

## DOSSIER

# Itziar Okariz y Dora García: repetir repitiendo. Performance liberada, proceso permanente

Itziar Okariz and Dora García: To Repeat, Repeating.  
Liberated Performance, Permanent Process

**Irantzu Sanzo San Martín**

Recibido: septiembre 2019

Aprobado: enero 2020

### Resumen

El objetivo principal de este artículo es visibilizar el proceso de investigación artística a través del trabajo de Itziar Okariz y Dora García. Ambas artistas evitan el cierre de sentido que supone la representación e intentan abrir su proceso al devenir espacial, temporal y material de su contexto. Este movimiento de apertura es susceptible de convertirse en la repetición de una acción. La hipótesis que se plantea es que la repetición pone en relación el proceso y la performance en su trabajo. La metodología se basa en tantee preguntas que relacionen su proyecto con la investigación artística situada en *lo real* planteada por la dOCUMENTA(13). Este posicionamiento dialoga con los nuevos retos que plantean las teorías y prácticas feministas a la hora de ofrecer una perspectiva más humilde y menos antropocéntrica para la práctica artística actual.

**Palabras clave:** Dora García, Itziar Okariz, performance, proceso artístico, repetición.

### Abstract

This article is an artistic research through the artwork of Itziar Okariz and Dora García. The main objective is to visualize their process. Both artists avoid the closure of sense, which implies representation, and try to open its process to the spatial, temporal and material flow of their context. This opening movement is susceptible of being a repeated action. The hypothesis is that repetition causes a relation between process and performance in their work. The methodology is based on asking questions that relate their project to an artistic research located in *the real* raised by the dOCUMENTA (13). This positioning dialogues with the new challenges presented by feminist theories and practices by offering a humbler and less anthropocentric perspective for contemporary artistic practice.

**Key Words:** Dora García, Itziar Okariz, performance, artistic process, repetition.



**Cómo citar:** Sanzo San Martín, I. (2020). Itziar Okariz y Dora García: repetir repitiendo. *Performance liberada, proceso permanente. Sin Objeto*, 02, 52-67. Doi: [http://dx.doi.org/10.18239/sinobj\\_2020.02.03](http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2020.02.03)

## 1. Introducción

Este artículo es una investigación artística a través del trabajo de las artistas Itziar Okariz y Dora García. El objetivo principal es visibilizar el proceso creativo de ambas, sin reducirlo a sistemas epistemológicos externos a la propia praxis artística. García y Okariz muestran la dificultad que implica el intento de apertura del proceso, evitando el cierre de sentido que supone la representación. Pero, además de este aspecto de corte más general, ¿qué otros aspectos más específicos tienen en común ambos procesos artísticos? Ambas artistas nacieron en España en el año 1965, García en Valladolid y Okariz en San Sebastián. Ambas empezaron a trabajar en arte entre finales de los años ochenta y principios de los noventa. García estudió Bellas Artes en la Universidad de Salamanca y prosiguió sus estudios en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Ámsterdam (DokuArt, s.f.). Okariz estudió Bellas Artes en la Universidad del País Vasco lo que, junto a Arteleku, le puso en contacto con el contexto artístico vasco del momento (Okariz, 2018b). García ha residido en Amberes y Bruselas hasta el año 2015 y ahora vive y trabaja en Barcelona (García, 2013). Okariz, aunque en la actualidad vive en Bilbao, se fue a Nueva York en el año 1995 donde vivió y trabajó durante diecisiete años y realizó el *Programa de Estudios Independientes* del Whitney Museum of American Art. Por tanto, ambas artistas trabajaron y forjaron su proyecto en el extranjero durante casi el mismo periodo de tiempo.

Okariz y García han expuesto en las principales instituciones nacionales de arte contemporáneo. De hecho, durante el último año 2018, dos de los centros más destacados del panorama nacional han expuesto de forma individual trabajos recientes, pero también obras previas de ambas artistas. Okariz presentó en Tabakalera de San Sebastián la exposición titulada *I never said umbrella y*, por su parte, García presentó *Segunda Vez* en el Museo Reina Sofía de Madrid. También han participado en destacados eventos y exposiciones internacionales de arte contemporáneo, de los que se destaca la participación de García en la dOCUMENTA(13) de Kassel en 2012 y en la 56ª edición de la Bienal Venecia en 2011. A su vez, Okariz está siendo actualmente representante, junto con Sergio Prego y el comisario Peio Aguirre, del pabellón nacional en la 58ª edición de la Bienal Venecia con el proyecto *Perforated*. En el último capítulo se analizarán brevemente ambos proyectos exhibidos en Venecia. Se muestran sólo unos pocos apuntes curriculares de su extensa carrera, debido a que este artículo se centra más en la búsqueda de cruces o paralelismos entre la especificidad de sus proyectos. En este sentido, no se presenta una taxonomía de sus obras, sino que se eligen unas pocas piezas con el fin de desarrollar una investigación no tanto extensiva,

sino intensiva de su proceso.

