística–.

scenario' (Huyghe), dado que éste corresponde al tiempo 'liberado', simbólico y de Sentido [de post-producción en un escenario, cerrado –museológico, galerístico, en recintos, o abiertos en el paisaje desde un espacio de encuentro (antrópica o biosemióticamente (co)relacionales) –desde el sujeto de actividad post-productiva– a lo natural (en una relación ontológica con lo natural hacia donde se dirige una dialéctica desde el sujeto post-productor de agenciamiento y de soberanía crítica al sistema de trabajo y producción capitalizada y normativizada–)]; mientras que el Open [trans-field) Project (trans-escenario) investiga la posible ruptura o corte con las condiciones contextuales y los condicionantes del Ser y del sujeto para abrir la voluntad de reflexividad del proyecto estético desde aquél Sentido a aquello otro Real natural no mediado por el sujeto (o influido determinantemente por el Ser en su conjunto coral). La apertura desde el trabajo de campo abierto a lo Sin-sentido correspondería ya, con lo Real en toda su ex-tensión, a la no preponderancia de tal sujeto productivo (material o inmaterialmente) y de su proyecto, a la indiferencia de lo Sin-sentido (multi)universal a si produce o no produce. Un transproyecto en tanto que por asumir integralmente el corte de lo Sin-sentido no está obligado siquiera –en un principio– a generar proyecto –objetivo, intención o impulso y proceso artístico o estético–, sino orientado (alternativamente) a observar desde la parada del proyecto simbólico cómo se re-activa el Sentido en base a la co-presencia, atender a la misma –condición–* del proyecto arte desde la distancia presente del corte Sin-sentido (que no es público de su escenario construido) hacia él.

*Condicionalidad de –si hubiera o si no hubiese proyecto u objeto arte–. Lo Sin-sentido es ajeno a la diatriba ontológica –natural y condicionante en la evolución artificial del sujeto– [Sin-sentido (multi)universal ex-ento –aunque influible o no influible seguirá su discontinuo curso natural– a si el Ser logrará su supervivencia o si alcanzará su trascendencia]; por lo tanto el proyecto se realizaría independientemente a la cuestión deontológica (utopista) de si es producido o no-producido, esa ética o política son secundarias (añadidas o posteriores) en un con-tacto real entre el objeto de Sentido –representación o reflexividad cualsea– (neutralizadas por su corte fenoménico para la co-presencia esencial con lo Otro) y lo Sin-sentido indecidible.

Tal y como apunta Lauren Rotenberg (con quién introducíamos –p. 1286– la declaración oficial de la ATL con su premisa conceptual y sus dos primeros proyectos artísticos) en una reciente revisión de las prácticas estéticas de tiempo de producción 'liberada' en su artículo de 2013, *The Prospects of "Freed" Time: Pierre Huyghe and L'association Des Temps Libérés*:

«The Association is an example of a utopian project (itself a dense historical concept) that constructs an alternative time, rather than space, wherein the artists model "a society without work."»

*I propose calling freed time a utopian temporality — a time outside of capitalist measured and productive time in which the artists stage the use of liberated time in projects **that self-reflexively reveal the impossibility of time "freed" from capitalism.** I will demonstrate how the Association*

models the uses of liberated time within its two projects, contextualize this shift from earlier artistic and revolutionary efforts to evade capitalist instrumentality, and assess **how freed time rhetorically questions the conditions of artistic production as well as the necessity of “liberated” time itself.** This is achieved while sidestepping the problematic claims of an “outside” position.»⁹⁷³

‘Outside position’ de un posicionamiento ideológico ‘exterior’ –*anartista*– al capitalismo hipersimbólico, pero cuya de-ontología y sus modelos de praxis estética –localizados o focalizados en una recursividad retórica– reposicionan la soberanía del arte –topo-lógicamente– en grupos culturales de la masa social, o –*t-emporal (mente)* [de empoderamiento de un tiempo ‘liberado’], no-lugares para sujetos de constitución *simbo-loc(a)l(mente)* autonómicos):

«*The Association overcomes the problem of an “outside” position by proposing that freed-time experiences are located within site-specific and functional everyday activities.*»⁹⁷⁴

Site-specific del marco dialéctico donde el escenario de un –*jardín salvaje*– o –*museum as a rainforest*– (naturalezas domesticadas⁹⁷⁵) re-presentan, en su drama-ticalidad (ej.: *zoodramas* de Huyghe) hacia una sociedad pública cultural (modelo de bien-estar), el no-sentido ontológico o el sinsentido fáctico (biosemiótico) para un nuevo ejercicio de instrumentalización de lo vivo, lo simbólico y lo sensible, en este caso orientados hacia una deriva post-liberalista (por cuanto materialismo dialéctico) de su valor (en la contravisión de valor/ente) en las economías simbólicas de (post)producción inmaterial. Deriva instrumental del sujeto simbólico en la *situación De(s)bord-ista*, (situacionista, situación-posición construida) en la expectativa de re-socio-logías (re-organización o re-asociación...), agenciativas tribales (de una clase cultural antropológica o simbolocéntrica) desde la sociedad del espectáculo o bien de la máquina del deseo y del Self (auto) social como dispositivo ascético, suplantado o instrumentalizado para su dis-posición el sujeto escópico o informacional y sensible –no-productivo materialmente pero operador

⁹⁷³ Rotenberg, Lauren (2013) *The Prospects of “Freed” Time: Pierre Huyghe and L'association Des Temps Libérés*, Public Art Dialogue, 3:2, Taylor & Francis, London 2013. pp. 186-216, / s/p. <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>

⁹⁷⁴ Ibid.

⁹⁷⁵ Ver Caps.: 4.6 Malas Formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico al proyecto. El análisis de *Jardín salvaje* de Dan Cameron y las obras de Pierre Huyghe with François Roche. *Chantier permanent*. 1993 y Rirkrit Tiravanija *Untitled 1992 (Free)*. “*la co-existencia de lo brutal y lo hermoso en el jardín salvaje sugiere que en esa ecuación se recupera la estructura dialéctica del pensamiento estético. Incluso podría decirse que dicho planteamiento nos permite unir, aun fugazmente, los problemas estéticos a los que se enfrenta el arte de hoy con los éticos.*” (Cameron, Dan. El jardín salvaje). / Cap. 8.2 De la representación a la co-presencia –Lothar Baumgarten– la distinción entre jardín salvaje y jardín ‘pastoral’ (discursivo u holístico –como en Documenta 13–), en su *Theatrum Botanicum*. / Cap. 9.3 Representación y co-realidad. Con el análisis comparativo entre la obra de Pierre Huyghe, *A Forest of Lines* (y sus *zoodramas*) y mi serie fotográfica –Paik– *TV Garden de-installation*/ Cap. 9.4.B.ii Exposiciones como zonas de con-tacto post-representacional: “*To present a rainforest inside a white cube is impossible. A rainforest is the radical other of a white cube: the opposite of culture, the opposite of an exhibit, the contrary of scale, the opposite of legibility, the opposite of ideology, order without subject matter—or rather, without any subject matter other than life in itself.*” (Chus Martínez).

inmaterial– por una reflexividad decisoria –dirigida o imbuida, desde el otro posicionado y situante– hacia o desde lo e(sté)ticamente ‘liberado’.

« *The Association activates the imaginative, using fiction and ambiguity as tools **to locate sites of autonomy and agency** within functional everyday activities (work time) and participatory [pero no co-participativos de lo Sin-sentido con/ante el Sentido (situado éste ante la expectación) y sus co-presencias reales y no ideales] artistic scenarios (leisure time). As activities within freed/liberated time are ultimately shown to be productive and useful, the collapsing of categorical distinctions between work and non-work preserves the utopian dimension of the project and implies the radical potential for “a time of reflection and self-construction” — Huyghe's definition of freed time — to function as negative interruptions of capitalist instrumentality from within its very conditions. »⁹⁷⁶*

De aquellos ‘no-lugares’ auto-nómicos (nominalistas o noemáticos –desde el objeto del pensar–) de la ‘no-producción’; para este anteproyecto de –artistas *traba/j*-ando– nos interesaban (para su cuestionamiento y ante-contrafacto de esa contradictoria y dialéctica ‘non-representation’) los dos primeros casos de proyectos ‘abiertos’ en su momento por artistas de la ATL.

- El primero – *The House or Home?*⁹⁷⁷ – de Pierre Huyghe, por el vaciado simbólico (negatividad

⁹⁷⁶ Rotenberg, Lauren. Op. Cit.



Pierre Huyghe. *The House or Home?* (A.T.L.). 1995. Residential project, unrealized. Marian Goodman Gallery, Paris/New York.



⁹⁷⁷

The House or Home? takes its cue from Chantier Permanent (1993) [analizado en el Cap. 4.6 Malas Formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico al proyecto.], Huyghe's earlier collaborative work with architect François Roche that documented houses at different stages of construction. Some houses are bare-bone concrete structures without windows, doors, and walls. Others have fresh laundry drying on clotheslines, bicycles lying in the yards, cars parked in the driveways and outdoor chairs and furniture — signs indicating that these incomplete houses are also homes. Located in Italy, the houses were left perpetually incomplete by

estética) de la producción [así como de la no-producción, puesto que invirtiendo la negatividad estética del vacío escultórico como formalización productiva de lo simbólico inmaterial invocando la existencialidad antropológica, no presenta un objeto formal sino la intencionalidad de un proyecto artístico –en proceso, no realizado o abierto, que sirva de referencia por sí mismo, como proyecto artístico del objeto arte, para una negación de la producción, que paradójica –e inherentemente– es una producción ontológica inmaterializada, ideal, esto es, la negatividad de su misma proposición por su afirmación como objeto ideal de deseo y maquina proyectual post-productora].

La señalación desde –*The House or Home?*– de un objeto preproducido que no culmina su función (sin contar con la alternativa de transformar ontológica y normativamente tal función original) y que abre la producción simbólica inmaterial (si no consideramos o yendo por nuestra parte más allá de su de-ontología no-productivista) a la Naturaleza (queriendo ir nosotros más allá de ese escenario abierto de los agentes y el público en el que pro-siguen otro modelo de experiencias sociales donde el Self se re-constituye autónoma y soberanamente liberando su actividad); nos orienta para el ante-proyecto de *Artistas trabajando*, dado que –como veremos en los siguientes apartados– el propósito de salida para nuestro proyecto experimental partía de re-producir el movimiento de un objeto arte (objeto artístico formal y objeto estético ontológico y simbólico) en un proyecto artístico cuya primera acción procesual –tras determinar el tipo de objeto artístico que interesa en cada caso a un proyecto investigador– consistiría en desplazar tal objeto arte a un espacio abierto que presentara los límites humanos naturales. Esto es, partir de la producción material e inmaterial del sujeto artístico y estético y desplazarla con la colaboración de agentes al escenario del no-lugar, para que tal objeto y tales agencias, desde la autonomía de-ontológica y la soberanía estética presentadas a lo biosemiótico, indagaran –y he aquí el ante-proyecto– otros cortes no operativos –no decididos por el sujeto ‘liberado’ ni siquiera impulsivamente– que superando la deconstrucción ontológica, la identificación o territorialización

the owners; this enabled residents to live within a “zone of exception,” exempt from paying local property taxes applicable only to “finished” houses. Referencing French philosopher Michel de Certeau, Huyghe praises this “community at work” for demonstrating creative appropriation and remaining in a constant state of production. Both Chantier Permanent and The House or Home? Illustrate Huyghe’s desire for a perpetual “open present” and self-directed production. [...]

For the group’s first collective project, *The House or Home?*, Huyghe selected an unfinished house in the countryside of Burgundy, France. The artist calls this architectural structure an “open scenario” that would be used for the production of social relationships, as stated in the project’s *Note of Intent*: “in what way the relationships between these different individuals can today produce a new space.” The minimalist aesthetic of the project’s logo circulating in exhibition catalogues (along with four views of the abandoned house) remains open to multiple interpretations to the question: “the house or home?” (architecture or dwelling?). This scenario presents freed time for self-construction and contemplation as active, collaborative, and socially engaged processes. “You must do something,” Huyghe explains, “you must construct yourself through an activity.” *The House or Home?* stages the use of unproductive time for non-work activities that are immediately functional and grounded in the experiences of everyday living. Rotenberg, Lauren. Ibid.

ente/valor y la instrumentalización del objeto simbólico, de su voluntad y deseo construido y la de los agentes, del espacio (lugar/no-lugar) y del tiempo antropomórficos; y superando la re-producción de la apertura y liberación de un proceso proyectual que des-plaza al objeto arte dentro de su mismo territorio, posibilitara presentar el proyecto no como el hogar (*Home*) simbólico o utópico de los objetos (*House*) o de las cosas interrogadas, como antesala o escenario abierto entrezonas, sino como proyecto que queda cortado (no vaciado antroposimbólicamente trascendental) de su misma nominación (intención / primera forma de agenciamiento en Deleuze: el agenciamiento colectivo de producción de enunciados / e identificación), nominalismo (presentación de lo ya hecho o ya fáctico) y noema (objeto del pensamiento). Una investigación de algo que desconozca (o ignore en su indiferencia indecible) al proyecto y que el proyecto desconozca, para que al reactivarse tras su con-tacto con aquello desconocido sea efectiva-mente libre de las concepciones ideológicas de producción o de no-producción.

- El segundo proyecto de la ATL que nos interesa es –*The Land*– de Rirkrit Tiravanija⁹⁷⁸, en el

978



Rirkrit Tiravanija. *The Land*. 1998–ongoing.

[*The Land*, obra-proyecto aludida en el Cap. 4.6 por Manuel Cirauqui en la consulta por correo electrónico que le realizamos acerca de su antigua entrevista a Tiraavanija: –¿Podrías indicar tu impresión actual sobre la idea de *Situación construida*, que por ejemplo articula Pierre Huyghe en dOCUMENTA 13, en relación al intervalo de

cual –desarrollando el anterior cuestionamiento de producción y no-producción en no-lugares– plantea la ‘apertura’ (desde el proyecto ongoing –en curso–) de la actividad y praxis pedagógica –la investigación de procesos metodológicos alternativos para la distribución del conocimiento abierto de la experiencia sensible y de la producción tanto simbólica como de experimentación directa –fuera de los marcos instituidos o de los sistemas preestablecidos de los protocolos de tiempo regulados– de otras formas de productividad en el medio biológico y cultural⁹⁷⁹–.

Como introducíamos en éste capítulo anteriormente⁹⁸⁰ [refiriéndonos también al Workshop / seminar ARTISTS WORKING que impartí en DENISON University. Ohio, U.S. / Bryan Arts Center. January –

discontinuidad de lo Sin-Sentido al Sentido, y qué aspectos de esas relaciones consideras desde tu anterior aproximación a Tiravanija en tu indicación a ese /pedazo de mundo/ que de alguna forma desdice a Bourriaud [y al *Sentido del mundo* (ya desvirtuado en su último ensayo) de Nancy o One-universe desde el Sentido] y la visión reductiva de la –*estética relacional*– ? y sus imágenes de jardín pastorales (jardín salvaje para la intervención volutiva en *The Land* o del *Rainforest as Museum* o del *Museum as Rainforest*) / Y el silencio filosófico (respuesta coherente y post-fáctica de M. Cirauqui) evidenciando el no-sentido estético ante lo Sin-sentido realmente exterior y no factual, ante la duda de los *living projects*, de ética antrópica y de post-producción de-ontológica.]

Huyghe is not alone in exploring collective living projects “outside” the spheres of art. Rirkrit Tiravanija's *The Land* (1998–ongoing) and Andrea Zittel's *High Desert Test Site* (HDS) (2000–ongoing) are deliberately located in rural areas and the desert, respectively, because the artists perceive these sites as more open for experimentation. Rotenberg, Lauren. Ibid.

⁹⁷⁹ Tiravanija conceives of *The Land*, located near Chang Mai, Thailand, as a “rest stop” from the international art circuit that also serves as a platform for collaborative projects, educational programs, and agricultural experiments in a self-sustaining development and communal living space. [...] Zittel explains that her “experimental art sites” are located in the American desert because it “is the ultimate symbol of the ‘frontier’...a space where lack of structure creates gaps in which innovation or change can happen.” Both *The Land* and HDS are situated in geographically “remote” locations ideologically perceived as beyond the regulating time protocols of art's institutions. These long-term communal projects share an impulse with earlier artists (whom Huyghe cites as influences) including Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Robert Smithson, post-minimalists and the Dia Generation of artists^{979-b} who questioned art's conceptual and institutional frameworks. While the Association similarly seeks what the artist calls an “elsewhere,” it differs in its strategy to mobilize time, rather than space. Ibid.

