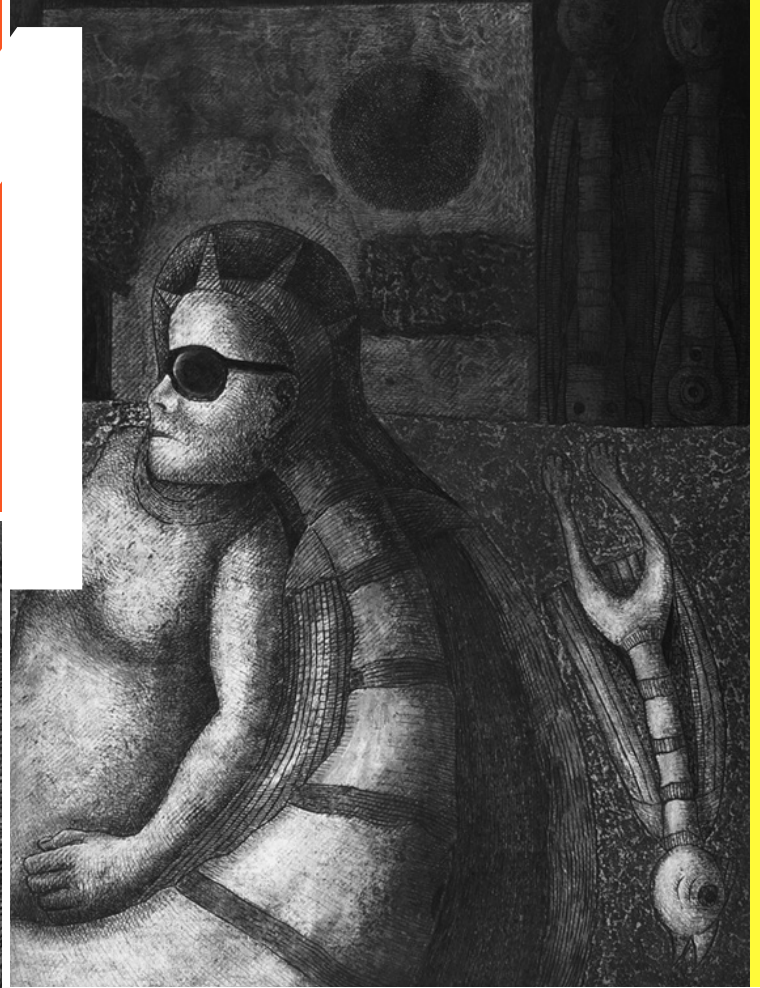


24



AÑO 11 N° 21, JULIO - DICIEMBRE 2016

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

situArte

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

Telos y repetición: espíritu y banausia como búsqueda en arte

Telos and Repetition: Spirit and Banausia as an Art Quest

Recibido: 06-12-15
Aceptado: 02-03-16

Luisa Sánchez Pérez
María del Mar Garrido Román
Universidad de Granada, Granada, España
margr@ugr.es

Resumen

Este artículo está enmarcado en una investigación sobre el uso de la repetición como recurso plástico en arte contemporáneo. El análisis se centra en el estudio de las motivaciones que llevan a los artistas a utilizar la repetición más allá de intencionalidades conceptuales o de significación. Para ello, se estudia de forma comparativa la obra de dos artistas: Wolfgang Laib, quien desarrolla una búsqueda de la espiritualidad a través de la instauración de hábitos y rituales, e Ignacio Uriarte, quien busca la alienación mediante obras realizadas con actos burocráticos rutinarios. Este trabajo plantea el uso de la repetición partiendo desde enfoques psicológicos hasta consideraciones sobre la instauración de hábitos, mitos y ritos, y la creación de espacios delegados y campos de fuerzas, así como ideas sobre la sacralización del arte y el rol del artista en nuestra sociedad.

Palabras clave: repetición; Wolfgang Laib; Ignacio Uriarte; banausia; arte y espiritualidad.

Abstract

This article is framed in a wider research about the use of repetition as a plastic resource in Contemporary Art. The article focuses on the study of the motivations that lead artists to use repetition, without focusing on conceptual intentions. With this purpose, the essay proposes a comparative analysis of two artists: Wolfgang Laib, who develops a search for spirituality through the use of habits and rituals. And, Ignacio Uriarte; who searches alienation working with bureaucratic routines. This text proposes the use of repetition from psychological approaches to considerations about the establishment of habits, myths and rites and the creation of delegated spaces and fields of forces, as well as ideas about the sacredness of art and the role of the artist in our society.

Keywords: Repetition; Wolfgang Laib; Ignacio Uriarte; Banausia; Art and Spirituality.

Consideraciones previas

La repetición es un recurso que ha configurado al Arte durante su historia, pues conceptos referentes a su naturaleza, como la representación o la mimesis, son formas de repetición. Pero es sobre todo a partir de la asimilación de los procesos de producción industrial en los talleres de los artistas durante las primeras vanguardias¹ cuando la repetición se convirtió en una clara protagonista. La idea de producción seriada abrió un abanico de posibilidades para los artistas que generaron un cambio, no solo en la forma de hacer, sino de pensar el arte. Walter Benjamin analizó las novedades que esta asimilación supuso en cuanto a mirada y pensamiento.