El trabajo de Okariz y García es multidisciplinar, pero tanto el lenguaje, como la performance ocupan un lugar fundacional en su práctica. Ambas artistas tratan de poner entre paréntesis las convenciones de la representación tanto del espacio artístico, como de los cuerpos que lo ocupan y/o constituyen. De esta forma, su proyecto artístico se sitúa en los límites entre “la representación y la realidad”. En el caso de García (García, 2011, p.63) y entre “el cuerpo y la voz”, en el caso de Okariz (Okariz y Herráez, 2018, p. 2). Pero, de nuevo, más allá de lo intencional o deliberado, ¿dónde se cruzan realmente ambos procesos? Como intuición, se podría decir que ambas artistas abren su proceso al devenir temporal, espacial y material de su contexto. Este movimiento de apertura es susceptible de convertirse en la repetición de una acción o performance. A partir de aquí, surge la hipótesis de que la repetición, a la que ambas artistas hacen referencia al hablar de su trabajo (1), pone en relación el proceso y la performance en su práctica. Por tanto, el proyecto artístico de ambas no sufre de repetición, sino que se constituye en ella. De esta forma, se visualizan sus piezas como titubeos que presentan, en su dificultad, los intentos de apertura del proceso, tanto a la repeticiones que el mismo genera, como también a las que le constituyen continuamente. Se manifiestan, entonces, dos niveles de repetición: una, que se hace y otra que ocurre. Estas, su vez, se relacionan con la noción de proyecto y proceso en el trabajo de las artistas. Esta distinción se corresponde con los niveles de repetición distinguidos por Gilles Deleuze (Deleuze, 2002) y, conjuntamente, estructuran este artículo.

El primer nivel se trata de una repetición del orden de la reproducción que, en este caso, se relaciona con lo que se hace o se quiere hacer, es decir, con el proyecto. Esta primera medida encuentra correspondencia con la relación entre iteración y performance que propone la Judith Butler (Butler, 2007) y se encamina a lo denominado por Boris Groys como “performance de vida (liberada)” que, enuncia el primer capítulo (Groys, 2012, p. 131). El segundo nivel presenta una repetición del orden del acontecimiento y, por tanto, se vincula con la apertura del proceso que efectúan ambas artistas. Este segundo grado se correlaciona con el concepto de “enredo” o “preexistencia de las relaciones” argumentada por Donna Haraway (Haraway, 2016 y 2003), encontrando vínculo con el “proceso permanente” que está constituyendo continuamente a cualquier cuerpo. La tercera distinción se encuentra entre las dos anteriores y, siendo el orden más alto de repetición, implica la diferencia. Se intuye que las dos artistas aspiran a esa tercera repetición situada en el “entre” que va más allá de las dicotomías que dominan la lógica de la representación artística.

Este tipo de reiteración visibiliza las porosidades entre la propia repetición y la diferencia, la copia y el original, pero también entre lo visible y lo invisible, lo figurativo y lo abstracto, lo corpóreo y lo incorpóreo. Así, el primer capítulo entiende las piezas como tartamudeos que “corporalizan” el límite entre lo decible

y lo indecible, mientras que, en el segundo capítulo, las piezas se visibilizan por el temblor entre lo que se hace y lo que ocurre. Este esfuerzo por librarse del pensamiento binario se relaciona con la noción lacaniana de *lo real*, definido básicamente como aquello que está dentro y fuera del sujeto, como aquello que, estando en su núcleo, le es extraño e inaccesible (Lacan, 2007). Esta noción puede sintetizar el empeño de ambas artistas por repetir lo que no se puede repetir, por mostrar lo que no se puede mostrar y, en esa imposibilidad, algo se hace posible. Mantenerse ahí implica trabajar la investigación artística en relación con *lo real*, como plantea la DOCUMENTA (13) (AAVV, 2012). Esta red de conexiones busca plantear preguntas desde el centro del trabajo de Okariz y García no tanto para contestarlas, sino para dejarlas florecer en relación con los nuevos retos que implica, para todo artista, la apertura del proceso artístico a *lo real*. De esta forma, el resultado esperado está basado en visibilizar la puesta en práctica de nuevas posibilidades de agencia a través del (*no*)encuentro con *lo real*. Como se observa en las referencias, este posicionamiento encuentra su base en el trabajo de Butler y Haraway, debido a que ofrecen el desafío de una perspectiva más humilde y menos antropocéntrica para la práctica artística actual.

## 2. Performance liberada

Si Boris Groys reflexiona sobre la importancia de la formulación de proyectos para el sujeto actual (Groys, 2002) y, por tanto, para el artista contemporáneo, este artículo reflexiona sobre cómo la práctica artística se libera, aunque sea por un instante, del proyecto en favor del proceso, a través de varias piezas de las artistas seleccionadas. En un primer nivel, se entiende el proyecto como un plan que se forma para la ejecución de la obra. Su problema es que, al repetir por anticipado la constitución de la obra, es indiferente al flujo del proceso. Esta idea guarda relación con la noción de “capacidad” de Cristoph Menke, que significa “ser un sujeto” y que, a su vez, se define como “poder hacer algo” (Menke, 2010, pp. 6-8). El filósofo prosigue diciendo que para lograr una acción hay que “repetir una forma general en una situación nueva” y, además, ubica dicha forma en la praxis social. Menke sostiene que el arte no es sólo del orden de la capacidad, sino que se localiza en el encuentro entre la fuerza y la capacidad. En el cruce entre ambas direcciones, la de la fuerza y la capacidad, encuentro un segundo nivel de proyecto, aquí denominado como Proyecto o proyecto artístico. Este último va más allá de la lógica causal y unidireccional que se puede establecer entre el hecho de tener una idea u objetivo y materializarlo. Si esa traducción no atiende a las vicisitudes del proceso, pierde por completo su interés en tanto que arte. Efectivamente, el arte no se puede reducir a saber representar o comunicar una idea, es decir, no se puede reducir a la capacidad de habla o de lenguaje y, tampoco, a la de generar conocimiento. Al contrario, el arte, o al menos la necesidad del arte, existe para