^{979-b} The Dia Generation of artists from the 1960s and 1970s include Donald Judd, Dan Flavin, Walter De Maria, Michael Heizer, Robert Smithson, Sol LeWitt, Andy Warhol, Robert Ryman, Agnes Martin, Bruce Nauman and Richard Serra. On artistic questioning of art's institutional framing, see Benjamin H.D. Buchloh, “Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions,” *October* 55 (Winter 1990): 105–143; and Andrea Fraser, “From Critique of Institutions to Institutional Critique,” *Artforum* 44.1 (2005): 278–283. 19 Huyghe, cited in Baker, 103; Griffin et al., 291; Leydier, 31.

⁹⁸⁰ Lo que en un principio podría resultarnos obvio, trata de abordar precisamente otras dinámicas y de-dinámicas del trabajo de campo que no pueden ser solamente guiadas desde la exposición teórica docente en la academia, ni reproducidas o experimentadas desde el estudio (en marco cerrado o en espacio abierto, desde el que referir a la relación conectada del Sentido con aquello exterior al mismo), o desde los modelos artísticos o estéticos y su ejemplos prácticos.

El trabajo de campo abierto incide precisamente en la necesidad de facilitar a los artistas investigadores otros protocolos y procedimientos que incluyan la producción estética y la no-producción ontológica más allá del contexto instituido. Una posibilidad no ya de experiencia o de experimentación con su resultado investigador, sino de situación viva en el con-tacto del Sentido y su despliegue (con todas sus discontinuidades configurativas: de composición, estrategia o reflexividad –ontológica o cognitiva–), que ha de poder generarse en salidas de los escenarios performativos hacia una naturaleza no mediada.

February 2015 (Cap. 9.4.B. iv TRANSPROYECTUALIDAD)⁹⁸¹], la convocatoria a distintos sujetos o el encuentro de otros en el proceso proyectual (–de reflexividad activa o pasiva, con diferentes grados de agenciamiento–, bien para involucrarse voluntariamente o bien para presentar su figuración –su estado de afirmación en un mundo–); dispone:

–en esa dinámica relacional del proceso estético –su primera vertiente del agenciamiento: la colectiva de enunciación (producción de enunciados) / así como en la segunda vertiente de la maquínica de deseo (producción de deseo) [Deleuze], donde La máquina deseante ocurriría en la línea de encuentro entre elementos de un agenciamiento.

- De allí que el deseo no tenga sujeto (“no es personalógico”)
- ni tiende hacia un objeto (“ ..no es objetal”).
- Sino que se produzca como un incorporal entre dos cuerpos, o entes, o agentes.
- El deseo como una producción que ocurre entre, y no en alguien.
- La máquina deseante se ubicaría en el entre, la línea de encuentro de al menos dos términos de una relación social.–

–desde el enunciado de la convocatoria a un encuentro cuyo objeto es un proceso (aunque indague lo transproyectual el corte del propio proyecto y su enunciado parte apriorísticamente de una intención investigadora y procesual), y desde la condición performativa de unos (los artistas invitados) y la performática de otros (agentes transeúntes o público ante el escenario que se construye); una situación inter(no)subjetiva que al manifestarse desvela el factor, sino pedagógico, si –inter y para-educativo (marca inconsciente o cultural) o indicativo, en el que un grupo social, desde su reflejo, conmina una forma de experiencia para ser observada y comparada, esto es, unos anteponen trascendentalmente su cultura y deseo a la expectación de los otros observados, clasificados y (pro)juzgados, integrados o aislados (no-locativos).

La voluntariedad (coagencial) obedece tanto a la instrucción (respuesta con-formada) –desde / –a una forma de deseo (discrecional, desde la voluntad estética desde el Ser-sujeto constituido en emisor al reflejo de los semejantes-reactantes), como su ‘liberación’ a otra forma de estrusión, en ambos casos actitudes para la consecución doctrinaria (cultural) o post-doctrinal (para-no-cultural) de un objeto.

El procedimiento metodológico base –abierto– que proponemos en esta investigación, plantea

⁹⁸¹ En el Workshop /seminar –Artists Working: Bryan arts Center– (ver contenido en Web: <http://inigocabo.com/workshops/artists-working-bryan-arts-center.html> o imágenes de archivo en DVD #4) impartido a los alumnos del último curso de graduación, la investigación artística fue orientada a las prácticas en trabajo de campo (no sólo epistemológico sino terreno físico), saliendo del centro lectivo, de sus estudios de artista y de los espacios de exhibición hacia espacios naturales en los que observar otras metodologías de la investigación de la ciencia, la tecnología y la ingeniería, no para inferir meramente una conexión transdisciplinar e interacadémica al proceso de observación artístico (ya inherente al mismo hoy en día), sino para atender diferentes ángulos de los fenómenos naturales en cada contexto específico de investigación y observar las distintas pautas y actitudes en función de las capacidades y limitaciones técnicas y ontológicas, desde la espacialización de los respectivos agentes hacia su producción de conocimiento y mediación en su contacto con las distintas entidades naturales particulares de su investigación.

por ello, desde la misma conciencia de su enunciado (y en función de su interés en cierta convocatoria para distintos procesos posibles de puesta en práctica y despliegue), su reclamación de un ante-proyecto en el que se procure por anticipado una (in)-propia (no de sujeto) zona de fuga a su enunciación, que para no ser ni pedagógica (en el sentido de instrucción) ni deontológica (en su sentido ético o ideológico); esto es, para superar su misma producción ontológica o función locativa (como marca) y simbólica; ha de anteponer al objeto de deseo (investigador) una voluntad no adoctrinada o convidada a una forma de presencia(miento) o acto demo-strativo (de mostrarse al otro o de extraer desde la reflexión del otro), sino plantear: en esa salida previa de su mismo marco (de)ontológico o contexto co-habitacional, correlativo o territorializante, de su exposición (o experimentación) no ante lo otro, sino (ante-proyectivamente en co-presencia) desde lo Otro y su naturaleza indecible; una forma de a-mostración, partiendo de no querer mostrar el Yo (ex-clusivo) ni la colectivización (suplantativa) de los otros o su instrumentalización ni la instrumentalidad de cualquier proce-di-miento metodológico.

En el ante-proyecto se contemplan previamente todos los canales que han de estar inmersos, para indagar las condiciones propiciatorias no para su desmantelamiento, sino para su *dis-posición*, incluída la inducción del Yo (y sus artículos) al Ello (o a Ellos).

La convocatoria (invitación a un acto, presencia y asistencia) a los *Artistas trabajando* (fuera en una función u otra), los de-nomina en su llamada (personal) esco(e)lásticamente, predispone el trabajo abierto (producción o no-producción) como base metodológica en su principio de llamada (condicional y conductiva –preinstruccional–) al otro, su nomenclatura y su efecto (sujeto-objeto-acción-respuesta (producción)/programación cultural), como ocurre con la preinstalación de la *proforma* desde los objetivos de un autor que se afirma en la construcción y relación del escenario y su objeto–sujeto⁹⁸²–.

Uno de los objetos a interrogar y dis-plazar por los proyectos *Artists Working* era precisamente la

⁹⁸² Como hemos analizado en el Cap. 4.6 a través de los talleres proyectuales de Badiola, Euba y Prego desde la dinámica y protocolo formal de la institución y asumiendo los artistas su modelo educativo, dirigidos a un sujeto solicitado (a la pedagogía) que atienda apriorísticamente la modulación proforma del proceso ensayo–error. Una agenda para el agenciamiento (apropiación o instrumentalización de la discencia del otro – investigador o público– así como de uno mismo) del no-sentido su(b)scrito a las prácticas del Sentido productor o de sus resultantes: “*Proforma* surge cuando, ante la invitación de realizar tres exposiciones individuales en el MUSAC, los artistas Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego responden con un proyecto conjunto: una reclusión de cuarenta días en sus exposiciones junto a un grupo de quince voluntarios, trabajando expuestos a la mirada de los visitantes. El encuentro de trabajo siguió un programa de treinta ejercicios para ser completados en el tiempo indicado. El objetivo era la transformación del público implicado, así como de la propia exposición. *Proforma*, de esta manera, se planteaba examinando los límites del trabajo artístico, a modo de ejercicio pedagógico dentro de una exposición en continuo examen y transformación. Al mismo tiempo, *Proforma* se distanciaba de la banalidad de las poéticas relacionales y se mostraba como resultado de un proceso de ensayo y error inseparable de la herencia de la educación artística en instituciones como Arteleku.” –La exposición como proceso. En torno a Primer Proforma– Publicado en la Web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS: <http://www.museoreinasofia.es/actividades/exposicion-como-proceso> con motivo de la presentación del catálogo PRIMER PROFORMA.

posterior (o en paralelo a la presente investigación) realización derivada de talleres de docencia artística y la experimentación subyacente del conocimiento adquirido a partir de este proceso con artistas investigadores o con agentes afines participantes; como las jornadas de conferencias y debates ante público académico y expertos de diversos campos del pensamiento estético⁹⁸³ y Workshops –como los impartidos en Brian Arts Center (Oh, U.S) –*Artists Working*–⁹⁸⁴ o –*Discontinuity*–, en el Master in Fine Arts en la University of South Florida USF (Abril 2016)– referidos anteriormente–, una actividad tanto divulgativa o discusional (de exposición y revisión) como pedagógica, que desde al ante-proyecto a *Artistas trabajando* debía ser tenida en cuenta previamente.

Partiendo de que en la colaboración con agentes –con el objetivo de disponer toda proposición o deseo ontológico a un corte no mediado antrópicamente –desde su visión y proposición antropológica desde el *One*–, situamos el formato de la experimentación estética con investigadores en la relación implicada entre el artista o autor emisor de la propuesta y los potenciales receptores que la vehículan –por su experiencia compartible de inter-aprendizaje– [los ejercicios (factos –en función de un objeto presente o impresente, o sujeto– y de su autonomía o soberanía artística, instalación, filmación, seguimiento, reflexiones, relaciones...) realizados por cada invitado a *Artists Working*: desde sus diferentes niveles de conocimiento del arte actual, respondiendo cada agente a la proposición que los solicita hacia ‘*Artistas trabajando*’ desde su dis-cencia al seguimiento o alternancia a una solicitud dada –con su discurso ya implícito por contraposición–; lo cual se dispone a su vez –al no indicarles contenidos referenciales, un eje conceptual preestablecido ni argumentos ideológicos más allá de su presencia activa o pasiva–, a una clase de distinción –también implícita– entre el formato programático de *Master Class*, o del proyecto dirigido –desde un autor (legitimado, reconocido por los otros o autoreferido como artista) a un grupo de (co)autores potenciales (legitimados y no legitimados en el contexto artístico o en el sistema de producción o de difusión estética)–] y ‘*el Taller*’ como actividad, reglada o no reglada (el proyecto artístico de trabajo como taller de experimentación procesual compartido) pero vinculada a la intencionalidad (discrecional, desde la voluntad estética y reflejo desde el Ser-sujeto constituido a los semejantes-reactantes) del

⁹⁸³ Como la conferencia relativa al proyecto _überprojekt, (desarrollada en el Cap. 9.4.B.iv TRANSPROYECTUALIDAD) *When Art Project -Maybe- no Lies. Extinction and Discontinuity in the Art Object. Sense + Nonsense*. impartida en el programa de conferencias: "What Do We Talk About When We Talk Photography?" de la Faculty of Philosophy, National Research University. Higher School of Economics HSE, Moscow (Diciembre 2014). Cuyo libro está pendiente de su próxima publicación y que puede seguirse en los enlaces de mi página Web: <http://inigocabo.com/texts/books.html> / <http://inigocabo.com/works/ueberprojekt.html>.

⁹⁸⁴ Workshop / seminar ARTISTS WORKING, impartido en DENISON University. Ohio, U.S. / Bryan Arts Center. January – February 2015. / Discontinuity, (Workshop, April 2016) Master in Fine Arts, University of South Florida USF (Cap. 9.4.B. iv TRANSPROYECTUALIDAD).

proceso proyectual entre un artista emisor y otros participantes en un modelo de proceso (post?) metodológico]. Aludiendo así, directamente, al *–taller–* de ejercicios o bien de práctica programada (o su contramodelo, *–abierto–* desde o incitado hacia el sujeto), planteados para su propia investigación experimental como otro subgénero instituido de la praxis estética o disciplina para-académica *–el Workshop o –acepción de taller proyectual–* [no sólo académica, museística o en centros de producción cultural, sino también como formatos del conocimiento activo (y su cuestionamiento ideológico o estético) con vocación autónoma dentro del proyecto artístico actual y de la investigación *–reglada o no reglada–* de la experiencia compartida *–simbolica u ontológica–*] de intervención en la producción estética [Talleres o procesos proyectuales vehiculativos que en su *a priori* *–por ello la interrogación anticipada en este ante-proyecto–* confrontan la educación cultural sistemática (o maquinica proyectiva), o bien talleres como zonas de contacto *–post-representacional–* que en su proceso y estrategia incluyen ya su propia exposición activa y discontinua ante otros agentes o público, bien ocasional o latente *–considerando también público, (y factores –desde la visión fenomenológica–) objeto o instrumento dialéctico, a todo activo o asistente–* (que analizábamos en el Cap. 9.4.B.ii, con el taller artístico y curatorial-crítico. Estrategias Post-representacionales en comisariado. / y Poly)⁹⁸⁵] y su posterior reflexión o reflejo en el ámbito académico e investigador.

Entendiendo que el modelo central *–normativo–* es la docencia e investigación académica reglada *–disposición-institución de la docencia estructurada y su impacto progresivo en el aprendizaje del alumno–* (aunque en un nivel determinado de su formación *–postgrados o investigaciones doctorales o postdoctorales–* hayamos de entrar al desarrollo del conocimiento y la reflexión sobre estas pedagogías y su estética); el modelo universitario evoluciona desde un programa oficial establecido en base a un interés social-cultural y a una investigación productiva

⁹⁸⁵ EXPOSICIONES COMO ZONAS DE CONTACTO **Estrategias** [discontinuidad configurativa de tipo 2] **Post-representacionales en comisariado.** Workshop con Nora Sternfeld/ organizado por A*DESK, Instituto Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo–, para el Espai 13 de la Fundació Joan Miró (2014-2015). A*DESK. Critical thinking. <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1748>
“Siguiendo el concepto de “zona de contacto” tal y como lo formulan James Clifford y Mary Louise Pratt, las exposiciones pueden ser entendidas también como espacios sociales compartidos donde los diferentes agentes se reúnen y actúan. El concepto “zona de contacto” se basa en la contingencia y en lo procesual: consiste en un espacio de negociación que, en lugar de fijar el significado de las palabras y las cosas, se mantiene abierto a la discusión. La representación, pues, es sustituida por el proceso : en vez de tratar con valores objetivos y objetos valiosos, desde esta perspectiva el comisariado implicará el análisis del discurso, la agencia y los encuentros inesperados. De ese modo, en los debates en torno a lo colaborativo se deben tener en cuenta las relaciones asimétricas entre los participantes.”