A través de su libro *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (Benjamin, 2008), planteó cuestiones acerca de la unicidad, la originalidad y el aura de la obra de arte, así como la forma en que estos conceptos se veían modificados por los cambios ideológicos y sociales generados a partir de la Revolución Industrial en Europa; y a la inversa, como el arte, a partir de su nueva configuración, genera cambios sociales (2008).

Desde entonces han sido muchos los artistas que han manejado la repetición como herramienta plástica y como concepto de forma intencionada y explícita. Ejemplos históricos determinantes son Andy Warhol (Pittsburgh, E.E.U.U., 1928-1987), quien, con obras como *The Marilyn Diptych* (1962), planteó la pérdida de identidad de la imagen a través de la repetición mediante la conformación de estereotipos visuales; o Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, Francia, 1887), con *Fountain* (1917), y el mismo Warhol, con *Brillo Box* (1964), quienes introdujeron objetos cotidianos en contextos artísticos provocando un cambio de paradigma en el mundo del arte (Danto, 1981, prólogo).

Ejemplos de artistas contemporáneos son Joseph Kosuth (Toledo, Ohio, E.E.U.U., 1945) que declara el arte como tautológico al repetir objetos reales junto con sus abstracciones verbales y visuales, como hace, por ejemplo, en su obra *One and Three Chairs* (1965); Richard Long (Bristol, R.U., 1945), que con, por ejemplo, *A line made by walking* (1967), genera la aparición de un nuevo elemento mediante actos repetidos; Allan McCollum (Los Ángeles, E.E.U.U., 1944), que plantea significados paradójicos y los amplía mediante repeticiones casi industriales de copias y que en obras como *The dog from pompeii* (1991) cuestiona desde los conceptos planteados por Benjamin hasta ideas relacionadas con el simbolismo, la ausencia, la contextualización del arte a través de instituciones, o el valor y el precio de la obra de arte; o los apropiacionistas como Sherry Levine (Hazleton, Pensilvania, E.E.U.U., 1947) que, en obras como *After Walter Evans* (1981), trabajan la repetición a través del concepto de copia, situando la intención de la obra en el acto de apropiación y planteando interrogantes sobre temas como los derechos de imagen y autoría de la obra de arte, o su temporalización.

Pero es con la instauración del nuevo paradigma tecnológico, cuando la repetición vuelve a confirmarse como elemento conceptual básico y de máxima importancia en arte. Esto se da por dos motivos: primero, porque la repetición deviene evolución lógica de las tendencias de divulgación y consumo surgidas en el siglo XX en las culturas occidentales basadas en la seriación (Sielke, 2013, p.45); y, segundo, porque el uso de las nuevas tecnologías en arte, más concretamente en el *net art*, hacen que la obra se genere (se repita) cada vez que se reproduce, gracias a una de sus principales características: la inmaterialidad. Esto promueve nuevas formas de democratización del arte que pasa a ser un "bien común" (Martín-Prada, 2015, p.92) y vuelve a plantear la necesidad de revisar conceptos como originalidad, unicidad o autoría, poniendo en juego estrategias de mediación y remediación.

1 Se conoce como Primeras Vanguardias o Vanguardias Históricas a los movimientos artísticos que surgieron a principios del siglo XX nacidos de la ruptura con los valores estéticos e ideológicos del XIX. Los distintos movimientos que las conformaron fueron Impresionismo, Fauvismo, Dadaísmo, Futurismo, Cubismo o Surrealismo. Se presenta a continuación una breve referencia a alguno de estos movimientos y sus representantes más destacados, por estar directamente relacionados con el tema de este artículo. La velocidad, las máquinas y el desapego de la tradición eran los ideales estéticos del Futurismo, surgido en Italia en 1909. Ideales que representaron estilísticamente a través de la repetición seriada del mismo objeto. En este sentido, Giacomo Balla en *Dinamismo de perro con correa* (1912), simula el movimiento mediante la repetición de las extremidades del perro y de la correa que lo sujeta.

El Dadaísmo es el movimiento artístico cultural propuesto por Hugo Ball en 1916 en el Cabaret Voltaire de Zúrich (Suiza). Una de sus características fundamentales es su oposición a la razón positivista. Extiende su actividad a manifestaciones artísticas como la poesía, la escultura, la pintura o la música. Los poemas fónicos son quizá uno de los ejemplos más significativos del uso de la repetición en este movimiento. En 1920, Raoul Hausmann compuso su poema cartel sonoro "F m s b w", empleando las letras para crear ritmos sonoros. Esta poesía fonética de Hausmann, sería el punto de partida para la elaboración por parte de Kurt Schwitters de su *Ur-Sonate*, donde repetía hasta cincuenta veces las letras "F m s b w" (Schwitters, 1995, p.289).

El Cubismo, desarrollado en París en los años 20 como escuela pictórica, se extendió a otras manifestaciones artísticas como la poesía y el teatro. Un ejemplo paradigmático de esta corriente es la obra de Gertrud Stein, quien emplea en su obra tautologías y repeticiones de frases y palabras (Requena Pelegrí, T. 2015, p.15).

Es interesante señalar la influencia de Stein en autores como John Cage, quien en su *Lecture on Nothing*, pronunciada en 1949 en el Arts Club de Nueva York, asume la misma noción de juegos de repetición que Gertrud Stein.