compartir algo que no sólo pasa por el lenguaje. Del mismo modo que cuando se cuenta un sueño, en referencia a *Diario de sueños* (2014-2017) de Okariz, o cuando se relea un libro, en relación con *The Joycean Society* (2013) de García, siempre hay algo que se nos escapa. Experimentar y visibilizar ese límite del lenguaje sitúa el eje del proyecto artístico de ambas artistas, no tanto en el qué se dice, sino en el cómo se dice. Por tanto, se sitúa más en el orden del significante que en el orden del significado. Así, al igual que la propuesta de Chus Martínez a través de la noción *maybe*, “lo que permanece es el modo del habla que presenta otra fuente de problemas, ya que estar a solas con el lenguaje es una de las cosas más complejas” (Martínez en AAVV, 2012, p. 54).

“Sí... no... sí... no... (...)”. La voz, la tonalidad, la gravedad o la ligereza, es decir, el cuerpo de Okariz, reproduce estas palabras. Es la performance *Contrarywise* que la artista mostró en Mugatxoan en 2012. Como se describe en su presentación, “el altavoz reproduce la voz de la *performer* con un cierto retraso, de manera que, a un “sí...” emitido por el altavoz, puede superponerse un “no...” de la voz de la *performer* en tiempo real, o viceversa” (Mugatxoan, 2012). El registro del audio de la performance se volvió a emitir durante las *Jornadas de Eremuak* en 2017. La secuencia de antónimos adverbiales lleva al oyente hacia el centro de una espiral, casi hipnótica, que visibiliza la trampa del lenguaje. En este sentido, Maite Garbayo, citando el texto de Josefina Ludmer sobre la *Respuesta de Sor Filotea*, señala lo siguiente; “de la separación entre el saber y el decir (en el que el saber es mi ley y el decir, la ley del otro), pueden surgir otros modos de decir que se convierten en espacios de resistencia frente al poder de los otros” (Garbayo, 2016, p. 22). En este caso, Ludmer señala el silencio elegido por la protagonista como un movimiento de “no decir, pero saber” (Garbayo, 2016, p. 23). El problema es que ningún artista trabaja con lo sabido, sino con aquello que no sabe (Badiola, 2017, p. 21) y, sólo así, se dirigirá hacia lo desconocido. Por tanto, si el silencio definido por Ludmer aún es una defensa respecto a un *afuera-otro*, Okariz trata de liberar las respuestas de las preguntas, es decir, del *otro*. Su voz interrumpe el silencio pero, también, el silencio, en tanto que vacío impensable e irrepresentable, le interrumpe a ella. Esta apertura deja entrever la relación no lineal entre significante y significado, señalándola e incluso amplificándola por medio de la paradoja de la repetición. La (*im*)posibilidad de la repetición se equipara con la (*im*)posibilidad de decir algo, ya que toda comunicación está plagada de malentendidos o *atolondradichos* (Asensi, 2014). De esta dificultad respecto al qué decir o repetir se abre la infinita posibilidad del modo de decirlo o repetirlo. Tal y como se pregunta Chus Martínez, “¿(Qué pasaría) si el mundo no fuera un sustantivo sobre el que hablar, sino un adjetivo, por ejemplo?” (Martínez en AAVV, 2012, p. 53).

Respecto a la performance *The Beggar's Opera* (2007), Dora García escribe: “A diferencia de las intervenciones de otros artistas (...) no es un trabajo artístico

que tú buscas y encuentras, sino un trabajo artístico que te encuentra a ti (...)” (Elorza e Iruretagoiena, 2015). Se percibe entonces un esfuerzo por liberar a la obra de las limitaciones que implica la proyección de la artista. Esta voluntad se materializa por lo que García denomina *performances delegadas*, siendo aquellas en las que confía la acción no sólo a actores, sino también al propio espectador de la obra. De esta forma, según Manuel Borja-Villel, la artista “cancela el riesgo de que su propia subjetividad determine el desarrollo de la acción” (García, 2018a, p. 12). Asimismo, esta cancelación no elimina la subjetividad, sino que, incluyendo más agentes en la realización de la pieza, la multiplica. Por otro lado, pero en sintonía, el proyecto *Segunda Vez* (2018), basado en la repetición de tres *happenings* del psicoanalista y autor Oscar Masotta, muestra otra dimensión de este tipo de *performances*. La propia enunciación del proyecto ya es una paradoja porque, tal y como definió Allan Kaprow, “un happening es algo que no se puede hacer dos veces” (García, 2018b).