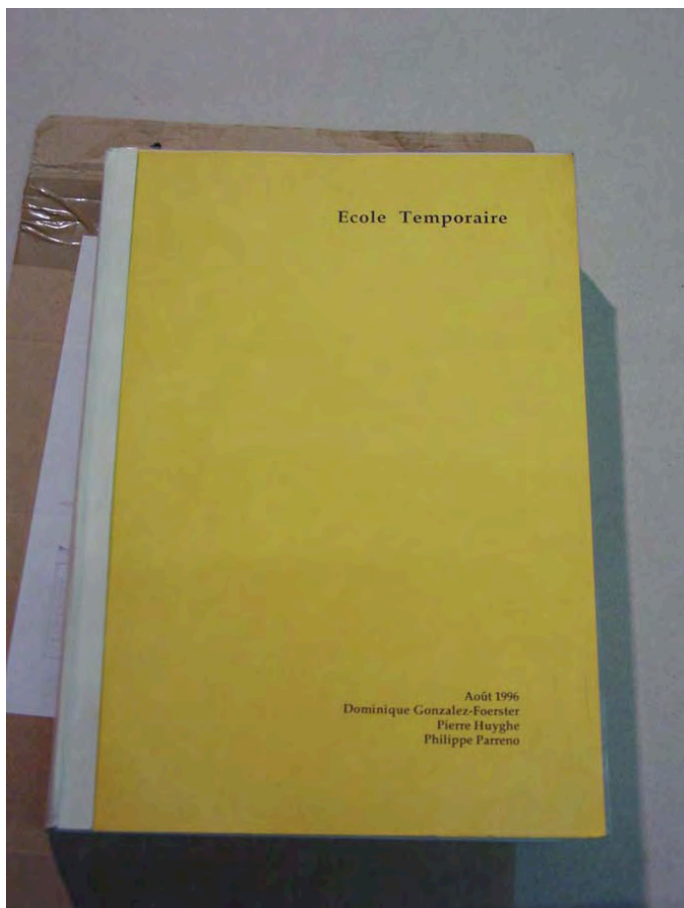
En una fase sucesiva de este taller se produjo: Poly, *«fue un encuentro de quince horas programadas (más unas cuantas más fuera de agenda) durante tres días con Raimundas Malasauskas (comisario independiente, agente en dOCUMENTA 13). De acuerdo con los dogmas tácitos del mundo del arte, quizás no podría llamársele taller. Un taller sin un eje conceptual preestablecido, además de hacer que sus participantes nos olvidásemos de tener que reclamarlo o buscarlo por nosotros mismos, consiguió algo muy simple pero de lo que carecen la mayoría de encuentros para-académicos. Un “estar juntos” sin más pretensiones que ese “estar” y “juntos”. Un extravío de los protocolos habituales para sentir. –Ver Cap. 9.4.B.ii–*

–con resultados aplicables a su propio ámbito académico y al reconocimiento y uso público–. Por lo tanto un programa de enseñanza reglada e instrumental, que es lo que es por su institución y organismo de base, y otra post-programación [diferente al modelo marco –bien de la enseñanza reglada o bien de la educación para-académica en un escenario museológico –cuya característica en un principio es la de disponer a su exposición y difusión cultural los procesos proyectuales y los contenidos educativos artísticos–] habría de basarse en compartir (no meramente dirigir) una experimentación proyectual abierta más allá de los modelos normativos o paradigmáticos y su puesta en circulación. Simplemente señalar la evidencia de cuando es una cosa (modelo o programa) y cuando la oportunidad y la ocasión (no instrumental) para otra. A una gran parte de nosotros en la experiencia docente [a quienes nos interesa la investigación artística, evidentemente tanto reglada –y su evolución– como la experimental (*in progress*) y también aquello –Otro(s)– que se encuentra más allá del objeto central del Sentido y sus técnicas] nos ha pasado que o bien los alumnos o investigadores nos soliciten más libertad dis-cen-te dentro del programa del sistema académico o bien que nos objeten la instrumentalización que sienten los asistentes o colaboradores a algunos talleres pro o para-académicos programados en la institución universitaria o en museos y centros de arte independientes, así como en proyectos artísticos autónomos cuya proposición es la participación y su cuestionamiento el modelo ontológico del Yo –construido– al Otro –en construcción–.

Por esta dis(ide)-cencia [para informar de entrada a cada participante que no lo percibe directamente o no lo reconoce a priori desde su conocimiento específico y para situar e identificar cada proceso de taller en la herramienta experimental que es –cerrada (integrada y progresiva) o abierta (de corte y discontinuidad)–], nos replanteamos la programación de talleres o de actividades procesuales, como subdisciplina proyectual orientada a un modelo-protocolo pedagógico, y los encuentros colaborativos o coparticipativos de experimentación e investigación estética, hacia la posibilidad no predeterminada de presentarnos con nuestra voluntad estética no ya al recurso de una programación, cuestionándola en los límites endo-ontológicos⁹⁸⁶ de su protocolo, sino a la co-presencia con lo no programático, a la salida general –en el trans-proyecto de campo abierto (proyecto no preconfigurado por la experimentación del sujeto en/hacia el trabajo de campo, sino por la discontinuidad fenoménica)– a través de un corte en la

⁹⁸⁶ El planteamiento de Merleau-Ponty de una ontología de lo sensible concebida como endo o intra-ontología. La exigencia de pensar al ser desde *dentro* del ser, hecha por esta ontología, implica reconocer la existencia de un *vínculo* originario – sensible – entre el sujeto y el mundo. Este *vínculo* es entendido como el ‘punto de cruce’ [que retomaremos en el análisis de la extrapolación de la instalación sonora *Crossover* en AW: *Crossover* Atxabiribil. Cap. 10.1]– de quiasmo – que define nuestra existencia como ser *en* el mundo. Ser *en* el mundo es ser en el espacio como espacio vivido, espacio de experiencia. El aporte de Merleau-Ponty está en concebir una espacialidad originaria, no determinada solamente por nuestra existencia corporal, sino como parte constitutiva del mundo, del ser. En: Verano Gamboa, Leonardo. *Ontología de lo sensible y espacio corporal en Maurice Merleau-Ponty*. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 26, n. 38, p. 243-265, jan./jun. 2014.

ontología común, desde lo Sin-sentido exento a la institución o marcos, metodologías y procedimientos, que disponga la maquínica del deseo y sus procesos relacionales o contextuales a una parada desde la que el Ser y su estética de sujeto-objeto-proyecto y todas sus discontinuidades configurativas de composición (formatos y técnicas –registrativas–) o de estrategias (recursos y objetivos) se encuentre abierto de modelos y paradigmas configurados hacia lo que no puede ser instrumentalizado, para plantearse –en conjunto y co-participación horizontal –ante y –con eso Otro– cómo se reinicia el Sentido tras la desactivación de su programa particular (One) y sus dispositivos de identificación o indexación. Por ello, consideramos también, la parada o susensión discontinua no sólo de los procedimientos y procesos –pro y –para-académicos, sino también, desde el corte preliminar de la propia producción estética u ontológica, la desactivación de la estrategia (como la de Pierre Huyghe y la ATL en su *–Escuela temporal–*⁹⁸⁷) de su proyección o transmisión de un pensamiento o idea



Pierre Huyghe. Temporary School. 1996. Manual. Collaborative project with Dominique Gonzalez-Foerster and Philippe Parreno.

987

For the Association's second collaborative project, Temporary School (1996), artists Gonzalez-Foerster, Parreno, and Huyghe collaborated to produce a manual for a nomadic school and a video containing clips of their experiences with the students. The artists entered schools in Denmark, Sweden, and Paris, each time for three or four days, and used imaginative scenarios in the manual as starting-points for educational sessions. As in *The House or Home?*, the input of each artist shaped these participatory scenarios modeled on experimental schools including Black Mountain College in North Carolina, America and Summerhill School in Suffolk, England as well as fragments of science fiction texts and excerpts from avant-garde histories. The project's nomadic and ephemeral nature, with the word "temporary" in its title, emphasizes the artists' privileging of time over fixed space. If *The House or Home?* was an early experiment with freed time that remained fixed to a site and

–consumo inmaterial de la intersubjetividad sublimada– como post-modelo (o post-manual / debido a esto que el procedimiento metodológico propuesto en esta investigación se denomina por el contrario –base- y abierto a otros desarrollos no predeterminados por sujeto emisor, receptor, usuario o productor) que dictamina o induce otra forma de postproducción (no meramente potencial sino informacional u ontológica –de la no-representación y el no-sentido lógico–) al tiempo que introduce –desde una creatividad apropiativa o instrumentalización subjetiva– su pedagogía y su discurso-valor (con su Yo-objeto o post-objeto y su porqué dirigido al otro y a su producción):

« By demonstrating the slippage between work and non-work, the Association highlights the collapsing distinctions between production and consumption and locates opportunities for exercising autonomy through creative appropriation. The open structures of *The House or Home?* and *Temporary School* elicit participation from artists (in theory) and students (in practice) to encourage self-directed forms of production. Critics such as Bishop and Tom McDonough, who have drawn on economics and political philosophy to question Bourriaud's emancipatory claims, also challenge this form of participation that instrumentalizes subjectivities. Bishop, for example, problematizes Bourriaud's democratic claims couched in rhetoric of open-endedness and viewer emancipation, as well as the idea of relational art as public art, by asking “what types of relations are being produced, for whom, and why?” Tom McDonough argues that participatory art such as Huyghe's fails to achieve emancipatory effects because subjectivity cannot be mobilized against the totalizing effects of capitalism: “If this site [of subjectivity] was once considered a locus of potential resistance to capitalist production...today its colonization is complete.” Yet, as T.J. Demos has argued, McDonough does not account for agency built into this system, as outlined by Maurizio Lazzarato's theory of “immaterial labor.” Lazzarato argues that although engaging subjectivity within production processes represents a moment of economic capture, as subjectivity is used to create value, there also remains what he calls “a space of radical autonomy” left open to potential intervention. For Demos, immaterial labor suggests a (both/and) complexity: capitalism penetrates into the private realm of subjectivities *and yet* allows room for autonomy. *The House or Home?* and *Temporary School* transform consumption into production, allowing participants to exercise radical autonomy by remaining in a constant state of production and choosing the nature, length and forms of their social interactions within the open

accessible only to an exclusive group of artists, Temporary School liberated freed time from any site and furthered the potential for non-territorial communities. [...] a short text and stillimage of the video for Temporary School, its manual (exhibited once) and a video (never shown). That formal meetings and The House or Home? project never actually occurred is not a problem for Huyghe: “I can just say that it did, why not? It is enough for me to transmit a thought, an idea, a potentiality.” This revelation unveils the double layer of fiction [analizada en los Caps.: 9.1.E – OTROS CASOS DE DISCONTINUIDAD EN LA EXTENSIÓN DEL ARCHIVO CULTURAL Y DOCUMENTAL A LA CO-PRESENCIA DEL SIN-SENTIDO. –Lo Universal y lo Particular–. El *Maybe* (Chus Martínez) de la ficción y su ‘tercer impulso del Sentido’ y no-sentido definido por Vila-Matas en su libro –Kassel no invita a la lógica–. / y la relación de tal ficción a-lógica con la obra de Huyghe en el Cap. 9.3.B Co-realidad: Welt – Umwelt. (mundo – im-mundo) Human / Post-human. Lo universal y lo particular (co-agencia): Tercer impulso. Tercera (co)realidad.] at play in the Association's claims to hold meetings and execute projects, as well as to segregate their activities from economic capture. Rotenberg, Lauren. Op. Cit. <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>

structure of these scenarios.»⁹⁸⁸

De la interacción productiva de la socialización prosubjetiva y su ficcionalidad a través de la apertura de la estructura de escenario –identificación de los límites naturales para otra formulación postproductora / deseo de un posicionamiento de autonomía radical que soberaniza al artista como productor autárquico y que sitúa la ficción como valor desde la conjetura especulativa de un Sentido abierto pero redundante en su lógica arbitraria y simbolicidad infinita; al corte de salida en la interpretación antropológica de tal escenario ontológicamente potencial, viable –conducible– o simbólicamente desirable. Nos replanteábamos así la programación de talleres o de actividades procesuales, como subdisciplina proyectual orientada a un modelo-protocolo de proceso pedagógico, y los encuentros colaborativos o coparticipativos de experimentación e investigación estética dirigidos a su con-firmación en su exposición interventiva en el medio natural.

Se plantea por lo tanto, ya desde el ante-proyecto (para su trans-proyecto), un corte de salida al objeto de la producción sensible y su trayectoria artificial o proyección inmaterial, como veremos en la práctica del *Work-shop* (muestra de proceso de trabajo) –*Discontinuity*–, que prosigue el proyecto Artists Working a su discontinuidad completa, proyectado para los alumnos del Master in Fine Arts de la University of South Florida USF (estudiantes de segundo y tercer curso del masterado y abierto desde su convocatoria a otros posibles investigadores interesados –algunos artistas con trayectoria expositiva en distintas galerías de arte norteamericanas que venden su producción artística en ferias de arte internacionalmente reconocidas como Art Basel Miami– y que son legitimados también por su selección para este programa de maestría) que deseen sin embargo abrir su producción estética y disponer su experiencia de conocimiento a un horizonte que la despliegue (de nuestro sistema lógico o sensible, que requiere de su revisión periódica para cuestionar su base y desplegarse, de la realidad conformada anteriormente, a lo Real que le rodea), a través del corte preliminar que se generará en la primera jornada experimental programada (tras las primeras jornadas de presentación y exposición teórica –después de la investigación realizada previamente por los participantes con el estudio de parte de la bibliografía tratada en esta tesis y de su hipótesis aquí argumentada de la discontinuidad artística, no configurativa sino discontinuidad natural no mediada–) mediante la intervención en el escenario-marco museístico [CAC, Centro de Arte Contemporáneo, ubicado en el Campus de la USF), con *Caiman Situation* (Ver Cap. 9.4.B.iii UNIVERSO / HETEROVERSO. POSIBILIDAD EXISTENCIAL DE LO PARTICULAR) y P. 1278 en este apartado)]. Localización y situación de los participantes ante la evidencia del cierre programático (cierre operativo del centro expositivo al público para su función

⁹⁸⁸ Ibid.

interna / cierre del espacio artístico de divulgación, actividad educativa y de ocio cultural, destinado al –tiempo libre–, tiempo de descanso laboral programado) de la institución museológica, dispuesto (utilizado, aprovechado) para una producción proyectual de *non-work* delimitada a la observación por circuito cerrado de la actividad de reacción instintiva de una pareja –macho y hembra– de caimanes oriundos del entorno (especie criada para el consumo: de piel –estético–, alimentario o de experimentación científica) ante la colección o archivo de la representación material-mecánica fotográfica y su presencia, información y simbolicidad (impresencia ignorada –sin contacto biosemiótico–). Esa observación desde un potencial agenciamiento exterior (pero indicativo –se reproduce la actividad registrada por circuito cerrado en una pantalla instalada en el exterior del museo–) de los participantes hacia el centro visual (CAC), dispone ya nuestros objetos de atención fuera de la organización e instrumentalización de: –lo heterotópico (el afuera del *site* o de la designación del *non-site* y la deriva desde él a destinos utópicos para el sujeto ⁹⁸⁹) de las –alterotopias (espacios otros contruidos con otros bajo principios como la cooperación, la autogestión y las agrupaciones temporales.–) y de la –heterocronía ⁹⁹⁰ del registro o de la reflexividad (sincronía o diacronía de la observación desde la presencia o ausencia estética o antrópica), tanto desde el Sentido como desde el no-sentido ontológico o fáctico. Todos los presentes –productores, investigadores, emisores, asistentes, receptores o agentes (representando a un pensamiento o voluntad estética *uni-versal*) y entidades (manipuladas o vehiculadas biosemióticamente, o artificiales)–, partiremos de una situación preliminar de corte –que ya impacta en la misma identificación pedagógica (o

⁹⁸⁹ Ver análisis de la obra de Pierre Huyghe *A Forest of Lines*, A 24 hour event in the Concert Hall at Sydney Opera House. 16th Biennale of Sydney. 2008. (Cap. 9.3.A –LA CO-REALIDAD y la producción co-performativa de realidad. Trabajo abierto (*Open Work*) y presente abierto (*Open Present*) con el Sinsentido). Huyghe situó durante veinticuatro horas un bosque compuesto por mil árboles reales en la Sala de conciertos de la Sydney Opera House, una de las arquitecturas más icónicas del mundo. Una canción compuesta por la cantante folk inglesa Laura Marling se reproducía en el bosque, indicando expresamente las direcciones a los asistentes para salir al exterior de la Opera House e ir desde allí a cualquier lugar posible a través de la autopista.