Artistas como Michael Mandiberg (Detroit, E.E.U.U., 1977) o Paolo Cirio (Turín, Italia, 1979) utilizan estas estrategias por medio de apropiaciones de imágenes generalmente compartidas que potencian su significado a través de formas de difusión virtual o de materialización. Sirvan como ejemplo *aftersherrylevine.com* (2001), de Mandiberg, obra mediante la cual el autor distribuye en la web, con posibilidad de descarga a alta resolución gratuita, las fotos del proyecto *After Walter Evans* de Sherry Levine (Mandiberg, 2001); o *Street Ghosts* (2012) de Paolo Cirio, proyecto en el que el artista elige imágenes de personas en Google Street View, imprime sus formas a tamaño natural y las vuelve a colocar en el lugar en que fueron tomadas (Cirio, 2012).

Es evidente que todos estos conceptos e ideas relacionadas con la repetición son de máxima importancia en el campo artístico y, de hecho, son objeto de estudio en la investigación en la que este trabajo está enmarcado. Pero existe otra posibilidad de estudio, otro enfoque: más allá de intencionalidades de significación, de conceptualización o de contextualización de las obras de arte, se genera la interrogante sobre si hay algún otro tipo de motivación que lleve a los artistas a repetir. Es decir, ¿Existe la posibilidad de que el artista repita por la repetición misma? ¿Puede la repetición ir más allá de significados y conceptos? ¿Aporta la repetición algo al artista en lo personal? ¿Tiene algo que ofrecer la repetición al artista que la incluye en su proceso creativo?

Este estudio parte del supuesto de que hay un fin o interés específico por parte de los artistas en repetir, independientemente de la búsqueda o no de significación añadida a la obra de arte. Este trabajo, por tanto, estando enmarcado dentro de una investigación sobre el uso de la repetición como recurso plástico en arte contemporáneo, se centra específicamente en el uso de la repetición como forma de motivación personal en arte.

¿Por qué repetir?

Las motivaciones de los artistas a la hora de incluir el uso de la repetición en sus procesos creativos pueden explicarse desde un punto de vista psicológico. Daniel Malpartida (2007) relaciona la repetición en arte con conceptos del psicoanálisis, concretamente con la “pulsión” freudiana, presentando la repetición como una tendencia sana, productiva y placentera. Es más, el autor considera que la repetición asociada a la producción creativa es una forma de conseguir el desarrollo personal y “un modo estético de agenciamiento con relación a sí mismo y al entorno” (Malpartida, 2007, p.26) y propone la siguiente ecuación: Repetición creativa + placer = vida creativa del sujeto (existencia).

Para analizar la ecuación propuesta por Malpartida, es necesario realizar un breve repaso general de los conceptos freudianos mencionados. Freud en su ensayo *Pulsiones y destinos de pulsión* (2001), define pulsión

como un estímulo que proviene del interior del organismo, ante el cual y, por consiguiente, no sirve la huida como respuesta. Freud describe la pulsión como una necesidad que debe ser satisfecha modificando la fuente interior del mismo (la pulsión genera una tensión que se siente como displacentera y su descarga, o disminución, como placentera). De esta forma y, según el “principio del placer”, el sujeto tiende a repetir todo aquello que le produce placer, en respuesta a las pulsiones.

Freud presenta dos tipos de pulsiones: las “pulsiones yoicas” (encaminadas a la supervivencia del sujeto) y las “pulsiones sexuales”, encaminadas exclusivamente a la obtención de placer en el órgano involucrado. Son estas últimas, las sexuales, las que están relacionadas con la tesis de este trabajo y, por ello, se presenta la descripción original de las mismas:

Con miras a una caracterización general de las pulsiones sexuales puede enunciarse lo siguiente: Son numerosas, brotan de múltiples fuentes orgánicas, al comienzo actúan con independencia unas de otras y sólo después se reúnen en una síntesis más o menos acabada. La meta a que aspira cada una de ellas es el logro del *placer del órgano*; sólo tras haber alcanzado una síntesis cumplida entran al servicio de la *función de reproducción*. (Freud, 2001, p.121)

Así, las pulsiones sexuales generan un gran número de tensiones y energías que deben ser descargadas siguiendo el principio del placer. Pero Freud (1908) también plantea que el ser humano, en aras de la producción cultural (y el consiguiente establecimiento de reglas sociales y morales), se autoimpone una serie de sacrificios e inhibiciones que acaban pasándole factura, en términos de su salud psíquica, y que están directamente relacionadas con la insatisfacción de las pulsiones sexuales. No obstante, Freud propone la existencia de una posibilidad de canalización de esa energía hacia nuevos fines, en concreto, hacia fines intelectuales o artísticos, mediante un proceso denominado “sublimación”:

La pulsión sexual –mejor dicho: las pulsiones sexuales, pues una indagación analítica enseña que está compuesta por muchas pulsiones parciales– es probablemente de más vigorosa plasmación en el hombre que en la mayoría de los animales superiores; en todo caso es más continua, puesto que ha superado casi por completo la periodicidad a que está ligada en los animales. Pone a disposición del trabajo cultural unos volúmenes de fuerza enormemente grandes, y esto sin ninguna duda se debe a la peculiaridad, que ella presenta con particular relieve, de poder desplazar su meta sin sufrir menoscabo esencial en cuanto a intensidad. A esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, ya

no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le llama la facultad para la sublimación. (Freud, 1908, p.168)

De esta forma, el arte, como posible destino de la pulsión, queda establecido como sublimación y puede concluirse, por tanto, que siguiendo el principio del placer, un individuo con capacidad de sublimación artística, tendrá tendencia a repetir aquellas acciones que permitan la descarga de la pulsión mediante dicha sublimación. Es decir, el proceso artístico en si mismo es un proceso de sublimación que descarga las pulsiones sexuales y genera placer, por lo que el artista tiende a repetirlo.