Este planteamiento remite al libro escrito por José Luis Borges titulado *Pierre Menard, autor del Quijote*, citado en varios catálogos de García (García, 2018a, p. 11 y 2017, p.13). En este relato, Borges considera el libro *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes como si fuera un libro imaginario reproducido por el autor ficticio Pierre Ménard. De esta manera, coinciden parte de las páginas escritas por Cervantes con las escritas por Ménard. A este respecto, Deleuze sostiene: “Entonces, la repetición más exacta, la más estricta, tiene como correlato el máximo de diferencia. (El texto de Cervantes y el de Ménard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico...)” (Deleuze, 2002, p.19). Por tanto, ya no sólo se trata de apropiarse de un objeto, de un libro o de una acción, sino también de repetirla. De esta forma, lo apropiado se convierte en partitura que guía a los agentes implicados en la obra, sea la artista, los actores o los espectadores, en la realidad que supone el propio proceso de creación. La partitura (o proyecto) es una ficción que empuja a la realidad y su puesta en acto, es decir, su (*im*)posibilidad de repetición, visibiliza un proceso que agrieta la ficción. Mediante este complejo enredo, García trata de liberar a la obra de lo que ella quiere para abrirla al conjunto de eventos y agentes que la conciben y que, a su vez, la misma pieza genera. Tal y como se pregunta Christoph Menke, “¿No debería otorgarse a las obras de arte la misma libertad y poder que reclamamos para nosotros mismos, es decir, la libertad y el poder para liberarse de los mundos en los que han sido producidas?” (Christov-Bakargiev et al., 2012, p. 183).

Si Okariz nos introduce en el “laberinto en línea recta” (Borges, 1944, p. 148) que supone la relación *paralela* entre significante y significado, García nos sumerge en un mapa a escala real (Borges, 1960), por medio de conexiones continuamente restablecidas. Las repeticiones inherentes al laberinto y al mapa presentan cuerpos mediatizados por la iterabilidad. De hecho, como escribe Garbayo en referencia a

la noción de iteración de Jacques Derrida, “las posibilidades críticas inherentes a lo performativo se encuentran en la noción de iterabilidad” que enfatiza la unión entre la repetición y la diferencia (Garbayo, 2016, p.21). Toda iteración, en este caso toda performance repetida, sería un “uso parasitario del acto o del lenguaje que introduce una variable en el interior de la convención” (Garbayo, 2016, p. 21). Esta noción de performance repetida se relaciona con el vínculo que propone Butler entre repetición, identidad y acto (Butler, 1990, pp. 273-274). La autora sostiene que la identidad es un efecto de un proceso de repetición socialmente ritualizado, ya que esa reiteración constituye al sujeto en su condición temporal. Como sostiene Anne W. Johnson, “esta visión también implica ver cómo y cuándo la citación o iteración de lo normativo falla y cómo puede subvertirse o resistirse” (Johnson, 2015, pp. 8-14). En relación con esto, Okariz señala cómo Trisha Brown era capaz de revertir un error coreográfico en una nueva performance. En este sentido, García también identifica el eureka con una suerte de interrupción en la búsqueda o en el camino de un proyecto (Entrevista a Dora García, s.f.). Este vínculo visibiliza que tanto el error como el eureka no son sólo del autor, sino que, en realidad, son la entrada del *otro* (Lorraine y Galison, cit. en Muñoz, 2017, p. 14) (2). Además, esta equiparación entre el error y el eureka guarda relación con lo que Groys define como *performance de vida (liberada)*, por la que sostiene que el trabajo de los artistas ya no es específico, ni productivo y que, por lo tanto, se libera de los conceptos de éxito y fracaso del sistema de producción capitalista (Groys y Berardi, 2012, p. 131).

Este posicionamiento hace que el acto de creación pase por una “puesta en cuestión de la identidad simbólica del que propone la obra” (Imaz, 2014, p.43), pero también del que la percibe. Ambas artistas muestran un cuerpo, o conjunto de cuerpos, en su proceso de devenir otra cosa, en su proceso de *desidentificación*, que Franco Berardi define como la “única forma de auto-definición” (Groys y Berardi, 2012, p. 132). Esta permeabilidad entre las fronteras del yo y el otro ofrece la posibilidad de liberarse de la gramática del lenguaje y de la propia subjetividad. Las autoras, al someterse a la repetición, terminan con variaciones de una misma cosa que no se acaba nunca de ver del todo (Imaz, 2014, p.43). El cuerpo o cuerpos que componen la performance, al presentarse de un modo aún no codificado, deviene en un espacio-tiempo en el que puede acontecer lo incalculable (Garbayo, 2016, p. 21), es decir, *lo real*. Y es ahí donde se podría situar la necesidad de una *nueva ontología corporal* propuesta por Butler para hacer efectivos reclamos sociales y políticos actuales (Butler, 2009, p. 2). Ha de ser una ontología que implique el “replanteamiento de la interdependencia, la persistencia corporal, la precariedad, la vulnerabilidad, el deseo y el trabajo”, entre otros (Butler, 2009, p. 2). En la construcción de esta nueva ontología corporal situó la urgencia de la investigación artística feminista y de la performance contemporánea y, en concreto, del trabajo de las artistas aquí seleccionadas.

### 3. Proceso permanente

Respiraciones, latidos, ecos, lecturas, huellas, sueños, canciones... son algunos de los materiales elegidos por ambas artistas. Por ejemplo, *La lección respiratoria* (2001) de García muestra a una adolescente en primer plano respirando y, en segundo plano, a una mujer dando órdenes. La relación entre ambas se regula por medio de los ritmos respiratorios de la joven. No se sabe muy bien quien dirige la acción, pero se evidencia la respiración como la relación más básica entre el interior y el exterior del cuerpo. Es una respiración en escucha, al igual que la *Respiración ujjayi* u *oceánica* (2017-actualidad) que propone Okariz, en la que dos o más personas se regulan su respiración siguiendo tanto el ritmo de sus compañeros, como el del tipo de respiración *ujjayi*. En ambas piezas el aire entra y sale del cuerpo, constituyéndolo en su tiempo, espacio y materialidad. Por tanto, esta selección material visibiliza el temblor de los límites del sujeto. Los cuerpos ya no sólo tartamudean, también tiemblan.