⁹⁹⁰ Huyghe's interest in French philosopher Michel Foucault [analizado en relación a su interpretación de la discontinuidad historicista en el Cap. 1 (Parte II. Estado de la cuestión): 1.1 Antecedentes filosóficos. De T. Adorno y M. Foucault a Christoph Menke, Ray Brassier, Chus Martínez, Jean-Luc Nancy-Aurélien Barrau. Del estadio de la modernidad al umbral del proyecto artístico en la era tecnológica. / 1.1.a . El Acontecimiento, de Michel Foucault a Slavoj Žižek, según la visión de paralaje. / 1.1.b . Dialéctica Negativa y Deconstrucción, Postestructuralismo./ Cap. 4.6. Malas Formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico al proyecto. Felix González-Torres / Tino Sehgal – Carol Bove. Heterotopía / El movimiento del objeto artístico al proyecto. Objetos específicos sin forma específica. El objeto arte (objeto artístico y objeto estético).] can be seen in his work, where the unfinished house and nomadic school are examples of what Foucault calls “heterotopias” — “counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites...found within the culture, are simultaneously represented, contested and inverted”. [inversión simbólica, analizada en el Cap. 8.2. El movimiento del objeto arte al proyecto artístico natural. La inversión de la discontinuidad simbólica. – Ibon Aranberri–]. The house and classrooms are heterotopias that contest the processes of social ordering, and also embody Foucault's notion of “heterochronies,” as “a sort of absolute break with their traditional time. Rotenberg, Lauren. Op. Cit. <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>

instruccional) de mi proposición hacia los asistentes (coparticipantes), pues descentraliza mi recursividad ontológica o sensible–, para abrimos en común, tras el corte de lo Sin-sentido, hacia una re-activación del Sentido no previsible y plural más allá de cada individuo y de su objeto de producción u objeto de deseo; para procurar que los participantes puedan celebrar sus propios objetos de representación particular pero siempre atendiendo, desde su co-presencia a lo Sin-sentido, lo que son en primera instancia en tanto objetos, y producir o generar posteriormente, a su voluntad –desde su con-tacto y advertencia preliminar de lo natural Sinsentido–, en el despliegue a la posibilidad pro-infinita de la extensión (de aquellos particulares) a lo uni o multiversal.⁹⁹¹

Sobre lo desconocido, en el con-tacto particular de cada objeto de Sentido de cada participante con lo Sin-sentido, no hay pedagogía –en el sentido doctrinal o de paradigmas– pues estos son también desactivados –incluyendo su recursividad ontológica o no-sentido–, no hay dirección, ni desde un Yo, ni hacia un lugar, sea este concreto o abstracto. Nos disponemos no ante una hipótesis que derive a un resultado, sino a la multiplicidad no descrita de la variabilidad de con-tactos entre cada Sentido particular intervalado con lo Sin-sentido, a cómo se abre cada Sentido desde la co-presencia de sus respectivas ontologías y estructuras simbólicas a otras formas de co-existencia entre lo que se proyecta y lo que ya es por sí al margen de lo proyectado y de su imagen. Los objetos de Sentido se rearticularán, variarán su posicionamiento y temporalidad, desplegándose de lo intersubjetivo y lo presubjetivo a lo suprasubjetivo y lo objetivo. Por lo tanto, no residirán en el artículo de la colectivización, de la indicación, territorialización alternativa o alterotopías, ni de la identificación; una post-colectivización, no instrumental y no doctrinal [con la que concluiremos esta parte IV de la investigación en el Cap. 14 TRANSFORMACIÓN DE LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN DEL PROYECTO ARTE Y DE LOS PROTOCOLOS DE EXPOSICIÓN E INVESTIGACIÓN.], sino experimentación singular ante y con el todo posible.


Por todo lo anterior, el ‘objeto’ del ante-proyecto Artists Working era des-plazarse (del enfoque Tiempo, Espacio, Sentido, Lógica, Significado o intencionalidad productora o no-productora, de lo Social –apocalíptico o integrado– y de la identificación) de un ‘objetivo’ (indefinido

⁹⁹¹ En las jornadas siguientes a la situación de corte general en las estructuras identificativas o territorializantes de la institución, sus protocolos, los objetos de Sentido y la disposición de las máquinas de deseo y agenciamiento, nos dispondremos todos los participantes en el taller –Discontinuity– al interrogante de cómo se re-activa el Sentido tras ese corte no particular, proponiendo para ello otra imagen registral –no adaptada al espectro de longitud de onda lumínica visible por el ser humano– captada desde el telescopio orbital Hubble en su búsqueda de la fluctuación de ondas gravitacionales que confirmen la teoría del multiverso, que será obtenida en mi visita al JFK Space Center de la NASA (Orlando, Florida). Una imagen Sin-sentido, previa como realidad obtenida a su interpretación. El contraste entre aquello otro Sin-sentido que nuestra percepción no capta (ni está dispuesto en ese objeto salvo como su registro no-configurativo), y el rebrote del Sentido a partir de él sin inferirle a tal objeto mediación sino co-presencia ante la naturaleza que trans-porta y que así mismo reside en su presencia material temporal.

ontológicamente), en cuanto a una proposición pro-formativa –al objeto, al proyecto (proforma al Sentido) o bien a los otros invitados o presencias–. El propósito ya preliminar del ante-proyecto era, asumiendo su paradoja –e ignorando su afirmación o negación–, disponerse ante algo que cortara de inicio los objetivos ontológicos reflexivos o simbólicos, –esto es, lograr un objetivo inicial o bien estar al margen de su potencial logro–, declarándome previamente, re-conociéndome –sin principio ideológico estético (siendo éste igual al resto de principios) que –des-conocía– (qué despejaba del conocimiento –dándole su condición de valor frente aquello que no detenta lógica de valor/ente–, y qué desconocía –que sin saberlo pudiera cortar todo el procesamiento de impulso, deseo, proposición, aspiración y finalidad desde el Yo o desde el Ser) para afrontar lo realmente desconocido, aquello que siendo indecible e indecible ocasionara realmente la discontinuidad artística–.

Sentirme liberado (de la idea de verdad), yo mismo, de la precondition del logro o del fracaso en el encuentro de algo concreto o abstracto, causal o accidental; pero intuyendo de antemano que aquél corte –“*que no pueda ser agotado por los discursos*” (Huyghe)- implicaba previamente una responsabilidad (qué asumir para superar) a la hora abandonar discursividad o argumentos de producción antrópica, dado que el corte que habría de investigarse afecta a todo el objeto arte –que por lo tanto habría de ser previamente definido y matizadas las derivas y discontinuidades configurativas de su redefinición o recusación (debido a esto la extensión de la presente investigación doctoral que ha de revisar todo el objeto arte –y sus relaciones– sobre el que plantea su hipótesis de discontinuidad artística, así como la dimensión de los proyectos artísticos pasados y recientes que asumen las distintas trayectorias del sujeto contemporáneo para su emancipación con distintos instrumentos ideológicos o sensibles). Sencillamente, objeto arte revisado, argumentar lo anterior y lo presente para poder eludirlo y afrontar [tal y como ha hecho ya la filosofía (Nancy) replanteado toda su historia y revisando su configuración de Sentido o no-sentido (One), y como afronta la ciencia (Barrau –desde Linde, Guth y la mayor parte de la comunidad científica–), asumiendo el cambio de paradigmas con el multiverso] la asunción, implícita y subyacente, por parte del arte, de un corte integral que en su naturaleza desbordada (discontinuidad natural) afecta a todo el pensamiento antropocentrista, y así poder elucubrar (*maybe*) o conjeturar abiertamente –desde los proyectos que desean ser libres para abrir o anticipar posibilidad– hacia donde nos podría conducir el futuro, hacia dónde o con qué iba a reaccionar aquélla disposición ante-proyectual para el intervalo del Sentido desde su co-presencia con lo Sin-sentido, procurando ser libre de antemano de evaluarla o valorarla –disponerla pre-ontológicamente–; incluyendo que cada sujeto participante –convidado u ocasional– fuera libre de indicaciones, identificaciones o de cuestionamientos (ajenos o propios) de sus dudas –artísticas, estéticas o existenciales– o acerca de su voluntad. Pasar el rato (y pasar del rato) desde nuestros objetos hacia algo que no pudiera ser instanciado; para poder –jugar– con el Sentido y arriesgarlo –ponerlo en riesgo en la ocasión que nos brinda la vida, no sólo construirlo, sino observar su puesta en tensión con lo Sin-sentido. El –no-objetivo–, como venimos diciendo, no es por lo tanto

–claramente– la estética relacional (y su construcción temporal de realidad alternativa, pero intersubjetiva), sino que ese encuentro y coagencia entre sujetos sea situado como *unidad* (no alter-o-tópica, sino entrópica –la parte de la energía que no puede utilizarse para producir trabajo / entropía de la transformación discontinua de lo Natural) dentro de un proceso del Ser y sus otros objetos (trans-educativo) en su conjunto ante lo Otro, con lo Real indiferente a objetivos del Ser. Esta investigación artística –y sus ante-proyectos– ha de incluir por supuesto (más allá del movimiento del objeto arte) la posibilidad, en ella implícita y en *de-rivación*, de no hacer nada –más allá de la presencia– (ni siquiera plantearse algo no resolutivo como Huyghe en *Ecole Temporaire* –pero ideológico–), un corte en lo operativo (no operacional, ni fáctico ni ontológico ni sensible) en la actividad artística y en la reflexividad estética, y ver desde ahí la reactivación del Sentido abierto a su in-existencia. Ese sueño de Huyghe (“*what a dreamy idea*”) del *non-work*, ampliado aquí totalmente al no trabajar (siquiera inmaterialmente), de librarse del trabajo y del deseo simbolista, consiste en emanciparse de la idea de cubrir la muerte con el Sentido, de no otorgar a lo Sin-sentido ‘Un’ Sentido, sino comprenderlo en su naturaleza extrínseca, en su discontinuidad. Una realidad pasiva (intervalo) que sólo puede ejercerse (desde lo Otro) en vida, pues lo Sin-sentido sólo es asumible por nuestra razón desde su contraste con el Sentido, y no desde la muerte o la extinción y su sinsentido absoluto e inexplicable –que corresponde a una dinámica natural– (como decíamos en el Cap. 9.4.A La Extinción y la discontinuidad artística. Co-realidad no-correlativa. Pág. 1025). Esto quiere decir que de la propia discontinuidad natural surge la representación, la representación surge de la sin representación, sin el contraste entre lo *Uno* y lo –Otro– no entenderíamos la diferencia real de nada; y por ello, fuera de todo ‘valor’ esa opción de sin trabajo, de existir advirtiendo aquello ajeno a nuestra implicación y sueño, de procesar la discontinuidad que implica también su no procesamiento. Así que *Artistas trabajando* –ante lo que no es nuestro (ni de nadie, producción intencional) trabajo–.⁹⁹²



992

Pierre Huyghe. *Le Procès du Temps Libre*. 1999. *The Boycott Party*, postcard. «The [ATL] Association's notion of “unproductive time” proposes an alternative to previous artistic efforts to mobilize non-work and rethink the concept of laziness. This lineage is specifically referenced in *Le Procès du Temps Libre, Part 1: Indices* (*The Trial of Free Time, Part 1: Clues*), exhibited at Wiener Secession, Vienna in 1999, where Huyghe and Parreno put notions of “work,” “rest” and “leisure” “on trial.” The first clue is a postcard with the large word “Boycott” across the center. The text on the back



Pierre Huyghe. *Le Procès du Temps Libre*. 1999. *The right to laziness*, 1880. Image found 1970, offset print. Marian Goodman Gallery, New York/Paris.

« The second clue is a Manifesto poster with a found image from the 1970s. For these artists, the image of a naked woman with stylized long blond hair lying in a field with daisies harks back to the putative sense of freedom and revolutionary potential of the late 1960s. The large printed words directly reference the pamphlet in *Le Droit à la Paresse* (*The Right to be Lazy*), written in 1880 by Karl Marx's son-in-law, Paul Lafargue, who criticized the dominant work ethic as an instrument of torture that erodes the individual's ability to contemplate and “to look at nature leisurely.” Instead, he urged the nineteenth-century French working classes to embrace *paresse* and to “proclaim the Rights of Laziness a thousand times more noble and more sacred than the...Rights of Man.” Laziness, as a non-work activity *par excellence*, informed artists such as the Russian Suprematist Kazimir Malevich, author of the text “Laziness: The Real Truth of Mankind” (1921), as well as the Belgian Dadaist Clément Pansaers, whose short book, *L'Apologie de la Paresse* (*The Advocacy of Laziness*) (1921),

tells the story of Captain Charles Boycott, a land agent who in 1880 attempted to evict tenants who could not pay their rents. The artists propose a new holiday to celebrate Sir Charles, the first victim of “boycotting.” Playing with the pun of the word “party,” the artists link the notion of a community, an association of people, to its formation through a party, a festive celebration. The Boycott Party aligns with Guy Debord's view: Proletarian revolutions will be *festivals* or nothing...*Play* is the ultimate principle of this festival, and the only rules it can recognize are to live without dead time and to enjoy without restraints. » Rotenberg, Lauren. Op. Cit. <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>

includes the poetic verse “Very complex work? I agree. This is why I want to fight with you — me — inertia — laziness.”»

Del ‘festival’ de celebración de la vida y la reivindicación de su pereza [¡cuánto hay que justificar para aventurarse a un simple corte ¡, cuánto encuadre en negro (como veremos en Artists Working: *Discontinuity* Barinatxe) o cuánto cuadrado blanco sobre fondo blanco (Malevich), que termine no por negar (estética) finalmente la imagen de nuestra reflexividad y su disposición para alcanzar “*The Real*” –*Truth of Mankind*– (Malevich, verdad antropocéntrica ¡) –(Ver análisis sobre el suprematismo del cuadrado negro en Caps.: 4. 1. La discontinuidad artística a la dialéctica negativa del objeto arte en el Readymade de M. Duchamp y en la Ley de los cambios de J. Oteiza. –Diferencia, Diferancia e Indiferancia–./ Cap. 4. 5. Del Situacionismo, ipse – alteridad, deriva y discontinuidad. La soberanía del Sentido.)–, la verdad real no ya de un no-trabajo [“ *strategy* (discontinuidad configurativa) *by insisting on a perpetual open present in which a state of constant production refuses to yield “finished” artworks that resolve ideas.*”⁹⁹³ –proyectos en curso (*ongoing* desde el sujeto) para un valor (o contra-valor) simbólico infinitamente aplazado–], sino el corte ni negativo (estéticamente) ni positivo (afirmación ontológica por el no-sentido al Sentido), corte –neutro– al Sentido, que lo Sin-sentido intervala sin negarlo o afirmarlo, discontinuidad natural independiente –sin trabajo y no-trabajo humano– a las figuras de valor y a la *alta ‘resolución de ideas’* (soberanía)]; del “*to look at nature leisurely*” (Lafargue) al corte de nuestra mirada (hegemonista) por la Naturaleza discontinua. “ *Play is the ultimate principle of this festival, and the only rules it can recognize are to*



993

Pierre Huyghe. *Le Procès du Temps*

Libre, 1999. Facsimile of a work by Marcel Broodthaers, *Programme*, 1973.

The third clue is an A4 black-and-white photocopy of Belgian conceptual artist Marcel Broodthaers from 1973. Broodthaers' “Fig” practices, which began in 1966, reference a model of classification and a stage of observation when an object is about to be connected with a concept. His strategic use of ambiguity created a suspended moment before the resolution of an idea in part as a way of critiquing attempts to freeze meaning in place. Art historian Rachel Haidu argues Broodthaers' embrace of ambiguity exploited a language that refused to “work” by deliberately failing to communicate meaning. The Association adopts this strategy by insisting on a perpetual open present in which a state of constant production refuses to yield “finished” artworks that resolve ideas.

(y cita anterior en) Rotenberg, Lauren. Op. Cit. <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>

live without **dead time** and to enjoy without restraints.” (Debord), –Jugar en esta vida, sin tiempos muertos –no-sentido– monumentalizado en un escenario o pro-puesto, y sin el trauma existencial como pre-*texto* transcendental, restrictivo ontológica o simbólicamente, arriesgar el Sentido en el juego que genera la discontinuidad de lo Sin-sentido (no fáctico). De la *transcreación* [reenactment de lo creativo antrópico. Cap. 9.4.B.iv TRANSPROYECTUALIDAD) al transproyecto (sobre el proyecto para ir fuera de éste sin indicación, sino desde lo Otro no indicativo (lingüística o representacionalmente) –preindicador en sí, de la existencia discontinua–)]–.