No obstante, la explicación anterior justifica la repetición de la actividad artística, que se manifiesta en una continuidad en su ejecución. Es decir, teóricamente, los artistas mantienen su actividad como forma de sublimación, independientemente de si usan, o no, la repetición como herramienta en sus procesos creativos. En este sentido, se justifica la ecuación planteada por Malpartida en la que estos términos de desarrollo personal y de modos estéticos de agenciamiento consigo mismo y con el entorno – agenciamiento entendido como la capacidad de crear espacios no hegemónicos que contrarresten con las lógicas dominantes impuestas– generan una existencia positiva (sana y placentera) del sujeto.

Sin embargo, la tesis de este trabajo plantea que hay artistas que utilizan la repetición como herramienta creativa que aporta algo en lo personal, más allá de significados, conceptos o contextos, y más allá de lo que hay de repetitivo (siguiendo el principio del placer) en la práctica artística general. En este sentido, cabría plantear si estos artistas, mediante el uso de la repetición de forma explícita, intencionada y claramente protagonista en sus procesos creativos, están llevando las ideas comentadas a sus últimas consecuencias; es decir, si de forma consciente repiten dentro de la repetición, generando un bucle infinito en la sublimación de sus pulsiones.

El proceso de trabajo de Wolfgang Laib (Metzingen, Alemania, 1950), puede ilustrar esta idea. Para hacer sus efímeras alfombras, el artista pacientemente recolecta el polen de plantas diferentes, en un ritual diario, como intento de alcanzar la nada como estado espiritual (Asseldonk, 1993, p.49; Schwander, 1993, p.42; Tosatto, 1999, p.25). El objetivo del artista es, por tanto, la búsqueda de la espiritualidad, término utilizado en este estudio desde un punto de vista psicológico, no religioso, entendido como una disposición moral, psíquica o cultural a experimentar estados especiales de bienestar con el objetivo de mejorar el conocimiento de uno mismo. El proceso seguido por Wolfgang Laib es repetitivo, no solo durante la recolección del polen sino también durante la elaboración de las alfombras y en el hecho de que las produce en diferentes lugares a lo largo del tiempo.

La repetición “can take us nowhere, to a non-state, a kind of Utopía”² (Gussin, 2001, p.11), si se usa centrándose en el proceso repetitivo propiamente dicho, es un estar presente en el repetir, en el acto mismo, es un foco, a modo de técnica de meditación activa, para centrarse en el presente. También podría establecerse una relación de intención concreta y direccionada (hacia lo espiritual) entre el uso de la repetición como herramienta de creación en arte y la descarga repetida de pulsiones sexuales mediante la sublimación artística (en su repetición continuada). La sublimación, como descarga de pulsión sexual produce placer y su repetición constante, consciente, dirigida e intencionada, genera el estado de espiritualidad buscado. Podríamos plantear que los artistas que usan de este modo la repetición en sus procesos, están generando de forma consciente (y respondiendo a) una pulsión a la sublimación.

La conexión entre la búsqueda espiritual y la repetición puede establecerse desde otras dos perspectivas más. La primera perspectiva parte del hecho de que la repetición está directamente relacionada con el hábito, por lo que repetir, en arte, supone la introducción del hábito en el proceso creativo. El hábito “es discontinuidad y repetición (y no continuidad como lo sugiere el empleo)” (Baudrillard 2010, p.100). Así, según Baudrillard (2010) “Por la distribución del tiempo entre nuestros esquemas ‘habituales’ resolvemos lo que puede tener de angustioso su continuidad y la singularidad absoluta de los acontecimientos” (p.100).

En este sentido, los artistas pueden utilizar la repetición como forma de resolución de la angustia que genera la continuidad temporal y la singularidad especificadas por Baudrillard y que, junto con el placer que repetir otorga, podría estar ligado a la consecución de esos estados de espiritualidad, de flujo o de desarrollo personal perseguidos por los artistas.

La segunda perspectiva viene también planteada desde la relación entre repetición y tiempo, pero enfocada desde el tiempo como elemento constituyente del ritual (rito y mito) como concepto. Gillo Dorfles (1969) presenta un ejemplo muy claro de cómo funciona el tiempo en la constitución de un rito a través de uno de los más comunes en nuestra cultura, el asociado al matrimonio:

Habrà de todos modos una sucesión de actos y ceremonias que tienden todos a quitar el evento de su normal ‘temporalidad diacrónica’ (digamos) y atribuirle una suerte de permanencia en el tiempo que no puede ser determinada más que por la presencia de un particular ‘lugar delegado’ o mejor, si queremos, ‘tiempo delegado’. (p.74)

¿Podría afirmarse que Wolfgang Laib en su búsqueda de la espiritualidad, mediante la ritualización de sus hábitos, establece juegos entre lo efímero y lo eterno, entre el tiempo diacrónico y el delegado? La respuesta es sí;