Se trabaja, entonces, con otro nivel más profundo de repetición, más del orden del acontecimiento que de la reproducción. No se trata sólo de la repetición que el cuerpo comete, sino también de las repeticiones que le constituyen, que le ocurren. John Cage, tras experimentar la (*im*)posibilidad de escuchar el silencio en una cámara *anecoica*, escribe: (...) “oí dos sonidos, uno agudo y otro grave. Cuando los describí al ingeniero encargado, me explicó que el agudo era mi sistema nervioso en funcionamiento; el grave, mi sangre circulando. Hasta que muera habrá sonidos” (Cage, cit. por Nyman, 1999, p. 26). En este sentido, los materiales nombrados muestran el *proceso permanente* que implica vivir en un cuerpo humano. Este concepto de *proceso permanente* está en deuda con la noción de *performance permanente* que usa el artista Abraham Cruzvillegas, para referirse al también artista Melquiades Herrera (Cruzvillegas y Berardini, 2012, pp. 214-219). Cruzvillegas sostiene que “Melquiades Herrera vivió una *performance permanente*, en la que no hubo diferencia real entre su vida y su obra. Dominó el arte de la vida cotidiana como arte, no como metáfora, no como material del arte, no como una acción que sucede sólo para un público. Casi no hay documentación de su trabajo/vida y él nunca afirmó estar haciendo una obra de arte, para él era evidente”. Esta cita se posiciona cerca de los planteamientos de Donna Haraway cuando afirma que la naturaleza no es un material para la cultura, ya que no ha de ser un recurso en tanto que un esclavo del amo, sino que ha de otorgársele carácter de actor/agente (Haraway, 1991, p. 342). En este sentido, Haraway inventa el concepto *naturecultures* para nombrar el enredo necesario entre lo natural y lo cultural, lo corporal y la mente, lo material y lo semiótico (Haraway, 2003). ¿Cómo debería una situarse en estos enredos?

*Leído con dedos de oro* es una serie comenzada por García en 2003, basada en leer ciertos libros, escogidos por su relación con el trabajo de la artista, con los

dedos impregnados de polvo de oro. García vuelve a enseñar un mapa a escala real, pero, esta vez, no se construye como una reproducción de una partitura o guion que *guía* sobre la realidad de las cosas, sino que se enreda, se ensucia, con y a través de ella. Al mancharse los dedos mientras lee, pinta con los ojos y la mente puestos en otro lugar. Esta pieza se podría leer mediante lo que Jorge Luis Borges determina como los rasgos principales del género literario de detectives: las huellas y el misterio (Martínez en AAVV., 2012, p. 53). Las huellas no son sólo aquellas que un cuerpo deja sobre otro, sino que también se inscriben en el roce entre ambos. Son sedimentos que hacen comparecer no a un cuerpo reificado y fijo, sino al cuerpo de las relaciones. El misterio se traza, entonces, por medio de la literalidad de los rastros del cuerpo que habitamos. Sus automatismos, o incluso somatizaciones, a veces, resultan ilegibles, porque al dejar entrar lo inconsciente, lo no intencionado, se muestra otro tipo de *relacionalidad*. Esta correlación no está basada en el entendimiento, sino en el vínculo material entre los seres o entes que constituyen la pieza. Gracias a la apertura que supone trabajar a través de la materialidad de los cuerpos, la pieza no está describiendo lo que aconteció en el pasado, sino que se está continuamente transcribiendo a través de su puesta en relación, no sólo con la artista y el espectador, sino con los elementos eventuales en los que se encuentre. Por ejemplo, una corriente de viento en la sala puede hacer que una mínima mota de polvo se esté cayendo ahora mismo.

*Cumpleaños Feliz* es un breve vídeo que muestra a Okariz tumbada en la playa cantándose la canción que da nombre a la pieza el día de su cumpleaños. El laberinto en línea recta va torciéndose, abriéndose a la interrupción del espacio natural, en busca del enredo. Es un canto en escucha. Primero se escucha a sí misma calibrando el volumen en relación con lo que le rodea, consciente de que todo ello es constituyente. Entonces, cantar es como nadar, acoplando la *voz-cuerpo* a la forma de cada ola. Cada sonido constituye el pentagrama con el que cantar a través. Cantar en la playa o mirar el atardecer, ambas son acciones en espera del *rayo verde*. Como dice Menke, el arte es “ese intento de experimentar lo que no se puede experimentar, esa experiencia que, dentro de la experiencia, se escapa” (Christov-Bakargiev et al., 2012, p.182). El arte, como el cumpleaños o la celebración, es la *repetición de un irremozable* (Deleuze, 2002, p. 23). Será el acontecimiento primero el que repita los demás, y no al revés. Así frente a lo inasible, intocable, imperceptible, del flujo temporal, espacial y material de la naturaleza, “una forma de tomar conciencia de que vives en un planeta es quitarse los zapatos y sentir la alfombra, el parqué, (...) o quizá la hierba”, como sostiene Timothy Morton (Morton, 2016). Otra forma es celebrar y cantar tu cumpleaños en la playa, es decir, repetir lo irrepitable. En esa imposibilidad o intocabilidad algo se hace posible, algo se toca. Carolyn Christov-Bakargiev sostiene que cuando te concentras durante un tiempo en una sola cosa, cuando se mira muy de cerca, esta se convierte en pensamiento e imaginación mientras se está pensando. Es un

ejercicio más abstracto que la meditación y puede llegar hasta lo que la autora llama una “fenomenología de esa experiencia viscosa que permite a la mente emerger con la materia” (Christov-Bakargiev, 2012, p. 43).