Desde la resonancia estética y la voluntad política (arte activista para la sublimación del hecho artístico) y la vehiculación instrumental (ideológica) de la pereza –actividad de placer (o su principio psicoanalítico) o producción sensible y ‘liberada’ del *non-work*– y del *readymedialista* (ya –medio, ya hecho –factual-facturado–) y nominalista (del Yo al otro) programa –o formatos de investigación artística– [programa no resolutivo de Broodthaers, pero manifiesto representacional del no-sentido (de post-producción immaterial) –dispuesto en la imagen de P. Huyghe a la sombra de una planta, expuesto a la luz su programa titulado en blanco (*‘this page intentionally left blank’* –como emplea Brassier– Caps.: 9.4 non-representación y 9.4.B.ii Exposiciones como zonas de con-tacto no representacional), presentado en un jardín doméstico que evoca desde la ventana lo libre o salvaje y lo abierto desde lo cerrado o clausurado⁹⁹⁴ –en pedagogio *Clausus*–] –o *Clue* (idea, clave, prueba y también pista, instrucción, guía ...) de la ATL–; queremos rescatar aquí la celebración, tanto estética –del Sentido y del no-sentido, de la producción simbólica y de la imagen de pereza placentera, representados en la composición icónica (póster-símbolo) de una imagen fija (suspendida)–, cuanto la conmemoración de una realidad construida (temporalidad),



994

El jardín salvaje –The Savage Garden–, Dan Cameron. Fundación “La Caixa”. Barcelona 1991. Portada del catálogo (bodegón, naturaleza muerta o *Still-life*) con plantas de interior orientadas en su –instalación– a una persiana cerrada sobre una ventana que da a la luz natural. [Tratado en el Cap. 4.6 Malas formas, nueva estética de la negatividad: Del movimiento del objeto artístico al proyecto]. Retomaremos esta concepción de la representación y escenificación de jardín artificial en AW: *Discontinuity* Barinatxe (apartado 10.2) analizando el des-emplazamiento del objeto documental realizado con Lothar Baumgarten (*Baum-Garten*: –arbolario, parque, prado). Ver análisis previo de la obra de Baumgarten en Caps. 5, 6, 7. Y en el Cap. 8.2 De la Representación a la (co)presencia; así como su experiencia vivencial evocada con su vehículo en exposición con: *Caimán*, *Nariz blanca*. Cap. 9.2. Representación y Post-Disciplinarietà / Agenciamiento.

con la antigua fotografía que sirve de emblema para *–Le Procès du Temps Libre. 1999. The right to laziness, 1880. Image found 1970, offset print.–* (pág. 1318).

Del procesado de Huyghe desplegando la datación heterocrónica de distintos acontecimientos – a un tiempo unitario– para referir desde una imagen aparentemente abierta (ya constituida simbólicamente e iconoclástica) a la posibilidad de un ‘*Open present*’, (utilización de elementos diacrónicos desde su respectiva cronología original, para la sincronía en su proyecto) : –1880 . El panfleto del *Derecho a la pereza Le Droit à la Paresse (The Right to be Lazy)* de Paul Lafargue; –1970. La fotografía de época, –“ *image of a naked woman with stylized long blond hair lying in a field with daisies harks back to the putative sense of freedom and revolutionary potential of the late 1960s*” (autor desconocido); –1999 (en aquél entonces, fin de siglo –fin de ciclo del arte post-moderno y la imagen concreta y transición al tiempo estético de la hipermodernidad).

Tiempo inaugural de este manifiesto artístico, estético (relacional), político (económico-comunicacional / postproductor) de la ATL: *Le Procès du Temps Libre*. No concluido formal o procesualmente y abandonado de alguna manera ideológicamente (suspendido en un limbo crítico –como aparentando, dejando en alusión...– que podría corresponder a una estratagema subrepticia de los coautores –y cómplices– el hecho de no renegar objetivamente de los postulados de éste proyecto, puesto en evidencia por su mismo instanciamiento ideológico, la instrumentalización ética y su dialéctica de de-ontología del arte para la sociedad postproductiva y su código y formateado cultural. El teatro y drama de la auto-reflexión con el público –interpretando o simulando los autores intérpretes una pose ascética y contemplativa–; dejarlo todo en *stand by*, insinuatamente ‘en el aire’ *On air* –locutivos–, transmitiendo desde la soberanía crítica a una audiencia inter-subjetiva–, abiertos a lo que el futuro –en la evolución social del arte– pudiera llegar a confirmar sobre un potencial acierto de estas proclamas, dejándose apreciar y distinguir hoy los artistas emisores (de intensidades) como agentes ficcionalmente anticipatorios –un tercer Sentido que escribiera Vila-Matas desde Chus Martínez–);

Accedemos ahora, directamente, a la forma / contenido de la representación por sí misma, tanto forma tácita –como fotografía analógica, material– cuanto imagen explícita donde la erótica se impone a la ética y al *copy-paste* de cualquier época o uso discursivo y a su imagen de-ontológica–.

Erótica o impulso presubjetivo del instinto de deseo sexual, evolutivo genético, no instruccional sino *strusivo* (–*Struction*–Nancy o –*Unistruction*– Barrau). Un supra-Sentido no instruíble y al margen de los convencionalismos, del código social y de la intencionalidad de indicar (desde el Yo o el *One*) el no-hacer ‘nada’ (equivalente al nihilismo desencadenado o no correlativo de Brassier, *non-representation* –aplicación o *freely* interpretación del no-sentido ‘liberado’– orientado por la extinción existencial, proyectada por la frustración del Uno –uni-versalizador–). Esa imagen de un modelo de mujer –bella, jóven– desnuda / cruda (no *stright photography* sino *pulp-fiction* de los 70), encontrada en el año de mi nacimiento, y situada en relación a un fin de

siglo anterior (S. XIX –nacimiento de la imagen mecánica–) y al último cambio de siglo (del S. XX –el aura, el readymade, la postmodernidad, la imagen directa e indirecta–, al S. XXI –de la hiperrepresentación –información Inter-sensible postproductiva– y de lo post-conceptual del readynaturalismo, hacia la co-presencia del Sentido con lo Sin-sentido multiversal–); me retrae a mi desarrollo biográfico (habiéndolo de tratar aquí el componente biográfico de manera ‘libre’: de ser discriminado o jerarquizado para esta investigación –subordinado secundaria o anecdóticamente– por complejos epistemológicos o metodologías), información personal relativa al propio impulso presubjetivo a la hora de abordar: tanto el ante-proyecto *Artists Working* y sus siguientes fases experimentales de proyectos –abriendo al trabajo de campo lo sensible, lo emocional y el deseo, cuanto este proyecto de investigación artística para su puesta en discontinuidad desde la co-presencia de todo lo anterior con lo Natural. Una vez llegados al presente: desde los post-estructuralistas 70s, a la diversión lúdica-consumista de los 80s [o su radicalización punk, anti-sistema y musical –no meramente reivindicativo sino anárquico, (no anartista) indiferente a su Sentido o no-sentido, auto-destroyer– [Ver Cap. 2.2.A.2 –La discontinuidad del hecho sonoro al Sentido del Arte contemporáneo–. Iñaki Garmendia, *Kolpez-Kolpe*. Bienal de Taipei 2002. De la música no-idiomática (de Chamy, Guionnet, Mattin, Murayama o Brassier, en citado capítulo y en Cap. 9.4 Non-Representation) a la transculturalidad.], y desde el inicio de la sofisticación –técno–, postproductiva inmaterial en los 90s); quisiera recordar, ya hoy [en este momento actual –más de una década después del verdadero inicio cultural del S. XXI tras el atentado de Alcaeda en las torres gemelas de NY (2001) y la nueva configuración del poder e intervención del orden político, macro-económico y social (crisis cíclica de la burbuja financiera global con su reprogramado hiper-liberal) / cambio de paradigmas científicos del universo al multiverso]; en que abordamos el colapso de la era hipermoderna y la discontinuidad de la mediación, la fe o el *Belief* –utópico o distópico–Ver Cap. 9.4.B.1 –VIOLENCIA CLÍNICA– (DEL CORTE NON-REPRESENTACIONAL)]y los dispositivos maquínicos de liberación–, *disponiendo* aspectos privados de mi vida aquí no como parámetros o etapas cumplidas de mi trayectoria artística, significado de los vínculos biográficos, sino en su deseo directo vivido, no potencial sino biológico–] un proyecto no realizado que tuve en 1998 (un año antes del empleo de esa foto anónima por Huyghe), cuando trabajaba en Berlín instalando exposiciones en museos [y me interesaba superar el aspecto *soft* (analgésico) de la imagen y su instalación, su reflexión o interpretación y su encuentro experiencial con un público no meramente cognitivo sino suprasubjetivo, de forma independiente a que fuera ésta imagen concreta o aquellos encuentros y perceptividad realistas o ilusorios, poder soslayar la im-presencia de lo que son (lo que evocan y re-presentan) para atender así la copresencia (‘más relevante’) del amor y del impulso (‘gregario’) del deseo sexual en vida, irreproducibles y en gran medida intransferibles– (no ‘toque’ sino con-tacto de una sensación a

otra –desdiciendo también el antiguo ‘*tacto*’ simbólico de Nancy entre Sentido y Sinsentido– ya que por el contrario la ciencia confirma la discontinuidad pura⁹⁹⁵], para fotografiar o grabar a mi entonces ex-pareja (en Bilbao), sola (vestida, tal y como fuera y quisiera), tumbada sin más en una zona de campo abierto, en primavera (por contraste en vivo al invierno alemán y sus cambios de estación y luz), cubierta con hierba verde y flores. Un retrato simple (sin alarde técnico), en el que fijar un recuerdo. El amor⁹⁹⁶, el *Eros*⁹⁹⁷ y el deseo (distinto en su naturaleza al tráfico artificioso o representacional –*e-motion* como desplazamiento sucedáneo (de suceso situacional) de emotividad o efecto causal– de la afectividad). Involuntario (contingente) e inconsciente, ex-pontáneo. Desde la evidencia de asumir la representación ya explícita de la *fotografía concreta*⁹⁹⁸ de la existencia (o desde el objeto formal o inmaterial instalado en su deconstrucción), para llegar a obviar su discontinuidad configurativa y no realizar nada más que lo que allí se dispondría en sí mismo (indiferente e *indiferante*⁹⁹⁹ a su transporte) ante lo Sinsentido, ex-*tenso* a todo lo Real. Sin subrayar la impresión romántica ante la naturaleza, u obviando la cosmética de una imagen inocente, política, ética, moral, cultural o post-filosóficamente (noción de inocencia que introducíamos anteriormente desde Chus Martínez en el ejercicio que proponía de “*Sentir desde un árbol*”, actualizándolo la praxis estética contemporánea

⁹⁹⁵ Tal y como confirma la ciencia molecular y nuclear, nuestras partículas corporales nunca llegan a ‘tocarse’, sino que lo percibido en el tacto superficial de cuerpos es una sensación generada por la reacción del campo de fuerza particular de un individuo en su con-tacto (paralelo) con el campo de fuerza del otro. Las partículas emiten campos de fuerza que repelen a los campos de fuerza ajenos que se les aproximan, somos discontinuos físicamente (cuánticamente) unos a otros. No hay entre sujetos fusión nuclear de partículas como la que se produce en el núcleo solar o en la fusión de la energía atómica. –Ver explicación científica de la repulsión de campos de fuerza en el capítulo #6 de la serie documental para TV. Cosmos: *Lejos, aún más lejos*. (2015) http://www.atresplayer.com/television/programas/cosmos/temporada-1/capitulo-6-lejos-lejos_2015102300414.html.

⁹⁹⁶ “Theorists Brian Massumi, Gilles Deleuze and Félix Guattari describe affect as a feeling of *self* [ser social congénere] on a level prior to subjectivity that has not yet undergone processes of mediation. Deleuze and Guattari define affect as “prepersonal intensity,” or passions, that exist before subjectivity [impulso presubjetivo, supervivencia con el otro, procreación, transcendencia] and before the individual [previo al Yo, especie] While subjectivity is conceptualized (from an anti-humanist perspective) as a mediated state lacking autonomy, mobilizing affect seems to circumvent the problems of engaging subjectivity because affect is a non-linear [discontinuo, en cuanto a naturaleza presubjetiva que implica existencia e inexistencia, instinto de discontinuidad], formless and unstructured intensity not yet registered and narrativized (as emotion) [pre-Sentido] to create function [o non-function] and meaning.” Rotenberg, Lauren. Op. Cit. <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.2013.818454>

⁹⁹⁷ Ver también el análisis de *La agonía del Eros*, de Byung-Chul Han. Cap. 9.4.B.iv. Exposiciones como zonas de con-tacto post-representacional.

⁹⁹⁸ Ver Cap. 2.2.C. Cinematografía. Lo cinemático y lo digimático. En la referencia desde mi ensayo *Nueva Objetividad* (2002) a la –Straight Photography–, en el paso del arte y su imagen del S. XX al XXI.

⁹⁹⁹ Ver Cap. 4. 1. La discontinuidad artística a la dialéctica negativa del objeto arte en el Readymade de M. Duchamp y en la Ley de los cambios de J. Oteiza. –Diferencia, Diferancia e Indiferancia–. J.L. Moraza. *Indifférance. Naturalismo sumergido/* En tiempo Real. El arte mientras tiene lugar. Fundación Luis Seoane. La Coruña, 2001, pp. 153-162.

y a la antigua función ontológica, simbólica, expresiva o de imagen objetiva del arte):

*« The notion of “innocence” is not an easy one. Already at first sight one is confronted with a certain uneasiness. How can we propose a term like this in a time like ours? On the other hand, how can we not appeal to a notion like innocence in thinking about the status-quo of the discourses on political and cultural identity, or on the very nature of theory—that recurrence to the same critical paradigms? We already know that is not only culture that should define thinking, but also new thinking forms, which are emerging from nature or animal studies or science and art. Innocence, yes. It has nothing to do with morality here. It names the complex operation of challenging the old ways of understanding the function of art, and the old assumptions about experience and perception. It is—actually—the radical expansion of perception: it is not only us who feel; we are felt by beings and machines who are inviting us to introduce the term innocence. Oh! Some decades ago we often talked about “openness.” But the metaphor is not strong enough for the effort we need to make in order to turn around our ideas of experience, consciousness, and the way art is a thinking that absolves and transforms perception. Art is perception not because it is a producer, but because it is the organ where consciousness is sensed differently, as well as nature and gender. Innocence here is introduced as an “after-critically thinking form.” Or, better said, innocence is proposed here as a transitional attitude toward a new philosophy, one that is not modern but that is not yet there either.»*¹⁰⁰⁰

Una inocencia o neutralidad del Sentido (que ha abandonado su romántica posición de privilegio, lo multiversal que escapa a un solo pensamiento) ante lo Sin-sentido. El impulso presubjetivo en su integridad y la comprensión animal, emocional y desiderativa al otro en su otredad natural (no simple alteridad edificada), ante esa naturaleza llana y retro-instintiva (procreadora y discontinua en su inocencia lógica).

“Very complex work? I agree. This is why I want to fight with you — me — inertia — laziness.” [Clément Pansaers, *L'Apologie de la Paresse* (The Advocacy of Laziness) (1921)]. Volar, por inercia (atracción de la gravedad), con el amor y el deseo a una persona concreta –o en las que pueda surgir–, fuera de la imagen de pereza o de un no hacer nada –indicativo–, o del morirse o trascender. Fuera de las ‘*alzas y bajas de (la) intensidad*’¹⁰⁰¹ desde una des-cripción (simbólica) y al margen de voluntad reflexiva (del subconsciente y la subjetividad).

¹⁰⁰⁰ Martínez, Chus. ‘*The Next Society*’ *The Next Society*. *TREE Abies Alba und Innocence*. Ausstellung von Johannes Willi mit Vera Bruggmann und Symposium mit Chus Martínez, Filipa Ramos, Diego Blas, Kenneth Goldsmith, Natascha Sadr, Adam Thirlwell, Boris Groys. Der TANK Campus der Künste Basel. Institut Kunst Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW, Aula 27.10. 2015. Extracto de la invitación recibida por correo electrónico.