2 Puede llevarnos a la nada, a un no-ser, una especie de utopía (Trad. por el autor).

es más, según el propio Dorfler (1969) el establecimiento de estas temporalidades es consustancial a la creación del rito, a la repetición del acto tal cual:

Todos estos comportamientos motores, actitudes y procesos cinéticos, ejecutados ya sea por tradición o por superstición, por devoción o por hábito, por adecuación a una costumbre, a una ley, a una norma extrínseca o intrínseca, generalizada o solamente familiar, individual u ocasional, han de considerarse de todos modos como elementos rituales que, por el solo hecho de ser practicados y repetidamente ejecutados, determinan la realización de una circunstancia totalmente particular –lo reconozca o no el interesado– (el ejecutor de estos actos), se lo adscriba o no a un fenómeno auto-sugestivo, o a la instauración de un “campo de fuerzas” posibilitado por el hecho mismo de haber puesto en movimiento mecanismos homeostáticos, autorregulados, situados en la base de toda una serie de eventos, quizás inapreciables e imperceptibles, pero capaces de provocar esa particularísima condición de “lugar y tiempo delegado” de la que hablábamos anteriormente. (p.79)

En el caso de Wolfgang Laib los gestos se ritualizan intencionadamente, la función del gesto repetido es precisamente la creación de ese campo de fuerza, de esa tensión, de la vibración como forma de acercamiento a estados relacionados con la búsqueda de lo espiritual.

Por otro lado, el arte contemporáneo es laico, se desvinculó de la religión, pero mantiene cierto halo de sacralización, lo que John Berger (2002) denomina falsa religiosidad, que viene determinada, entre otros motivos, por la instauración de ritos sociales asociados a los contextos y eventos artísticos (p.30). La espiritualidad de la obra de Laib, conseguida, entre otros medios, a través de la ritualización de hábitos, se potencia al ser enmarcada en contextos artísticos contemporáneos que, precisamente, se basan en re-presentaciones y ritualizaciones.

Repetición y ¿alienación? en arte

Pero, muy al contrario, la repetición también puede ser entendida como una forma de alienación autoimpuesta en el trabajo artístico (Batchelor, 1993, p.19). Podríamos hablar aquí del concepto de “banausia” (Dorfler, 1969, p.26), que se identifica con un trabajo puramente mecánico, sin intención, sin finalidad, sin “telos” (p.42). Un trabajo que surge de la asimilación voluntaria por parte de los artistas de procesos alienantes generados a partir la Revolución Industrial. En este caso, las motivaciones psicológicas que impulsan a los artistas a auto-alienarse podrían estar relacionadas con la compulsión a la repetición. Malpartida (2007) considera que este tipo de

compulsión neurótica o tóxica anula la creatividad y no es productiva. Llegando incluso a plantear la siguiente ecuación: Repetición neurótica + displacer = muerte del sujeto (inexistencia) (Malpartida, 2007, p.29).

Freud, en *Más allá del principio del placer* (2002), describe una tendencia que, en determinados individuos, va en contra del principio del placer, desarrollado por él mismo con anterioridad. Como hemos visto, el principio del placer estipula que los individuos tienden a repetir aquellas acciones que consiguen generar placer a través de la descarga o disminución de sus pulsiones. Es decir, la tendencia lógica y positiva de una persona sana es la de procurarse placer y bienestar. No obstante, Freud observó que algunos de sus pacientes tendían a repetir de forma continuada acciones que les producían displacer (sufrimiento).

Esta tendencia patológica a repetir aquello que nos hace sufrir es lo que Freud denominó compulsión a la repetición (repetición neurótica en la fórmula de Malpartida). Freud explica cómo la pulsión a repetir viene determinada por la intención de volver a una etapa inicial (a un estado anterior al displacer generando al aparecer la energía pulsional). En los casos patológicos, la vuelta buscada es a un estado de displacer, llegando al extremo de la compulsión de muerte, en la que el estado anterior al que se tiende es el inorgánico, es decir, el anterior a la propia vida (Freud, 2002).

En este sentido, la ecuación propuesta por Malpartida es un esquema en relación al arte que resume los planteamientos de Freud y que, extrapolados a la tesis de este trabajo, plantean que la repetición en arte, enfocada desde una tendencia compulsiva, está asociada al displacer y produce la muerte del sujeto, su inexistencia, que puede entenderse aquí referida a la alienación. Alienación que, en oposición al concepto de espiritualidad, supone la pérdida del sentimiento de identidad, de la autoconciencia (una disolución del yo como vuelta a lo inorgánico).

Pero, ¿es eso posible? ¿Puede un artista autoimponerse un proceso de trabajo intencionalmente alienante? ¿Con qué objetivo? Y, ¿no estarían esa intención y ese objetivo eliminando el carácter de banausia del proceso? ¿No sería esa búsqueda de la ausencia de finalidad un telos en si mismo? Para intentar responder estas preguntas presentamos la obra de Ignacio Uriarte.