En su conocido ensayo sobre *Conocimientos situados*, Haraway formula la siguiente pregunta “¿Son “producidos” o “generados” los cuerpos biológicos de la misma manera que los poemas?” (Haraway, 1991, p. 345). Ambas piezas descritas son actos poéticos, pero, simultáneamente, hay un esfuerzo por mostrar su reverso, en tanto que los procesos, materialidades y relaciones que le hacen tomar cuerpo. De este modo, se corporaliza la siguiente frase de Haraway: “los seres no preexisten a sus relaciones” (Haraway, 2003, p.6). Por tanto, el *proceso permanente* no está sólo dentro de un cuerpo concreto, sea biológico o poético, sino en las relaciones que lo hacen *estar siendo*. La valentía de este tipo de piezas está en dejar de ver para sentir, para tocar y ser tocado, es decir, dejar de repetir para sentir otro tipo de repeticiones menos perceptibles y más del orden del acontecimiento. Lo táctil ofrece una nueva apertura a la noción de *proceso permanente*, ya que todo cuerpo está siendo tocado continuamente por otro cuerpo, al menos si está dentro del campo gravitacional de este planeta. No tiene porqué ser sólo un cuerpo con masa matérica, sino que, también, puede ser un cuerpo compuesto por el cruce de ondas de sonido, como en el caso de Okariz. De cualquier forma, todo contacto produce un sedimento o una erosión, es decir, trastoca la memoria corporal o material de los cuerpos en relación. Así, del temblor de los límites de los cuerpos lo que queda es ese *resto estructurante* que, como dice Ángel Bados, impela a la acción (Bados, 2018). Es en ese lugar liminal de la acción donde este artículo sitúa estas piezas. Son casi ejercicios que hace una en el laboratorio, en ese lugar de retiro donde cabe la posibilidad de que la memoria se ponga al nivel de la imaginación (Martínez en AAVV, 2012, pp. 53-54) y la mente emerja con la materia (Christov-Bakargiev, 2012, p. 43). De esta forma, estas piezas muestran el tránsito de lo íntimo a lo éxtimo, término ideado por Jacques Lacan que visualiza, mediante la figura de la banda de Moebius, esa topología que vacila entre el interior y exterior, es decir, “lo real en tanto que se acuña en la entraña misma del sujeto, donde se anuda la paradoja de lo que más le concierne, con lo que le es más extraño” (Torres, 2005, p. 95).

#### 4. Algunas conclusiones o el poder de la estupidez

A lo largo de la exposición *Segunda Vez* de García en 2018 se programaron una serie de performances en distintas ubicaciones del Museo Reina Sofía de Madrid. En el atrio del museo, lugar de entrada y salida a la institución, en ocasiones se podía ver e interactuar con un grupo de actores que reproducían parte de la performance de *Rehersal/Retrospective* (2010). Realizaban una serie de acciones dispares entre sí, como por ejemplo recitar el *Manifiesto del artista sin obra*,

preguntar a las personas que estaban en la fila si estaban enamorados y concluir, como si fuera un concurso, diciendo si la respuesta era correcta o incorrecta, barrer los pasos de cualquiera que atravesara el espacio central del atrio o correr gritando algo ininteligible mostrando un papel, entre otras. Una pareja de jóvenes se desvió de la fila de la entrada y ocuparon otro lugar, como intentando tener una mejor perspectiva de lo que acontecía. Rápidamente, una *performer* se acercó y comenzó a describir a una de ellas. En un primer momento, parecía incomodarles, pero, después, se dejaron llevar por el ritmo de la acción. Salían y entraban de ese juego de ficción y realidad, al igual que los propios actores subían y bajaban la intensidad, actuaban y dejaban de actuar, para volver de nuevo a la acción.

Durante el taller llevado a cabo por Jon Mikel Euba y la propia Okariz en 2018 en Tabakalera de San Sebastián, la artista abrió el proceso de trabajo de los *Diálogos con objetos*. En uno de los ensayos, la artista sostuvo que “no es tanto hablar con los objetos, sino escucharlos” (Okariz, 2018c). Así, el cuerpo de la artista se dispone a *hablar-escuchar* a un cable que se enreda por el suelo, y el cuerpo y la mente siguen su forma. Las palabras, casi como murmullos, son incompresibles, ilegibles y liberadas de significado. El cuerpo y la mente, a veces, se presentan dentro de la ficción de la pieza, pero, a raíz de la dificultad del ejercicio, también se salen de ese circuito y Okariz vuelve a corporalizar el intento de entrada en el diálogo. Algo parecido ocurrió en una mesa redonda que tuvo lugar ese mismo año en relación con su exposición *I never said umbrella*, también en Tabakalera (Okariz, 2018a). En un punto de la tertulia, ella se levantó, interrumpió el discurso, se concentró y se dirigió hacia una cortina para comenzar a hablar con ella. Las reacciones de algunos espectadores parecían amplificadas: el ruido de una botella que se abría, las risas incómodas por el acto o las miradas de incertidumbre. Ese cuerpo, sea del espectador o de la artista, está aquí, pero también está allá.