¹⁰⁰¹ Ver Cap. 9.1.D –UNIVERSO DATA | La discontinuidad entre Poder / decisión. | Identidad / Intensidad. REACTIVACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN –DEL SENTIDO Y SINSENTIDO– MEDIANTE LA DISCONTINUIDAD DEL OBJETO ARTÍSTICO CON LA PRESENCIA DEL CORTE CORPORAL. (Txomin Badiola. Exposición *CAPITALISMO ANAL CAPITALISM*).

No ‘imagen del amor libre’ y su psicodelia, sino el amor libre por sí ajeno a todo valor (incluso a sus condicionantes de escenificación –como el deseo liberado en el proyecto expositivo de P. Huyghe en *The Host and the Cloud*. (2009-2010), –el día de San Valentín en Le Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris– con relaciones sexuales en grupo o auto-masturbatorias¹⁰⁰²–). Libres de lo que queremos para quererlo libres (élla / él, el objeto, su entidad, Yo, y los desarrollos posibles en los encuentros de lo presubjetivo –y lo subjetivo– con lo Sin-sentido libre de ser o no ser ‘querido’).

–Otra confesión preliminar de un ejercicio (ideal, sueño) personal –tampoco realizado (en un pincipio por no ser capaz de asumir el juicio de la gente ni el mío propio, o de proponerlo...)–, no exhibicionista –ni impúdico–, sino lógico e ilógico, libre de Sentido ante la visión de los demás y su prueba o interpretación cultural (o la mía): habría consistido (un año antes de abordar esta investigación) en hacer el amor en un descampado abierto –invadido por el *plumero de la pampa* (que coloniza la vegetación autóctona)–, en un ladera sobre las vías del metro de Bilbao. Acto sexual y amor directa e indiferentemente ante el paso del tren con pasajeros, ajeno a lo público, lo privado y lo transitorio (lo descarté, debido a la evidencia de que no todo acto estético tiene porqué ser realizado para mostrarse o compartirse, puedo realizarlo como ‘ejercicio’ para mí mismo; pero me interesa su reflexión).

Cito esto aquí debido a que el amor, la afectividad y el cariño que constan de diversas formas (entre colegas, amigos y parejas y hacia los animales) en los proyectos *Artists Working*, fue uno de los elementos primordiales que no tuve completamente en cuenta cuando valoré el ante-proyecto y cuando realicé *Artists Working: Discontinuity* Barinatxe (ya en una segunda fase tras la experiencia afectiva y emocional observada en la primera en *Artists Working: Crossover* Atxabiribil –co-agencia analizada en el Cap. 9.3.B y que concluiremos en el siguiente apartado–). Ese detalle del deseo personal, de amor o de contacto sexual, me faltó pre-valorarlo desde mí mismo, personalmente, para que estuviera presente junto al resto de elementos que atiende este proyecto y que me importaban [teniendo en cuenta la intención de desacomplejar toda información pública o de índole privada, la vergüenza a un acto o impulso. Mi Yo, mi *Self* social (el reflejo ante los otros que aprueban estas demostraciones efusivas idealmente, pero que se suelen rechazar culturalmente) y mi ser y fuerza presubjetiva. No sólo liberarme, ponerme en riesgo y superarme o poder ignorarme objetivamente a mí mismo. Ser libre también de lo que queremos].

Hoy, habiéndolo podido entonces... (sólo si hubiera sido amor pasional, y un acto espontáneo, por sí mismo), habría sido interesante que constara aquello olvidado { [un beso real con una participante en

¹⁰⁰² Ver Cap. 9.3.B – Lo universal y lo particular. Co-realidad y co-agencia: Welt – Umwelt. Human / Post-human. Tercer impulso, tercera realidad.

AW, con quién había iniciado, previamente a la ejecución práctica de los proyectos, la pre-reflexión sobre éste proceso artístico, exponiendo los contenidos que posteriormente se iban a desarrollar y desplegar con otros colaboradores invitados a Artists Working: *Crossover* Atxabiribil, en relación a la autonomía simbólica, la post-soberanía, y la libertad no condicionada: productiva, afectiva u ontológicamente, ni por límites de espacio, tiempo o Sentido; correspondiéndole a ella –como dato–, más específica en aquél pre-análisis o no tan implicada como yo, los términos objetivos y defintorios de ‘*artistas trabajando*’, que posteriormente se integrarían de modo más incisivo como antetítulo (–sustantivo y verbo–) a este proceso proyectual –*Artists Working*: – completado con los subtítulos correspondientes a cada fase de los sucesivos proyectos, tras el signo de los dos puntos que señalan al argumento desde AW: –concepto o hecho tratado– “*Crossover*” o “*Discontinuity*” (en cursivas) y –localización– cala de ‘Atxabiribil’ o playa de ‘Barinatxe’].

–[Ex-compañera a quién seguía deseando, pero con quién ya no mantenía una relación íntima, –y quizás por ello no caí entonces en cuenta, en la última fase realizada de éste proyecto, de que olvidaba (involuntariamente) ese deseo tácito– (se lo he comentado posteriormente en una reflexión artística sobre éste proyecto, y personalmente) El trabajo artístico tiene influencia en todo nuestro proceso de vida, que quizá, lógicamente, interesa no obviar.].

–[Aquél beso espontáneo, celebrativo, o impulso emocional o sexual, algo sin demostración, ni intencional ni pre-planteado; deseo anárquico y compulsivo, no negado ni afirmado. No existió, y no podía haber sido forzado pues se trataba en los proyectos de AW de que –aparte de las invitaciones y de la instalación y cámaras que yo introdujera ante lo Natural– no hubiera nada presubjetivo ni subjetivo programado (que lo afectivo y aquello que reconocemos como lo ‘bueno’ o positivo, sucediera por sí mismo, o no ocurriera y se pudiera echar de menos en todo lo que afronta el proyecto AW) –que es conveniente reconocerlo en este proceso de auto-apertura, de expiación y su disposición al corte del objeto-proceso ontológico-simbólico–] }.

Detalles importantes que pueden echarse en falta (su ausencia cumple ahora esa función) –no por ser ya entendidos desde lo retratado o evocado, sino por su presencia explícita más allá de las actuales consideraciones estéticas o éticas sobre la afectividad y su alienación tecnológica, ontológica, sociológica o psicoanalítica– en un proceso, en laboratorio proyectual con co-agentes, que buscaba contemplar todas aquellas factualidades que corresponden al individuo personal y al sujeto estético y sensible, activo o contemplativo, y que por mi parte quería dejar libres y sueltas (sin exacerbarlas y sin indicarlas). Exponer todo lo particular y lo íntimo (no circunstancial) que produce pensamiento y Sentido (atendiendo aquí al amor y al deseo como dos de las esencias y ausencias, empresas principales que afectan a la producción de Sentido), ante algo indecible; no sólo al amor y al deseo (subjetivo), sino al impulso suprasubjetivo y a cualquier instinto o fuerza presubjetiva en un encuentro neutro (fuera de inocencia o culpa) de los emisores y los objetos de Sentido ante lo Sin-sentido.

Se trata aquí –con este inciso particular abierto–, de afronar directamente y tratar en los ante-proyectos y en ésta investigación toda su extensión posible y los caminos por los que recibimos aquellos elementos previos a considerar, con intención artística o sin ella –qué descubrimos y

qué ocultamos o disimulamos (para verlos en lo que son en su naturaleza, por sí mismos)–, que posteriormente vayan a configurar el contexto de actos y reflejos (conscientes, inconscientes y subconscientes) a desbordar en nuestro objeto proyectual dispuesto (no programático, realizado o no realizado, presente o im-presente) al corte fenoménico indecible (puesto que, como sabemos, el corte en la representación afecta también a todo lo íntimo y sus grados de proyección, protección, manifiesto o censura –a mí y a mi reflexión y conexión con el otro / y lo otro– y al instinto extensivo de supervivencia vinculado a la reflexividad). Ver cómo se re-activa el Sentido particular, en toda su ex-‘tensión’, en su co-presencia y discontinuidad con lo Sin-sentido.

Por ultimo, en relación a lo anterior, es de interés el tratamiento de lo afectivo y los impulsos presubjetivos desde la dinámica de transproyectualidad, que sitúe a aquellos objetos o esencias sensibles en lo que son a priori (entidad /representación /significado literal –al pie de la letra–), sin incorporarles más información o intencionalidad, complementaria o derivada (o discontinuidades configurativas: tanto de composición como de estrategia o de interpretación).

En el reciente proyecto de imágenes fotográficas *überprojekt*, activo actualmente online

[<http://inigocabo.com/works/ueberprojekt.html>] (2014-en curso¹⁰⁰³. –Ver Cap. 9.4.B.iv

TRANSPROYECTUALIDAD / Resumiremos el análisis de esta serie de imágenes completa en el Cap. 10.4 Proyectos realizados en paralelo a la investigación.–), la afectividad consta de manera implícita en la selección y solicitud gradual a artistas colegas, a antiguos ex-alumnos o participantes en talleres que impartí y en mis proyectos artísticos (algunos participantes en *Artists Working*), a amigas y amigos con quienes mantengo diferentes grados de relación, a quienes (considerando esa amistad o confianza) solicité la cesión de sus fotografías para referirlas aquí desde mi distancia (efectiva, objetiva y subjetiva) a sus respectivos proyectos, no-proyectos o significados particulares e íntimos.

¹⁰⁰³ Actualmente no he decidido (o no quiero tomar una decisión unilateral) si *überprojekt* se dispondrá finalmente como objeto artístico –[aparte del ensayo expositivo de las primeras 4 fotografías de esta serie, realizado junto a otra imagen obtenida en directo en Bryan Arts Center (Oh, U.S., Feb. 2015)]–, en una instalación expositiva definitiva o en otro formato. O bien si permanecerá como ejercicio reflexivo, sin tener que ser transferido al público más allá de esta comunidad concentrada vía online, mediante su reflejo en el canal-flujo de la Web (donde son afines a la realidad posproductiva de su formato, la mayoría de ellas obtenidas con cámaras de teléfonos móviles), o a través de las conferencias impartidas, como en la referida anteriormente: –*When Art Project -Maybe- no Lies. Extinction and Discontinuity in the Art Object. Sense + Nonsense*–. en el programa de conferencias: "What Do We Talk About When We Talk Photography?" de la Faculty of Philosophy, National Research University. Higher School of Economics HSE, Moscow (Diciembre 2014), cuyo libro está pendiente de su próxima publicación y que puede seguirse en los enlaces de mi página Web: <http://inigocabo.com/texts/books.html> / <http://issuu.com/inigocabo/docs/whatdowetalkaboutwhenwetalkphotogra?e=15758220/11619420> – O en los distintos talleres a impartir, o en ensayos teóricos y publicaciones como la que se pretende realizar posteriormente a la actual investigación, o bien en la desarrollada en un futuro tras la posible investigación postdoctoral mediante otras imágenes potenciales para estos *überprojekt* (obtenidas por el HST, Hubble / durante el workshop *Discontinuity*, University of South Florida USF, 2016) para el contraste del transproyecto y su posible re-activación en su co-presencia y co-agencia /–con y –de / lo Sin-sentido.

Imágenes ajenas, instantáneas comunes y episódicas o simplemente anecdóticas, otras elaboradas con intencionalidad artística o de información-comunicación postproductiva, publicadas en Facebook para su tráfico relacional superficial, o publicación artística con afán de convocatoria (o solamente publicadas en mi proyecto). Fotografías de amigos a quienes aprecio o quiero –o de alguna mujer a quién he deseado o con quién tengo un deseo latente– [evidenciando que el proyecto artístico supone también, en su agenciamiento y coagencias, un recurso con distintos grados intencionales de intersubjetividad, no sólo de convocatoria, invitación, solicitud y contacto, sino de seducción e interés ambiguo].

En las nuevas imágenes que se van incorporando a esta serie de *_überprojekt*, se enfatiza (o se contrasta una posible lectura emocional de la imagen a través de ese vínculo afectivo, entre el autor y su desplazamiento / y entre mi solicitud y afectividad a su trabajo). La documentalidad del archivo proyectual, como en el caso de Eriz Moreno ¹⁰⁰⁴: mediante una *stright photography* o imagen concreta de sobre un jardín (semi-salvaje) ubicado en una de las múltiples localizaciones internacionales llamadas –Berlín– (en Europa, U.S, Asia, etc.), a las que este artista se desplazó abriendo su –proyecto artístico de viaje–, entre lo histórico, el *reenactment*, lo simbólico, el lugar, la identificación y el tránsito; para una colección de imágenes con la experiencia sumergida.



Eriz Moreno, **Berlin** (Georgia) 417. (2012-ongoing).
[*_überprojekt* (#10), 2015. Section 2
(Transprojectual sequences)]



Still (Eriz Moreno). Artists Working: *Discontinuity*
Barinatxe. IC (2013-en curso). Bryan Arts Center,
Ohio (U.S), 2015.

Donde la imagen concreta (de la tradición fotográfica germana, aquí desplazada a través de la discontinuidad del viaje y la discontinuidad configurativa de la imagen fija), facilita, desde su

¹⁰⁰⁴ Ex- alumno en BB.AA (UPV-EHU), participante en mi taller Closing Time y en AW: Discontinuity Barinatxe. En cuyas publicaciones o catálogos he aportado textos sobre su trabajo –alguno reciente con elementos desarrollados en la presente investigación: <http://inigocabo.com/texts/catalogues/texts-catalogues/ErizMorenoBilbaoArte.pdf>– abordando la diferencia entre la discontinuidad configurativa de lo ‘textual’ (Sentido y no-sentido, fácticos u ontológicos) y la discontinuidad natural Sin-sentido.

distanciamiento registral a la subjetividad (lo que importa proyectualmente es el viaje, cuya discontinuidad es enajenada en el proceso documental de la colección de momentos objetivos), una transproyectualidad paralela hacia esa imagen y hacia el propio proyecto de fuga de EM; despejándose definitivamente en su inclusión en *_überprojekt* la trayectoria particular de esa imagen fijada en concreto, que queda superficializada, trivializada junto a otras imágenes diferentes que pierden su conciencia singular. Una fotografía digital, un autor, una relación con mi proyecto reflexivo (de suspensión ontológica). Cada elemento en su entidad directa y lo relacional sin interpretación subjetiva.

Las secuencias registradas por EM en sus momentos de filmación cuando participó en AW:

Discontinuity Barinatxe, exponen su atención al detalle de lo biosemiotico (Ver en pág. anterior el fotograma de la filmación de EM expuesto en Bryan Arts Center: insectos y estructuras vegetales ancladas a la roca marina) manifestando, desde su intencionalidad documental, el contraste entre la imagen registral y la 'objetividad' *ontológica* del no-sentido, con lo Sin-sentido. Una salida del 'jardín' de la imagen recreativa y de lo edénico del simbolismo y su *Belief*, admirando la constatación, en la Naturaleza –de la imagen y de la representación–, de su no significado, independiente al afecto de ambos (él y yo) por las imágenes –una relación de confianza a través de la entrega de una imagen fría, en una secuencia (activa) viva–.

Se enfatiza también (de manera literal), en el caso del clip de vídeo de Néstor Caparrós agregado a *_überprojekt* (tras mi visita en 2015 a la University of South Florida USF para el contacto preliminar con los responsables académicos de la universidad y con los gestores del museo CAM USF, con vistas a la preparación del workshop *Discontinuity* y de la exposición del proyecto *Caiman Situation* en 2016), la afectividad directa en el '*re-portaje*' cotidiano de estas imágenes grabadas durante el tiempo libre no productivo, con su pareja (colaboradora artística en mi workshop en la USF), amigos y familiares. Un acto reflejo de pedagogía a un niño que trepa a un árbol y la explosión de un salto, un instante de ascenso contra la gravedad y caída inmediata en otro elemento líquido (como las imágenes en el espacio 'líquido' que flutúan en la mensajería por las redes inalámbricas simultáneas donde nunca llueve: *-upload /-download* y su instantaneidad). La pre-disposición al momento lúdico en el que se vence a la lógica fuera del complejo cultural en un bosque salvaje del humedal subtropical (*Everglades*, Florida), pero sobre todo la estética hipermedia de un microclip de teléfono móvil (cortado / adaptado desde el instante para la capacidad de archivo y descarga), en contraposición a lo selvático (Rainforest) y a su difusión.