Ignacio Uriarte (Krefeld, Alemania, 1972), ha establecido como tema central de su obra la rutina del trabajo de oficina. Uriarte trabajó él mismo de oficinista y encuentra, precisamente en gestos mínimos, rutinas diarias y hábitos de su trabajo anterior, el significado de lo que quiere expresar con sus obras. Esas obras mantienen una estética minimalista y conceptual muy depurada, basada en la repetición de pequeños gestos asociados a materiales habituales en el trabajo administrativo con un mínimo potencial creativo. Según Uriarte (2016a) sus obras,

Parten de situaciones o momentos en las rutinas de oficina, que muchas veces tienen algún aspecto 'artístico', casi siempre ridículamente pequeño. Ejemplos: Cuando pintamos garabatos durante una conversación telefónica (20. *Bic Monochromes*) o cuando doblamos una hoja antes de meterla en un sobre (03. *A line up and down an A4-sheet*) estamos realizando pequeños actos pictóricos y escultóricos. La repetición sistemática de estas actividades según reglas predefinidas, las convierte en meta-rutinas, en re-escenificaciones del mito de Sísifo. La única diferencia quizá sea que las obras resultantes registran en detalle el esfuerzo metódico y repetitivo que llevó a su producción. Así, la rutina sobrevive; se hace legible y recreable para cualquier espectador. (p.2)

Al hacer mención al mito se Sísifo³, Uriarte posiciona su obra en un debate crítico sobre las rutinas alienantes implantadas en la vida y en el trabajo, sin utilidad, sin fin y sin finalidad, que pueden llegar a destruir al ser humano.

En la obra de Uriarte la rutina no es presentada sólo como un tema, sino que es asimilada por el artista como una realidad sostenida en su propio hacer, en su labor, en su ser artista. Él mismo afirma que no pretende utilizar el arte como una forma de liberación personal, sino que su objetivo es permanecer en su realidad alienada para tratarla con conocimiento de causa (Uriarte, 2016b, p.2). De esta forma, Uriarte consigue mantener ambos enfoques presentes en su obra: la rutina como su realidad vital y laboral, y la rutina como tema.

Sin embargo, hemos cuestionado la posibilidad de poner la intención de la obra en la eliminación del telos, puesto que esa intención se convierte en telos en sí misma. Uriarte ha realizado talleres trabajando directamente con personas en oficinas. En los talleres estos trabajadores realizaban obras a partir de gestos habituales en sus rutinas diarias como arrugar un papel, o utilizar un clip. En entrevistas posteriores a estos alumnos, realizadas por el propio Uriarte, se refleja cómo los trabajadores cambiaban sus sentimientos a la hora de afrontar el trabajo rutinario cuando este estaba dotado de una intención artística:

3 El mito de Sísifo pertenece a la mitología griega. Su protagonista (Sísifo) que era "el más astuto de los mortales y el menos escrupuloso" (Grimal, 1994 p.485), mereció el castigo de los dioses. Existen varias versiones, tanto de la afrenta merecedora de castigo como del dios que fue afrentado, pero el castigo sí se mantiene constante. Sísifo fue condenado "a empujar eternamente una roca enorme hasta lo alto de una pendiente. Apenas la roca llegaba a la cumbre, volvía a caer impelida por su propio peso, y Sísifo tenía que empezar de nuevo" (p.485). Este mito ha sido utilizado como metáfora del esfuerzo inútil e incesante del hombre en diversas manifestaciones artísticas como, por ejemplo, en el emblemático ensayo de Albert Camus.

4 Ignacio: ¿Qué crees que ocurre cuando haces un trabajo rutinario como este? Un trabajo que se siente un poco mejor en tus manos, viéndolo crecer. No sé. ¿tienes alguna idea de que ocurre mientras lo haces?, ¿te relaja, o qué ocurre? Mary: Te relaja, te relaja. Es como si te dejaras llevar. Te dejas llevar por él. Realmente te olvidas de todo lo demás. Estás concentrado en lo que haces y no sé, supongo que es todo sobre formar parte de ello y ver que va a ser un proyecto finalizado. Es lo que piensas, ¿sabes? Así...

Ignacio: Y ¿te gustan los resultados?

Mary: Me gustan, me gustan.

(Trad. por el autor).

Ignacio: What do you think happens when you do routine-work like that, routine-work that actually feels a little good in your hands, that you see growing, I don't know. Do you have an idea what could be happening while you do that? Do you relax or what happens?

Mary: You do relax, you do relax. You kind of... you drift. You drift with it. You forget about everything else really. You are kind of concentrating in what you are doing and I don't know, I suppose it is the whole thing of taking part in it and seeing what is going to be the end-project really. It's what you are thinking about, you know? So...

Ignacio: And do you like the end-results?

Mary: I do. I do⁴

(Uriarte, 2016b, p.2).

Parece que para aquellos que participan del acto de repetir, la intención, el telos, aparece en cuanto la repetición se contextualiza como proceso artístico. Quizás esta aparición de telos pueda referirse aquí a los conceptos freudianos planteados. Es posible que al contextualizarse como trabajo artístico, los participantes del proceso, puedan de alguna forma canalizar sus pulsiones sexuales hacia la sublimación mediante el arte y obtener, de esta forma, la descarga de dichas pulsiones y, por lo tanto, placer y desarrollo personal.