García, como representante del pabellón nacional en la 56ª edición de la Bienal de Venecia del año 2011, presentó el proyecto *Lo inadecuado* basado, esencialmente, no tanto en exponer en un espacio, sino en ocuparlo. A su vez, Okariz fue la representante, junto con Sergio Prego y el comisario Peio Aguirre, en la 58ª edición con el proyecto *Perforated*, que no planteaba *llenar* el espacio expositivo, sino la reflexión y proyección de su vaciado. Lo que tienen en común ambos proyectos es que ninguno se origina desde lo que ellas saben o quieren hacer, es decir, no se origina desde ellas, sino desde otra parte. Este posicionamiento se relaciona con lo que la autora Avital Ronell denomina *deapropiación*, estar expuesto a una alteridad inasimilable que interrumpe tu espontaneidad y cuya exigencia de respuesta es permanente (Ronell, 2002). Esta definición muestra cómo se pone en relación la interrupción o lo que aquí se denomina liberación o *performance liberada* de los límites de lo subjetivo, junto con la interpelación sin descanso que implica el *proceso permanente* de las relaciones que constituyen

cualquier cuerpo. En el cruce entre ambas direcciones, en su resonancia, se sitúan las piezas descritas en este apartado, que tratan, al igual que lo *éxtimo*, con la presencia de *lo real* en lo simbólico (Lacan, 1959). Así, y en relación con el proceso de *deapropiación*, el coraje de estos trabajos artísticos reside en el “poder de la estupidez” que, como sostiene Ronell, es capaz de “soportar la facticidad cercana de la debilidad mental” (Ronell, 2002, p. 244).

En este punto, me pregunto si el “poder de la estupidez” podría ser el principio trágico-cómico, en tanto que (*no*)fundamento, de un tipo de investigación artística feminista que esté aún por venir. Un Proyecto donde “el *yo* no está ni antes ni después del proceso de esta generización, sino que sólo emerja dentro (y como la matriz de) las relaciones de género mismas” (Butler, 2002, p. 25). Un Proyecto cuyas “imágenes no son el producto de la huida y de la trascendencia de los límites (...), sino la conjunción de visiones parciales y voces titubeantes en una posición de sujeto colectivo (...)” (Haraway, 1991, p. 339). De esta forma, se constata que “la encamación feminista no trata de una localización fija en un cuerpo reificado, femenino o de otra manera (...)” (Haraway, 1991, p. 334), sino que se basa en una interdependencia y persistencia corporal (Butler, 2009). Estos aspectos se encaminan, por tanto, a lo que Ronell define, a través de la estupidez, como un replanteamiento *posthumanista* de la ética (Ronell, 2002), ayudándonos así a concebir un terreno común que unifique los esfuerzos, las acciones, los cuerpos, las materialidades, los pensamientos, los sueños, los conocimientos y los compromisos de una investigación artística feminista que, trascendiendo los marcos epistemológicos, se sitúe en el corazón de lo real.

## Notas

(1) Okariz sostiene: “Trabajo con performance y repito muchas veces (...) una y otra y otra vez... (...) cualquier cosa relacionada con la identidad requiere de una performance que tiene que repetirse sistemáticamente, es lo que construye. (...) También una performance o una acción en arte, muchas veces, cuando la repites, te das cuenta de la imposibilidad de su similitud... o sea, que no puede ser un símil real... siempre cambia. Por eso me gusta mucho repetir las cosas, dejar que cada vez se modifiquen ellas mismas (...) (Okariz, 2010). García explica: “La idea de repetición tiene muchas acepciones, todas las cuales están de un modo u otro en el filme (*Segunda vez*). Repetición psicoanalítica, se repite aquello que nos negamos a recordar. Repetición en el sentido de ensayo. Repetición en el sentido de apropiarse de un texto. Repetición en el sentido de tomar del pasado y proyectar hacia el futuro, colocando un hecho, un acontecimiento, al repetirlo, en una suerte de *acronía*, en un no-tiempo”. Recuperado de: <http://segundavezsegundavez.com/news/entrevista-a-dora-garcia-por-el-estreno-de-segunda-vez-en-buenos-aires/>.

(2) Leire Muñoz investiga sobre la noción de objetividad en su Trabajo de fin de Máster y transcribe la siguiente cita: “No todo diagnóstico de error es un ejercicio de objetividad, porque no todos los errores provienen de la subjetividad”. Véase Lorraine y Galison, 2015, p. 36 y Muñoz, 2017, p. 14.

## Referencias bibliográficas

- AAVV (2012). *The book of books, Documenta 13 Kassel*. Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag: Alemania.
- Asensi, M. (2014). *Lacan para multitudes*. MACBA: Barcelona. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4i2vQEHnpEs>.
- Badiola, T. (2017). Arte, educación, amor al arte. *Eremuak 4*, 15-24. Departamento de Cultura y Política lingüística del Gobierno Vasco.
- Bados, A. (2018). Espera que lo haga. *XXV Jornadas del estudio de la imagen: Mundanizar el mundo*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=HSWgAa4uPDk>
- Borges, J.L. (1944). *La muerte y la brújula*. Buenos Aires: MC editores.
- Borges, J.L. (1960). *La hacedor*. Buenos Aires: MC editores
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2009). *Frames of War*. London: Verso.

- Christov-Bakargiev, C., Martínez, C. y Menke, C. (2012). "When is now?". *Mousse magazine*, no 34, 180-190.
- Cruzvillegas, A. (2012). Entrevista a Abraham Cruzvillega. Andrew Berardini "A Fortuitous Encounter with Color in the Street". *Mousse magazine*, no 34, 214-219.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amarrortu editores.
- DocuArt, Biblioteca y Centro de Documentación., Artium: *Biografía*. Recuperado de: <http://catalogo.artium.org/dossieres/artistas/dora-garcia/biografia>
- Elorza, C. y Iruetagoiena, Z. (2015). "Flujos entre ficción, real, virtual en el trabajo artístico de Dora García y Jonathas de Andrade". *II Congreso internacional de investigación en Artes Visuales, ANIAV*. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1062>
- Garbayo, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni.
- García, D. (2011). *The World according to Dora García*. Berlin: Argobooks.
- García, D. (2013). *Oral memories, entrevistas a artistas emergentes y media carrera*. Recuperado de: <https://oralmemories.com/dora-garcia/>
- García, D. (2017). *Oscar Masotta, Segunda vez*. Cahier No.1. Oslo: Oslo National Academy of Arts and Torpedo Press.
- García, D. (2018a). *Segunda vez que siempre es la primera*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- García, D. (2018b). *Entrevista a Dora García*. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/video-entrevista-dora-garcia>
- García, D. (s.f.) *Entrevista a Dora García*. Grid Spinoza /Hangar Research. Recuperado de: <https://gridspinoza.net/resources/entrevista-dora-garcia>
- Groys, B. (2002). "Issue 1.1, The loneliness of the project". *New York Magazine of Contemporary Art and Theory*.
- Groys, B. y Berardi, F. (2012). "Art and the social sphere". *Mousse magazine*, no 34, 129-136.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, D. (2016). "Tentacular Thinking: Anthropence, Capitalonce, Chthulucene": *e-flux journal* #75, Recuperado de: <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>
- Johnson, A. (2015). "De raíces y rizomas: el devenir del performance". *Diario de campo*, (6-7), 8-14.
- Imaz, I. (2014). *Pintura como Proceso de Individuación. Caracterización y enseñanza*. (Tesis doctoral). Universidad del País Vasco, Bilbao.

- Lacan, J. (2007). *El seminario: libro 7, la ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lorraine, D. y Galison, Peter. (2015). *Objectivity*. New York: Zone Books.
- Menke, C. (2010). “La fuerza del arte. Siete tesis” *Revista INDEX*, no 0: 6-8.
- Morton, T. (2016). *Entrevista con Roc Jiménez de Cisneros*. Recuperado de: <http://lab.cccb.org/en/tim-morton-ecology-without-nature/>
- Mugatxoan (2012). Una voz sin cuerpo, hacia el amor. *Special Issue*. San Sebastián.
- Muñoz, L. (2017). *Eco, obstáculo, resonancia, reflexión*. (Máster en creación e investigación, Trabajo fin de máster). Universidad del País Vasco, Bilbao.
- Nyman, M. (1999) *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge:Universiy Press.
- Okariz, I. (2010). *Metrópolis*: Itziar Okariz. Recuperado de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-itziar-okariz/786204/>
- Okariz, I. y Herráez, B. (2018). I never said umbrella: Itziar Okariz. *Orriak 9*. San Sebastián: Tabakalera.
- Okariz, I. (2018a). *I never said umbrella*. Performance-conferencia, San Sebastián: Tabakalera.
- Okariz, I. (2018b). *Oral memories: entrevistas a artistas emergentes y media carrera*. Recuperado de: <https://oralmemories.com/itziar-okariz/>
- Okariz, I. (2018c). *Taller para artistas. Programa de formación para artistas guiado por Itziar Okariz y Jon Mikel Euba*. San Sebastián: Tabakalera.
- Ronell, A. (2002). *Stupidity*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Torres, E. (2005). “De acasos y repeticiones”: Psicoanálisis del Más Allá. *Docta Año 3*, año 2, 92-107.

## Biografía

---

### **Irantzu Sanzo San Martín**

Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y Université de Pau et des Pays de L'adour (UPPA)  
irantzu.sanzo@ehu.eus

Después de graduarse en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad del País Vasco (2008), estudió el Máster Oficial de Investigación y Creación en Arte en la Universidad del País Vasco (2011). Como artista, ha participado en exposiciones colectivas e individuales en museos como el Centro Huarte, el Museo Guggenheim-Bilbao y la Ciudadela de Pamplona, entre otros. Ha realizado residencias artísticas en la Fundación BilbaoArte (Bilbao, 2013) y en The Banff Centre (Canadá, 2014-2015). Recientemente ha asistido a los siguientes talleres: *22º edición del Taller Picasso* dirigido por Juan Luis Moraza en el Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (A Coruña, 2016), *Taller Metodologías Artísticas. Herramientas de Investigación dentro y fuera de las Artes* llevado a cabo por Isabel de Naverán y Lander Calvelhe en el Centro de Arte Contemporáneo de Huarte (2016) y *Taller y programa de formación para artistas guiado por Itziar Okariz y Jon Mikel Euba* en Tabakalera (San Sebastián, 2018). Actualmente, está desarrollando su tesis de doctoral dentro del Programa de Doctorado en Cotutela entre la Universidad del País Vasco y la Université de Pau et des Pays de L'adour (Francia). Su problemática principal es la cuestión de la metodología en la investigación artística dentro de la Institución académica, concretada por medio de la repetición a través del proceso artístico contemporáneo. Su defensa y exposición se realizará a finales del mes de febrero del 2020.