Comentando con NC [cuya praxis parte del dibujo manual como indicador directamente representacional hacia la pulsión (ficcional, desiderativa y física-objetual) en el proyecto artístico] la opcionalidad que abre éste clip no por la narratividad de un tiempo 'liberado', sino por la suprasubjetividad conectada directamente con la afectividad, el impulso y la enseñanza consciente para lo inconsciente; el factor más interesante consistía en no poder alejar estas imágenes de lo vacacional y lo experimental en un medio natural que por su libertad salvaje pone

en circulación esta secuencia como amigable, afín a una memoria infantil, a un sueño o a un deseo, pero en cuyo reconocimiento entra, además de nuestra cultura mediática (filmografía de *Tarzán de la selva* en blanco y negro, documentales de exploradores, National Geographic y sus documentos de fauna, cataclismos naturales etc.);

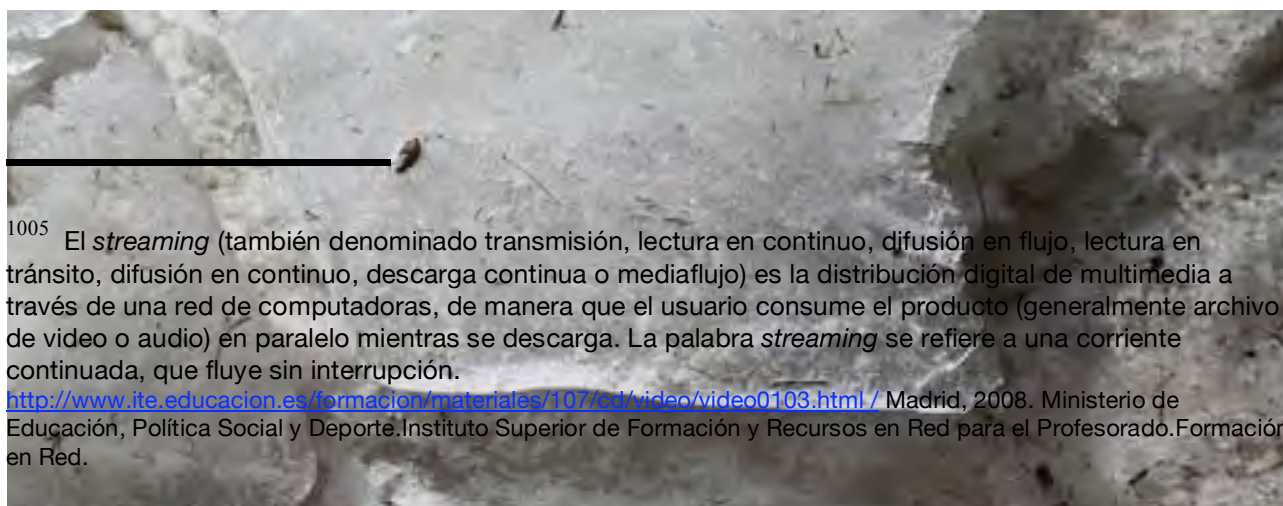


Nestor Caparrós. **Everglades** (Tampa)] Mobile phone video. (1' 01''), 2014-ongoing. [_überprojekt (#11), 2015. Sección 2 (secuencias transproyectuales)] <https://vimeo.com/138498306>

la cualidad de aquello que no puede ser vehiculado ni instrumentalizado, la correspondencia intrínseca entre lo presubjetivo y su emoción de juego (o la catástrofe medioambiental y la conservación ecológica/ respeto a la Naturaleza) con la inocencia que señalaba Chus Martínez, previa o ajena a su inter-subjetivación (no meramente autónoma/ global sin significado accesorio –pero no trivial ¡, pues por eso mismo es constatable; ni soberana /post-crítica: *«Innocence here is introduced as an “after-critically thinking form»*. Dispuesta también la soberanía estética a su propio juicio –o a su obviación (corte) de localización, identificación, agenciamiento o coagencias postproductoras–), en la que transferir desde una instantánea otras posibilidades no de codificación ni de afectividad para la producción simbólica desde un medio-dispositivo (ontológicamente ‘liberada’ o estéticamente ‘abierta: *«Oh! Some decades ago we often talked about*

“openness.” *But the metaphor is not strong enough for the effort we need to make in order to turn around our ideas of experience, consciousness, and the way art is a thinking that absolves and transforms perception*»), sino cualidad de corte [de su Sentido –que se muestra en su esencia (simbólicamente inasible y prolífico –desde una particular humanidad– ante la posibilidad del todo–) y de su no-sentido; mediante una potencial co-presencia de esa imagen y su suprasubjetividad referida, con lo Sin-sentido, su contraste con lo Real].

Imagen dispuesta tal cual es (sin acontecimiento o suceso espectacular, en paralaje) en *_überprojekt* «*new thinking forms, which are emerging from nature or animal studies or science and art.*» –post-instrucción biosemiótica, multiversalidad discontinua no programable (con todo aquello que en sí ya contiene y transporta para la mayoría de usuarios de la Red: «*the radical expansion of perception: it is not only us who feel; we are felt by beings and machines who are inviting us to introduce the term innocence.*») independientemente a su proyectualidad–. Secuencia insertada transproyectualmente, observando desde una distancia objetiva la implicación que emerge desde ese *streaming* ¹⁰⁰⁵ de otro autor –cuyo *play* en directo es un dispositivo de respuesta automática incitada, que dispone lo privado y su *diferancia* en lo público–, atendiendo fríamente a la empatía que una imagen positiva genera (su negatividad estética queda imbuída en una afectividad extensiva) y a su vez al distanciamiento hacia ese reconocimiento cómplice con lo que la secuencia transmite, con lo vivo referido y su carisma, con la nostalgia y el deseo romántico, con una inocencia pretendida. La cadena de imágenes y su emoción o su di(s)versión dispuestas en el tráfico de la red (enlace a *_überprojekt*) a su evidencia, no para buscar (o bucear) en ellas lo que representan, sino desde lo que en sí son (cuasi-*naïf*, imágenes en bruto, implicadas sin embargo en una potencial inocencia ontológica, mostrando todo lo artificial de sí y manifestando toda interpretación artificial o afectiva sobre ella) dirigirnos precisamente hacia aquello otro que no está ahí, lo Real al margen del ‘jardín’ y del edén o de la ‘nube’, y también al margen de la afectividad de esa propia selección entre amigos, colegas o deseos que siempre nos señala como autores, productores (de afectividad, obra o extrusión) o coagentes. Lo Otro que está al margen del contacto simbólico para presentarnos una posible co-presencia abierta [con-tacto de la realidad –suspendida en la inocencia evidente de su construcción delatada, por muy sofisticada o maquinica (del agenciamiento) que sea–, expresión del afecto subjetivo



¹⁰⁰⁵ El *streaming* (también denominado transmisión, lectura en continuo, difusión en flujo, lectura en tránsito, difusión en continuo, descarga continua o mediaflujo) es la distribución digital de multimedia a través de una red de computadoras, de manera que el usuario consume el producto (generalmente archivo de video o audio) en paralelo mientras se descarga. La palabra *streaming* se refiere a una corriente continuada, que fluye sin interrupción.
<http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/107/cd/video/video0103.html> / Madrid, 2008. Ministerio de Educación, Política Social y Deporte. Instituto Superior de Formación y Recursos en Red para el Profesorado. Formación en Red.

Untitled. [_überprojekt (#12). **Irantzu Sanzo.** (Banff)] 2015-ongoing.

Section 3 (Readynatural / a present instead of a sculpture)

S/T. [_überprojekt (#12). **Irantzu Sanzo.** (Banff)] 2015-en curso.

Sección 3 (Ya-natural / un regalo en vez de escultura).

también para su suspensión, e incluso corte-intervalar de la empatía implicativa, impás del impulso precognitivo de reconocimiento (reflexivo o biográfico) o de ser afectado por señales ontológicas o emocionales, para ese con-tacto neutro –inocente– en la co-presencia con lo Real].

La última fotografía incorporada en *_überprojekt* (en una tercera sección de imágenes que se van sumando ya sin declaración, sin texto explicativo debajo de ellas en la página Web, dispuestas como imágenes directas planas) corresponde a un «regalo» como respuesta de la artista Irantzu Sanzo ¹⁰⁰⁶ a mi petición de una forma escultórica, pre-objeto (no proforma con intención de formularse artística o pedagógicamente, sino mero ensayo o boceto experimental de la

¹⁰⁰⁶ Artista (también ex-alumna y participante en Artists Working) con quién he colaborado contribuyendo con texto *–Sentido crudo/ la cosa Real–* para su catálogo expositivo *–Una cosa–*, en la Fundación Huarte de Pamplona (2013), en el que su apuntaban, en relación a esto, algunas reflexiones de Jean-Luc Nancy en *–El Sentido del mundo–* revisadas en la presente investigación (poder atender a cada cosa, objeto o afectividad, sensible o insensible, en lo que son, con una distancia co-presencial al propio proyecto que los trate): http://inigocabo.com/texts/catalogues/texts-catalogues/IrantzuSanzoUnacosa_FundHuarte.pdf → [como apuntábamos en el Cap. 9.3. B.–Lo universal y lo particular / Co-realidad y co-agencia, en el análisis de la obra performática de P. Huyghe *Colony Collapse* (2012): *P. Huyghe escenifica un contacto*

investigación artística sin vocación mayor de obra; un instrumento ejercitivo que pudiera ser instrumentalizado por su misma pre-condición), que poder situar en la Red con las anteriores imágenes introduciendo una cosicidad elemental, una forma física que pudiera tratar como materialidad pre-virtual o entidad óptica o suprasubjetiva, que se estableciera cual pre-signo (sensible –sin negatividad estética– y pre-científico) al tiempo que es transportada o vehiculada como imagen de sí o prototipo, algo que contrastara con la (hiper)superficie de los otros formatos de imágenes y secuencias bidimensionales, que se insertara como un útil para-tridimensional (representado, diseñático) sin función asignada, una cuestión meramente compositiva que anulara la anterior posible lectura estratégica (mediática o post-media).

Irantzu Sanzo realizó recientemente una residencia artística de medio año (2014-2015) en The Banff Centre { <https://www.banffcentre.ca/> una de las anteriores sedes de dOCUMENTA (13) en Canadá, 2012, coincidiendo con su programa anual de residencias de investigación <http://d13.documenta.de/#/programs/banffthe-retreat/>, para la programación de *The Retreat* (el retiro)¹⁰⁰⁷ –, en cuyas jornadas reflexivas intervino Pierre Huyghe, presentado por Chus Martínez, <https://www.youtube.com/watch?v=aRC5iFlxfnU&list=PLCiXsh--cTyzEfSHBCCNRxgVC-37GcemH&index=2> introduciendo su reflexión con los participantes e investigadores acerca de la Asociación de Tiempos Liberados, que hemos analizado aquí (y de distintas obras del artista tratadas en esta investigación), con especial atención a su situación construida *Untilled* (sin cultivar, 2011-2012) pieza central para el desarrollo de nuestro análisis post-conceptual y post-cultural. [en el enlace

co-agencial entre el drama ficcional de público y performance –de actuación e interpretación de un objeto-cuerpo deseado como relato y de un lugar como escenario–, con el enjambre de lo natural no-sentido que colapsa la maquínica cerebral, el cógito humano –productor de agencia y de información postproductiva–, un colapso rizomático que enmascara la identidad del sujeto, su voz y su visión, siendo sólo un cuerpo en movimiento dentro de un ritual. La playa (lugar simbólico de libertad –y límites–), la luna (mito de la tragedia, posibilidad y objetivo de la ciencia) y el teatro (contacto en vivo de la narratividad con el público y co-agencia de los agentes-artistas en su confronto en la arena del circo), así como la Representación y la Tecnología; aparecen situados desde sus respectivas discontinuidades configurativas en una temporalidad de contacto real con la Naturaleza.]:

En el citado catálogo de I. Sanzo concluí: “*todo texto es ventrílocuo*”, asignando a la palabra la diferencia entre signo y significado y el difiriendo entre el sujeto y la imagen de sí en toda transcripción. El signo y la voz como máscaras, el término –*Una cosa*– como écfrasis nominalista y discontinuidad configurativa de la cosicidad, imagen de lo Real e (in)-experiencia lectiva.

¹⁰⁰⁷ *The Retreat* took place at The Banff Centre in conjunction with the annual research residency program, Banff Research in Culture. Graduate students, postdoctoral fellows, academics, activists, writers, and artists from around the world—including artists involved in dOCUMENTA (13)— got together to engage in research and exchange opinions and ideas. Guest faculty presented lectures that were open to the public during the event. *The Retreat* offered those involved an opportunity to step away from the speed and confusion of contemporary life—not in order to abandon its social challenges, political antinomies, or cultural dead ends, but to enter a period of temporary study, reflection, and cooperative exchange whose intent is to generate permanent change. The event was a retreat during which participants explored the character of our society and undertook artistic and cultural investigation with the aim of creating new modes of becoming and belonging.

10 AUG 2012 / 19:30 / The Association of Freed Time / lecture / **Program** / banff: the retreat Venue / Banff / participants / Pierre Huyghe. <http://d13.documenta.de/#/programs/banffthe-retreat/>

anterior al vídeo de la conferencia impartida por Huyghe se puede apreciar en detalle la satisfacción del artista ante la imagen del árbol muerto de J. Beuys –portada de la presente investigación– instalado en la zona de compost del Karlsaue Park en Kassel; el reconocimiento afectivo del autor ante una imagen rotunda, que plantea al tiempo la visión distópica (o llamémoslo otra forma de co-presencia de lo utópico) sobre el proyecto antrópico arte = vida, sobre el ecologismo, la energía, la *universidad libre* (de enseñanza)¹⁰⁰⁸ y el trabajo de todo actor social como artista; mientras Huyghe se identifica empáticamente con la iconicidad que desplaza y pretende desbordar su proyecto arte. Un transproyecto –sobre Beuys y otros contenidos del historicismo y la historicidad del arte, conectados en la vinculación implícita y ex-plícita de una situación construida con una situación viva que germina y poliniza indistintamente a lo simbólico, a lo ontológico o a lo biosemiótico, a lo relacional y a la producción humana–. Al tiempo que Huyghe nos dispone al distanciamiento con esa profusión cultural, (post-)reflexiva y existencial, proyectándonos hacia “*algo que no pueda ser agotado por los discursos*”, su implicación con su proyecto queda latente y se acentúa. No se niega la representación (se asume), se reconoce y celebra la (post)-simbolicidad (recursiva) de una imagen potente y universal para el Arte y la Estética.]

La cuestión que se abre es la articulación de esos transproyectos al Sentido en una potencial co-presencia con lo Sin-sentido, al margen de nuestro reconocimiento pulsional y afectivo, para celebrar en esta fiesta intervalar y discontinua de la vida, mediante un despliegue cierto a todo lo Otro que la integra, la posible re-activación de lo presubjetivo y lo subjetivo en con-tacto a lo objetivo. El reconocimiento implicativo de esa imagen es lo que nos sitúa aquí, con la experiencia de Irantzu Sanzo en Banff –no sólo en el centro de arte sino en la geografía de dicha localidad canadiense–, ante la implicación de una forma transproyectual en *_überprojekt* que abordara mi solicitud, el proyecto arte (con el objeto arte y su desplazamiento) de la artista, el distanciamiento de un transproyecto a su imaginaria, y la cuestión afectiva, así como una respuesta no concluyente o finalizadora, ni formal ni proyectualmente, sino transinmanente }.

Como artista y amiga, –entendiendo que yo solicitaba para una post-función (transproyectual) una imagen de las piezas del proceso ante-proyectual de investigación que ella había estado ensayando durante su estancia en Banff, fundamentalmente entidades obtenidas mediante su experiencia en los bosques nevados revisando ciertas pre-condiciones de arti-lugios y su desplazamiento natural de la imagen que constituyen y transportan acerca de un proyecto artístico de con-tacto que I. Sanzo trataba de cuestionar en su relación no meramente representacional con lo Real: unas cintas cortadas de material adhesivo transparente que había estado empleando como contacto o *im-printing* fotográfico, transportadores de aquello residual

¹⁰⁰⁸ –Frei Universität (Ver en Cap. 4.3 el análisis de la Freie Klasse.) / [–Lothar Baumgarten, con quién realizamos el objeto artístico que ‘movemos’ en *Artists Working: Discontinuity* Barinatxe (siguiente apartado 10.2) fue alumno de Beuys cuando éste replanteaba abrir los protocolos de la enseñanza y la investigación artística no productora (Ver Cap. 8.2. L. Baumgarten. De la Representación a la copresencia)].

que queda fijado en un film adhesivo que se pega a un árbol y permanece durante el tiempo de unas jornadas de reflexión estética y personal impregnándose de materia y organismos vivos–; Irantzu me contestó por correo electrónico con el envío del regalo-presente (*present* en inglés) de la imagen fotográfica del hielo (págs. anteriores) que fosiliza de manera natural –sin nuestra intervención– fragmentos de vida y materialidad, un tiempo suspendido por el proceso climático que queda reposado en una instantánea.