Por otro lado, la intencionalidad del artista de mantener la lectura de la obra (y sus procesos) acentuando la vacuidad de determinadas rutinas y su poder alienante, puede no llegar a sostenerse, ya que los contextos artísticos dotan a la obra de otros significados y a los procesos de una finalidad. A este respecto, conviene enfatizar que Uriarte utiliza el hábito en un sentido rutinario para generar su obra. Pero, si atendemos al argumento de Dorflès, anteriormente planteado, según el cual todo este tipo de actos repetidos han de considerarse elementos rituales, lo quiera o no, lo busque o no, el ejecutor del acto (Dorflès 1969, p.79), se crea,

en la obra de Uriarte otra paradoja, ya que su intención no es ritualizar, ni mucho menos sacralizar el acto, ni siquiera al incluirlo dentro de los contextos artísticos. Uriarte pretende mantener en su obra la rutina como fondo y como obra sin sacarla de su posición social. En su *statement* leemos:

Cuando dejé mi vida de empleado administrativo para dedicarme de lleno al arte, me di cuenta de que la libertad adquirida implicaba una gran responsabilidad. No quería ser un artista cliché, rebelde y marginal, quería permanecer en mi propia realidad pequeñoburguesa para tratarla desde adentro con conocimiento de causa. Por eso, no he dejado de utilizar herramientas y métodos similares a los de cualquier empleado administrativo, trabajando siempre de manera rutinaria y con la rutina como foco temático. (Uriarte, 2016a, p.2)

Pero, ¿es esto realmente posible? Uriarte en su trabajo, depura y lleva a su máxima expresión tanto la repetición del gesto, como la estética repetitiva de la obra resultante, y la introduce en contextos artísticos. La naturaleza de un objeto (y, por extrapolación, de un gesto), cambia al situarse en contextos artísticos (Danto, 1981). Y ya hemos visto como socialmente el arte goza de una posición de falsa "sacralización" (Berger, 2002, p.30), ¿Puede un objeto o un gesto incluido en circuitos artísticos contemporáneos, eludir la transmutación y seguir considerándose arte en esos mismos circuitos? ¿Puede ese mismo objeto eludir, además, la "sacralización" impuesta socialmente? y ¿Puede un artista librarse del "cliché" determinado por un tiempo social al que pertenece?

Vemos, por tanto, que Uriarte usa la repetición y la rutina como recurso y como tema en pos de presentar su estatus medio-burgués, sin pretensión alguna de buscar una intencionalidad artística más allá que la de mostrar la rutina por la rutina misma; sin pretensión tampoco de lograr ningún tipo de desarrollo personal en el proceso y sin intención de que su obra (ni tampoco él, como autor), adquieran las connotaciones sociales de las que la obra de arte y el artista participan en la actualidad. Y vemos como estos mismos planteamientos se tornan paradójicos al ser incluidos en contextos artísticos, puesto que la intencionada falta de intención pasa a ser un telos al participar en el proceso creativo, proporcionando además placer a través de la sublimación.

En consecuencia el proceso, ya dotado de telos y precisamente por ello, también potencia el desarrollo personal de artista. Y, por último, los contextos artísticos proporcionan cierto "halo de sacralización" y cierto estereotipo social al autor, de los que es difícil escapar si se pretende seguir perteneciendo a esos mismos contextos.

Desde el punto de vista de esta investigación, si Uriarte planteara estas posibilidades desde una intención manifiesta, su trabajo presentaría una lectura enriquecida al crear paradojas surgidas a partir de conceptos enfrentados

dentro de una misma obra. De esta forma, el uso de la repetición como rutina, como banausia, estaría enfrentado a su uso como forma de búsqueda personal y espiritual. Las dos lecturas, posibles y enfrentadas, generarían oscilaciones y encuentros: relaciones; y lanzaría interrogantes referentes a la naturaleza del arte y al rol del artista en sociedad.

Consideraciones finales

La repetición es una herramienta de creación artística contemporánea que puede usarse para dotar a la obra de significados concretos y muy variados, y que también puede usarse como recurso de desarrollo personal y herramienta de búsqueda espiritual por parte de los artistas. El uso de la repetición como herramienta artística en procesos de búsqueda espiritual puede establecerse desde tres perspectivas:

La primera es una perspectiva psicológica, en la que los artistas que persiguen el desarrollo espiritual a través de procesos creativos repetitivos, lo hacen de forma consciente, intencionada y direccionada hacia el conocimiento propio y el desarrollo personal como sujetos; llevando a sus últimas consecuencias los postulados de Freud sobre la sublimación como posibilidad de canalización de las energías pulsionales sexuales.

La segunda perspectiva está relacionada con el establecimiento de hábitos dentro del proceso creativo a través de la repetición. Ya que el hábito, según Baudrillard, ayuda a mitigar la angustia que produce la continuidad temporal enfrentada a la singularidad de los acontecimientos.

La tercera y última perspectiva, planteada también desde la dimensión temporal, se refiere a la ritualización de los hábitos creados mediante la repetición en arte. El rito establece juegos entre el tiempo eterno y el efímero, generando tiempos y espacios delegados. La ritualización del hábito en arte es, según Dorfler, su evolución lógica, ya que todo hábito deviene rito y, además, está potenciada por la falsa sacralización de los contextos artísticos actuales.