Su respuesta, quería ante todo conservar esos instantes fugaces de afectividad y reconocimiento artístico que mantuvimos durante un encuentro de fin de semana (con otros amigos participantes en Artists Working) para hablar de nuestras cosas (que siempre toca a la cosa Arte), de su vivencia en Banff y de mi proceso investigador. La foto atestigua (a la manera de *testigo* de Huyghe, como testimonio –o testigo que se pasa o transmite–) la presencia de un momento de afectividad que se traduce por la comunicación instintiva y solícita e inmediata en la Red (por WhatsApp o por email), así como la no-voluntad de que una de ‘sus’ imágenes sea utilizada como referencialmente artística sino ante-proyecto que se plantea la duda de sí mismo (y de su post-criticidad soberana) para indagar... Una imagen como recuerdo a un colega (y un posible *Retiro* emocional del proyecto arte, una transproyectualidad personal a la investigación artística). Lo que es ‘*ya natural*’ (siguiendo la descripción de la ficha técnica que le propuse y acordamos para esta foto:

Untitled. [_überprojekt (#12). **Irantzu Sanzo.** (Banff)] 2015-ongoing.

Section 3 (Readynatural / a present instead of a sculpture)

S/T. [_überprojekt (#12). **Irantzu Sanzo.** (Banff)] 2015-en curso.

Sección 3 (Ya-natural / un regalo en vez de escultura).

es el –regalo– y su presencia, no la imagen, la forma y su proyecto de estudio (readymade). Un regalo en vez de un objeto escultórico o una proforma y la amistad e identificación de Irantzu conmigo (y de mi con ella) y no su identidad artística o coagencia.

Retomando una de las citas de Nancy (que empleé en la redacción para su catálogo):

*“Aquí estriba la mayor dificultad: aquella de la ‘transinmanencia’ del sentido. Dicho con la mayor simpleza, que el sentido del mundo sea este mundo-aquí [u otros mundos multiversales y discontinuos, donde podría ser otro Sentido o no serlo] en tanto lugar del existir. Este ‘con la mayor simpleza’ detenta la apuesta más temible, la que exige de nosotros, para lograr decir esta cosa absolutamente simple, un estilo totalmente otro o, sobretudo, una alteración interminable del estilo.”*¹⁰⁰⁹

La transinmanencia¹⁰¹⁰ del Sentido establece en _überprojekt la clausura del Sentido de ésta

¹⁰⁰⁹ Ver Cap. 3 El Sentido. Positividad, negatividad y Sentido neutro.

¹⁰¹⁰ “*El concepto de transinmanencia.* Resultaría sencillo establecer un juego de vacía dialéctica para componer los rasgos del concepto de transinmanencia. En este juego quedaría anulada la oposición,

imagen y de su objeto in-formático (de su información inmersa en formatos y de su transmisión por redes vehiculativas e instrumentales de distribución), así como del cierre o corte de su proyectualidad, su distancia y perspectiva hacia su proyectividad, para religar la entidad inmanente de la imagen, en su condición de realidad construida, a la apertura inherente de lo inmanente a través del posicionamiento transinmanente hacia ello, a la apertura del Sentido desde su transinmanencia –corte–, a la inmanencia de sí en la co-presencia lo Otro Sin-sentido. Esto señala a su vez al corte subyacente (no negativo ni positivo, neutro, transinmanente) en la mediación, no referida como coagencia o afectividad intersubjetiva sino en cuanto al con-tacto con lo inmanente exterior que requiere asumir la discontinuidad de lo Otro mediante el distanciamiento aplicado también a la propia mediación.

Lo transproyectual del regalo que consta como imagen congelada, suspendida en sí misma [más allá de lo que suspende en su transparencia, reflexividad y trans-porte de contacto (fotográfico o presencional) a lo vivo o a lo fósil], que ‘sale de sí’ en *„überprojekt*, presentando la inmanencia del ‘regalo’, de lo que se dá libre desde el con-tacto con aquello otro que por su inmanencia sólo puede ser atendido transinmanentemente (libre de la noción de ‘liberado’, que se cierra

siempre necesaria, entre inmanencia y trascendencia, y se llegaría a formar un terreno neutro de contenido informe. Mi concepto de ser exige partir de lo inmanente, pero rescata un sentido de la trascendencia, que ya no es considerada enemiga de la inmanencia, sino su producto necesario. Cuanto es transinmanente es creado por lo inmanente y remite siempre a él. Es decir, elimina los rasgos negativos de la trascendencia, que ha permitido que ésta se constituya como un «negativo» de la inmanencia y como una puerta abierta de huida de la misma. Así pues, el punto de partida para considerar lo que sea la transinmanencia es siempre la inmanencia. En mi propuesta la transinmanencia es la superación de sí misma que crea la inmanencia. Nada de cuanto es realmente se contenta con ser lo que es: se supera constantemente, se somete a un entorno de elasticidad, vibración y tensiones que le hacen salir de sí mismo precisamente por el mero hecho de ser. La transinmanencia es el cumplimiento de la esencial intranquilidad que caracteriza al concepto de ser aquí presentado. [...] *Distancia y mediación*. Cuanto es, es siempre inmanente. Pero por serlo, crea las condiciones de una distancia respecto a sí mismo. Es decir, crea una posibilidad de perspectiva. Se encuentra construido según una ley interna que le obliga a ser considerado únicamente desde la distancia y desde la creación de perspectivas. No se trata sólo de que la distancia y la perspectiva sean elementos necesarios para considerar lo que es. [...] Una teoría del ser deberá, por ello, ser, necesariamente, una teoría de la distancia y del olvido asociado a toda forma de distancia [...] Cuanto es transinmanente muestra siempre una profunda herida que no puede restañarse y que es condición de su propia vida. Tal herida no es otra que la mediación. Lo transinmanente se muestra atravesado por la fuerza, tantas veces destructora, de la mediación. La densidad de lo transinmanente es acorde con la levedad del ser [...] Por eso lo real, en tanto transinmanente posee siempre una densidad de mediaciones. [...] *Límites nuevos*. El concepto de transinmanencia urge a un nuevo entendimiento de la relación entre clausura y apertura. En efecto, cuanto es transinmanente podrá estar abierto en proporción directa a su nivel de clausura. Nada hay de estéril paradoja en esta afirmación. Tal es lo que ocurre en el campo de la vibración, la elasticidad y el campo de tensiones. Todas esas propiedades suponen no sólo una «extensión», sino una verdadera apertura del cuerpo o entidad que las posee. Y muestran algo muy importante: sólo en tanto esa entidad se encuentra reposando en sí misma de forma inmanente, podrá abrirse de un modo pleno. La clausura en sí misma es una condición de la posible apertura y de cuanto esa apertura. [...] Pero son sorpresa y novedad que anidan dentro de lo transinmanente, como una de sus posibilidades. [...] Por eso, asumir lo real –siempre que se considere transinmanente– supone atender a constantes indicios de sorpresa y de novedad. No es, por ello, extraño que muchas de las mayores y más profundas sorpresas y novedades aparezcan en lo que parece más obvio y cotidiano.”

Izuzquiza, Ignacio. *Filosofía de la tensión: realidad, silencio y claroscuro*. Ed. Anthropos, Barcelona, 2004. (Pensamiento crítico / Pensamiento utópico; 141), pp. 227-230.

ontológicamente para abrirse realmente a lo otro libre, ya-natural), de la misma forma en que aquello Otro se nos ofrece (o se nos esconde, *in-de-mostrable*) a sí mismo desde su distancia y discontinuidad.

Un cambio de estilo, totalmente otro (Nancy) –aquí diríamos total a y con lo Otro–, que vacíe la dialéctica (Izuzquiza), y que presente el campo de tensiones de las fuerzas presubjetivas con la puesta en riesgo de la criticidad soberana del Sentido. Una salida intervalar del proyecto Arte en el transproyecto al mismo, que quede como un «regalo» extenso y su afectividad desvelada (afectividad transinmanentemente discontinua, en la distancia de uno al otro y en la discontinuidad de su vida¹⁰¹¹), y no a la imagen construida de proyecto (ni siquiera de proceso, de proforma o ante-forma) que se le solicitaba. Un regalo que implica su afectividad discontinua (y la distancia congelada hacia ella también) para llamarlo a su co-presencia con todo aquello otro posible (y asumiendo su juego de contraste con lo imposible para nuestra ley particular e inmanente de existencia).

El instante y la instantánea de un regalo que siempre queda ahí –*present*– (desde su real co-presencia desde el recuerdo hacia lo Otro), no lo que la representación de la imagen difiere. Su transinmanente discontinuidad hacia la apropiación o territorialización de lo mío (“*un instante, y con eso es suficiente*”, tras ello lo Otro), y a la discontinuidad temporal de lo diacrónico o lo sincrónico, pues esa investigación del proyecto arte liberado y abierto es la que en su transinmanencia y transproyectualidad la hace constar como *presente*, tal y como señalábamos al inicio de este capítulo de ante-proyecto de la investigación en su título:

LA DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA DE LO SIN-SENTIDO

EN EL PROYECTO ARTE –LIBRE Y ABIERTO– DE LA INVESTIGACIÓN –*PRESENTE*–; no meramente *Open present*, sino presente en su clausura (atemporal cronomórficamente o heterocrónica, ni locativa ni de-locativa ni alterotópica) a tal concepción para co-presentarse abierto desde su inmanencia de investigación transproyectual a lo Sin-sentido ya abierto por sí y al mismo

¹⁰¹¹ Este recordatorio del hielo (además de las imágenes y discontinuidades tratadas con la nieve y extensiones discontinuas de hielo en las salidas de trabajo de campo abierto para el Workshop / seminar ARTISTS WORKING: DENISON University. Ohio, U.S. / Bryan Arts Center. January – February 2015. Fieldwork #2: –Seismometer - earthquakes detector. ODNR Division of Geological Survey, Alum Creek State Park, Delaware County –Ohio Seismograph Station–./ o el Fieldwork #3: con la salida a la presa Delaware Lake (Delaware dam), Ohio, U.S. / Discontinuity: two levels of frozen water flow. (Ver Cap. 9.4.B.iv TRANSPROYECTUALIDAD.); nos recuerda a nuestro otro artista amigo en común, Eriz Moreno (participante en Artists Working, sobre cuyas imágenes post-concretas hemos referido aquí anteriormente, presente durante ese encuentro de fin de semana entre amigos), por su ejercicio para una de mis clases de Forma II en la Facultad de BB.AA (UPV-EHU), en 2005. (donde fue compañero de Irantzu Sanzo). EM presentó un cubo de hielo que al derretirse, a lo largo de una mañana entera durante el horario de clases, descubría unas llaves que contenía (encontradas, de la máquina de tabaco de la facultad). Como constaba en el subtítulo inserto en el fotograma, que presentó junto a esas llaves congeladas, de la película de Stanley Donen –*Charada*–, correspondiente a la secuencia del film en que un filatélico le devuelve a Audrey Hepburn un sello que contiene un microfilm: “*fue mío durante un instante, y con eso es suficiente*”.

tiempo clausurado u opaco, ex-ento (no im-presente evocativo) a los condicionantes ontológicos o simbólicos.

Aquí, como ante-proyecto, se han presentado (referido) a algunos participantes co-agentes (en el proceso transproyectual de Artists Working con lo Natural Sin-sentido), atendiendo al principio de afectividad y al de deseo que han de ser también dispuestos para su corte y neutralización para una co-presencia no interpretativa. En la descripción y análisis siguiente de las dos fases del proyecto se introducirán aspectos profesionales y factores personales con otros participantes cuyos factores supongan un criterio ontológico o de Sentido que fuera considerado para su corte y transinmanencia.

De esta imagen congelada, post-*stright* (photo), y desde todas la re-proyectadas a través de la obra de otros artistas a lo largo de la presente investigación, desde sus formatos o situaciones, desde sus dispositivos, maquínicos, programáticos o proyectuales, pasamos a presentar ahora nuestra imagen y situaciones de representación –en las dos fases consecutivas del proceso del proyecto Artists Working–, para, a través de su corte general, tratar de su posible re-activación en la vida con lo Real.

(posts vía Messenger a otra colega participante en AW):

El corte-intervalo de la discontinuidad artística generado por los fenómenos indecibles Sin-sentido de la Naturaleza, sencillamente nos sitúa ante cada cosa y objeto en lo que son: Sentido, sensibilidad, reflexividad y representación, impulso y deseo, vida y muerte, amor, violencia, investigación y proceso / Sin-sentido. Y nos dispone de nuevo a una vida (Sentir y celebrar esta fiesta, proyectar ser felices) de reactivación del Sentido tras su rebrote (Sentido nuestro o Sentido otros), abierto –sin distinción a lo ‘cerrado’ o colapso– (no ontológicamente sino sin límites antrópicos, sin discontinuidad configurativa) a lo Real Sin-sentido. Ser su naturaleza (también con sus otros no ser) y no su artificio. Sentido que se muestra en su esencia (simbólicamente inasible y prolífico –desde una particular humanidad–) ante la posibilidad del todo. Sentido ya abierto a aquello Real –que comprende a aquél en su infinita indemostrabilidad –de estas leyes cognoscibles u otras leyes no imaginables–, en su propia Naturaleza. No atado a tiempo ni espacio –aquí–, –siempre–, plegado, en flujo o combinado), ni a cuerpo o territorio, a invocación o suspiro, a negatividad estética o voluntad positiva –ilusión– de supervivencia y su razón de lo uni-verso, dimensión finita o inalcanzable.

Lo que del Sentido se reactive, sería una actual pregunta del arte –no sólo del Yo, sino del Ser real con sus realizaciones–, no ya como objeto arte o proyecto (y también); siendo en sí ante lo que es fuera. No se reactiva nuestra mirada ya perpetua, sino su suspensión –otra forma de mirar sin espejos–, la desinhibición de la misma y de su trauma dual, reflexivo (drama) o dialéctico. No nos representamos por completo en el otro ni en lo otro –lo sabemos–, no nos emancipa, redime o expía la proyección, sino nos consuela la ficción y la emoción que vivimos y sopesamos. Respetamos la Naturaleza del Sentido y de lo Sin-sentido para emerger desde la co-presencia sin el ex-clusivo agenciamiento aprehensivo ni la intrusión performativa –singularmente–. Todo tiene un valor, en aquello que es evaluable (por cognitivo o sensible). Nada atiende a valor, para aquello indecible que nos presenta nuestras valoraciones.

Libres por saber y ser, lo que somos, lo que queremos, lo que no es, lo que no comprenderemos. Libres en amplitud (incluyendo la imagen-efecto de la nada) y no desde el despliegue activo inherente a la conducta de *Self* (auto), a la retórica construida, a lo posible e improbable, a lo existente, a lo extingible, a lo aplazado y a lo desconocido. Libres porque lo libre nos los presenta, inaccesible (para irnos), para conducirnos en el acto de ser ante lo indistinguible. Libres porque el multiverso nos (re)presenta y nos difiere. Libres para representarlo ‘naturalmente’, libres por no mentirnos –por no confundirnos sobre eso–. Ser en lo Real amando realmente (Sin-disimulo) la convicción de nuestro engaño. Libres en Sentido y consciencia. Libres de amar u odiar (no negar) el final (nuestro), y la razón o Sentido de su gobierno (o autonomías y soberanías). Sentir libres lo Sin-sentido. Libres por el caos inabarcable en su Naturaleza. Discontinuidad natural libre, la que libra a todo(s) por indecible. La que se reabre, libre en Sin-sentido, librando también las naturalezas del Sentido.