En resumen, los artistas pueden usar la repetición como forma de desarrollo personal, y como herramienta en procesos de búsqueda espiritual a través de la canalización consciente, dirigida y repetida de sus pulsiones sexuales hacia fines artísticos; a través también de la instauración de hábitos que se extienden hacia conceptos de ritos y mitos ayudando a crear tiempos y espacios delegados, potenciados gracias al halo de sacralización que mantiene el arte en la actualidad.

No obstante, la repetición puede presentar lecturas encontradas, por su posible carácter de fuente de alienación. Como fuente de alienación, la repetición en arte se podría manifestar desde dos enfoques. Por un lado, el carácter alienante de la repetición aparecería si esta fuese utilizada a través de procesos sin "telos", sin finalidad; como clara referencia a esta idea se establece el mito griego de Sísifo, en la que el castigo impuesto era un trabajo sin

finalidad y sin final. Por otro lado, la alienación puede estar relacionada con la compulsión a la repetición establecida por Freud, y presentada como una patología en la que el sujeto tiende a su propia destrucción, a su desaparición como individuo (o desaparición del yo).

Sin embargo, el carácter de banausía del uso de la repetición en arte es paradójico en sí mismo, puesto que los contextos y procesos artísticos dotan a la repetición, la rutina y el hábito, tanto de posibilidad de sublimación como de intencionalidad o telos; y al objeto artístico y al artista de cierta caracterización o estatus social que lo alejan de cualquier planteamiento rutinario.

Vemos, por tanto, que la repetición, en los términos estudiados, ha generado un círculo o espiral de significación, en el cual las intenciones y los contextos derivan unos en otros y generan posibilidades y significados enfrentados que vuelven a derivar unos en otros. Los significados extremos del uso de la repetición por sí misma en arte se unen en algún punto, para producir un juego de paradojas. Paradojas que pueden ser fuente de experimentación y exploración por los artistas que deciden trabajar en esos límites.

Referencias

- Asseldonk, W. (1993). To will the impossible. En Laib, W. Dressen, H y Asseldonk, W. (1993). *Wolfgang Laib*. 9.10.1993-6.21999. De Pont, Tilburg. Tilburg: Foundation for contemporary art.
- Batchelor, D. (1993). Within and between. En *Sol LeWitt-structures 1962-1963*. Oxford: The Museum of Modern Art.
- Baudrillard, J. (2010). El sistema de los objetos. 1a ed. [rev. y cor.]. Madrid: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2008). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Penguin UK.
- Cirio, P. (2012). «Street Ghosts, 2012». *Paolo Cirio*. Consultado en marzo de 2016, en <http://www.paolocirio.net/work/street-ghosts/>.
- Danto, A. C. (1981). The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art. Massachusetts: Harvard University Press.
- Dorfles, G. (1969). Nuevos ritos, nuevos mitos. Palabra en el tiempo 47. Barcelona: Lumen.
- Freud, S. (2001). Pulsiones y destinos de pulsión. Obras Completas. Tomo XIV. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S., Strachey, J., & Freud, A. (2002). *Más allá del principio del placer*. RBA Coleccionables.
- Freud, S. (2003). "La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna". *Obras Completas*, Vol. IX, Buenos Aires: Amorrortu.
- Grimal, P. (1994). Diccionario de mitología Griega y Romana. Barcelona, Paidós.
- Gussin, G. (2001). Out of it. En *Nothing*. Agust media Limited.
- Malpartida, D. (2007). El placer de la repetición. *Revista Complexus 3* (marzo). Consultado en marzo de 2016, en <http://ow.ly/ZSws30drYwe>
- Mandiberg, M. (2001) «AfterSherrieLevine.com». *Michael Mandiberg*. [asherrylevine.es](http://www.asherrylevine.es). Consultado en marzo de 2016, en <http://ow.ly/HlxJ30drYBr>
- Martín Prada, J. (2015). Prácticas artísticas e Internet en la época de la redes sociales. Tres Cantos, Madrid: Akal.
- Requena-Pelegrí, T. Gertrude Stein: Teatro y vanguardia. Publicaciones Universidad de Valencia. Valencia 2015.
- Schwander, M. (1993). The difference between a blue picture and a blue sky. En *Wolfgang Laib*. Exhibition. Tilburg: De Pont Foundation for contemporary art.
- Schwitters, K. (1995). Mi sonata en sonidos primitivos, En *i10*, nº 11, Ámsterdam, noviembre 1927, reproducido en catálogo Kurt Schwitters, IVAM.
- Sielke, S. (2013). "Joy in repetition"; or, the significance of seriality in processes of memory and (re-)mediation. En *The Memory Effect. The Remediation of Memory in Literature and Film*, 342. Russell J. A. Kilbourn and Eleanor Ty, editors.
- Tosatto, G. (1999). Wolfgang Laib. Ostfildem-Ruit: Cantz Verlag.
- Uriarte, I. (2016a). Statement español. [ignaciouriarte.com](http://www.ignaciouriarte.com). Consultado en septiembre de 2016, en <http://ow.ly/DWEI30drYIN>
- Uriarte, I. (2016b). Breda Collins, Mary Sheehy and Eileen O'Brien 2005 an interview by Ignacio Uriarte. [ignaciouriarte.com](http://www.ignaciouriarte.com). Consultado en septiembre de 2016, en <http://ow.ly/JZT430drYO5>



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 11. N°21 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada
en diciembre de 2016, por el **Fondo Editorial Serbiluz,**
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

**www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve**