

ANTE LA SUMISIÓN DEL ARTE.

El *gesto* como posibilidad emancipatoria en la *condición póstuma*

MARÍA VERÓNICA MACHADO PENSO

DIRECTORES

PhD. FEDERICO GUILLERMO SERRANO LÓPEZ

PhD. HENAR LANZA GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD DEL NORTE

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFÍA

MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

Barranquilla

14 de junio de 2022

Contenido

Introducción	5
Capítulo 1. La concepción de gesto	9
El gesto en Agamben	14
El gesto como movimiento	21
El gesto y la <i>pathosformel</i> de Warburg	26
El gesto desde cinco significaciones.....	32
Marie Bardet. La constitución de mundos mediante gestos	32
Vilém Flusser. La significación del gesto.....	35
Walter Benjamin y los velos del gesto en Kafka	37
Jean Galard. El gesto a través de la economía de medios.....	39
Giovanni Maddalena. El gesto como acto encarnado.....	43
El gesto entre <i>praxis</i> y <i>poiesis</i>	45
Capítulo 2. El gesto y el acto poético	51
El acto de creación desde Deleuze.....	51
Lectura de Agamben sobre el acto de creación de Deleuze	54
El acto de creación en la serie “Linea-miento de política internacional”	60
Potencia y gesto en el acto poético de “La “POLÍTICA” del límite”.....	82
Capítulo 3. El gesto y el arte.....	96
El gesto y la genealogía del arte según Agamben	98

El gesto en la obra.....	105
El gesto como obra de arte.....	113
La performance y el gesto.....	114
El happening y el gesto.....	118
Capítulo 4. El sentido póstumo del mundo en Marina Garcés	126
El arte en condición póstuma.....	130
La obra de arte desde el agotamiento de los recursos.....	131
La obra de arte desde la necropolítica	132
La obra de arte desde la destrucción de las condiciones de vida.....	135
La obra de arte a partir de la destrucción como consecuencia de la propia acción	137
La obra de arte desde la acción colectiva	139
La obra de arte desde la perspectiva de la autoexplotación.....	140
La obra de arte desde la inacción.....	142
La obra de arte inscrita en la pregunta por el hasta cuándo.....	144
Capítulo 5. Salir de lo póstumo desde la <i>Nueva ilustración radical</i> de Marina Garcés	147
Del arte participativo al arte compartido	150
Sin-fuente.....	153
Ceder espacio.....	155
Darnos una sala de exposición y removeremos nuestros mundos	161
La producción del arte desde el otro ajeno al arte	170

El arte como investigación interespecífica	172
Capítulo 6. El arte: de gesto estético a gesto político	176
El sentido de la resignificación del gesto estético como gesto político.....	182
El sentido de la resignificación de la obra	184
El sentido de la resignificación de la operación	186
El sentido de la resignificación del artista	188
Capítulo 7. El gesto político emancipador	192
Referencias.....	197
Tablas.....	214
Figuras.....	¡Error! Marcador no definido.

Introducción

Banksy escribió: “The people who run our cities don't understand graffiti because they think nothing has the right to exist unless it makes a profit, which makes their opinion worthless” (2005, p. 7). Trece años después, el diario *The Guardian* publica un artículo de título “Banksy auction stunt leaves art world in shreds” (Johnston, 2018). El 14 de octubre de 2021 el mismo periódico publica: “Banksy sets auction record with £18.5m sale of shredded painting” (Badshah, 2021). El artista antisistema lidera los precios de las subastas.

Que el arte hoy día esté sometido al régimen capitalista lo aleja de su esencia como hecho revolucionario (Adorno, 2004); que la especie humana esté en una *condición póstuma*, caracterizada por la amenaza de final de las condiciones de vida que conocemos hoy, invita a repensar otras posibilidades de aquel desde su esencia (Garcés, 2017a). Algunas de estas posibilidades pueden ser rastreadas en el ensayo de Marina Garcés, *Nueva ilustración radical* (2017b), en el que lleva a cabo una contienda contra la credulidad mediante la crítica entendida como autonomía del pensamiento sin llegar a establecer jerarquías del saber, consciente de su precariedad y finitud; una crítica que, como autocrítica, se reconozca en sus límites, asumiendo la naturaleza humana en continuidad con las especies y el medio. Como especie humana nos corresponde ser capaces de preguntarnos por el “¿hasta dónde?” de nuestras acciones, de manera tal que actuemos en correspondencia respecto a nuestra situación actual sobre el planeta.

En esta condición, revolucionar desde el arte convoca las palabras escritas por Aristóteles en el libro I de su *Política*: “La vida es acción (*práxis*), no producción (*poíesis*)” (1254a5). Por esto, en un mundo cuyo centro es el consumismo, en el cual “nadie puede convertirse en sujeto

sin antes convertirse en producto” (Bauman, 2016, p. 25), la amenaza está sobre las condiciones de vida. Es así como la vida se inscribe en un círculo entre producir, ser producido, consumir y consumirse; un ciclo que ha alejado la vida de la acción y ha conducido al “agotamiento de los recursos naturales, la destrucción ambiental, el malestar anímico y de la salud” (Garcés, 2017a, p. 14). A esto se refiere Garcés desde la condición póstuma como signo de catástrofe y de la imposibilidad de comprendernos en común.

En tal sentido, la hipótesis a defender es la posibilidad emancipatoria del arte que viene dada por el rescate del papel de la acción en la vida. Zubiri (1992), en la primera lección de su texto *Cinco lecciones de filosofía*, en referencia a la prudencia, expone el sentido de la obra desde el obrar:

La prudencia no es un saber hacer cosas. Mientras la *poiesis*, el hacer, produce una obra, el *érgon*, el hombre vive realizando acciones; no produce obras, sino que está en actividad. Si se quiere hablar de obra habrá que decir que es una obra que no consiste sino en el obrar mismo, no en una operación productora de algo distinto del obrar. A este tipo de obra, de *érgon*, cuyo término no consiste sino en la actividad misma, llamó Aristóteles «*enérgeia*», (*ἐν-ἐργεία*), estar en acto, en actividad. Uno de los saberes que conciernen a esta actividad, a esta *enérgeia*, es la *phronesis* (*φρόνησις*), la prudencia. Por esto su término no es una *poiesis*, sino una *praxis* (*πρᾶξις*). La *praxis* es la actividad en acto, mera *enérgeia*. (p. 21)

Así pues, al arte como revolución le corresponde incidir como potencia (*dýnamis*) y acto (*enérgeia* y *práxis*), es decir, a través de un gesto, el cual “no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta” (Agamben, 2001, p. 53). Un gesto comprendido como “una actividad o una potencia que consiste en desactivar y volver inoperosas las obras humanas y, de este modo, las abre a un nuevo y posible uso” (Agamben, 2018, p.160). Esto es, un gesto que en el arte

corresponda a eso implícito que acciona la potencia de una obra o potencia la acción de una obra; que activa el percatarse de lo que la obra busca develar para transitar de la *condición póstuma* hacia la posibilidad de emancipación. Como activista, Marina Garcés propone la emancipación desde unas humanidades en transición, cuyas acciones dibujan el sentido de la experiencia humana digna, reconociendo la crisis desde la crítica y la transformación. Por estas razones, se propone en este trabajo la emancipación a partir del arte en revolución desde el concepto de *gesto* en Agamben.

Tal emancipación pretende desenmascarar la institucionalidad del arte, su subordinación y sometimiento a los regímenes culturales, sociales, políticos y económicos. Institucionalidad del arte avalada por regímenes del capital mediante las ferias de arte, subastas, las convocatorias para artistas financiadas, la renta por parte de instituciones de espacios para el desarrollo de obras, las colecciones privadas, las colecciones de museo, museos financiados por corporaciones, etc. Toda una serie de acciones o gestiones encadenadas que sostienen la producción y sobrevivencia del artista, las curadurías y curadores, las exposiciones, los museógrafos, las instalaciones y todo aquello que está insertado en la cadena de productividad de la cultura. Es un sistema que responde a las dinámicas económicas de consumo que, desde la crítica cultural, está muy lejos de liberarse, ya que la propia crítica está inmersa en un círculo entre lo que fue y lo que no será, una autorreferencialidad que es asumida desde una realidad póstuma (Garcés, 2017b). Se alude a una institucionalidad que ha estado regida desde sus inicios por el mercado. Hoy el mercado se reconoce como el centro del régimen capitalista y es donde gravitan las dimensiones de la realidad (Lipovetski, 2007). El capitalismo se ha asumido como religión, lo cual ha conducido a la humanidad a una etapa donde todo se acaba (Polanyi, 2007; Hinkelammert, 2017; Agamben, 2019). Una realidad que transita por el agotamiento de los

recursos, las disciplinas, el futuro, las voluntades, las libertades. Un agotamiento que es distinto al de la historia, la filosofía, el arte, etc., propugnado durante la posmodernidad (Garcés, 2017a). En otras palabras, un agotamiento generado por el consumismo que devora todo a su paso.

Cabe decir que la institucionalidad del arte, imbuida en esta condición capitalista, muestra dos perspectivas: la primera, la visión de Michaud (2007) que plantea que el arte se ha evaporado e impregnado en múltiples ámbitos de la vida cotidiana y de los diversos sistemas de consumo. Y la segunda, la noción de Agamben (2019) acerca de lo que le ha sucedido al arte luego de que Elsa von Freytag inventara el *ready-made*, y desde el cual “una congregación lamentablemente aún activa, de hábiles especuladores y de ingenuos transformó el *ready-made* en obra de arte” (2019, p. 25). En ambas perspectivas se deja ver la importancia del museo y el mercado como institución que le otorga valor al arte, no solo en sentido artístico, sino también de consumo. Es decir, la institución del arte continúa regida por los medios del mercado, pero, el arte como sublevación (*ready-made*) ha sucumbido a los sistemas de capitales.

Ahora bien, explorar desde la filosofía a la obra arte dentro de las actuales dimensiones conduce a preguntarse: ¿de qué manera el concepto de *gesto* de Agamben puede aclarar el sentido de obra de arte en la condición póstuma de Garcés como posibilidad emancipatoria?

Capítulo 1. La concepción de gesto

Nuestro cuerpo es la fuente de los gestos. Gestos que se gestan desde nuestras formas de relación con el mundo y en asociación con los otros y el medio. Gestos que pertenecen al mundo moviente, animado y perceptivo. Sin embargo, para conocer su significado debemos, en principio, transitar paisajes y pasajes ajenos a su propia esencia, los de la palabra.

Gesto proviene del latín “*gēstus, ūs*”, que significa “actitud o movimiento del cuerpo”, derivado de “*gērēre*”, cuyos significados implican llevar, conducir, llevar a cabo, mostrar (Corominas, 1984). Este *gērēre* ha permanecido como gesto en las lenguas modernas y alude a la “manera de comportarse y de actuar que expresa una actitud especial del agente con respecto a su acción” (Agamben, 2018, p. 159). Así, en modo originario, existe una latencia perceptible, inscrita e involucrada en la acción; sin ser la acción misma, está en ella constituyéndose ese algo aparentemente in-activo, esto es, que tiene la facultad de obrar desde dentro del acto sin accionarse. Sin ser explícito es apreciable.

Por otra parte, en el *Nuevo diccionario latino-español etimológico*, de Raimundo de Miguel (1897), “gesto” proviene también del latín *gestus*, que según este autor significa “movimiento, ademán (...) administración, procuración, manejo” (Raimundo, 1897, p. 406), y también “hecho obrado, manejado”. “Gesto” es intensivo de *gero*, que indica “llevar sobre sí, consigo, tener, (...) llevar, conducir (...) muy raro, crear, producir (...) mostrar, tener, presentar (...) administrar, gobernar, desempeñar (...) acontecer, pasar”. *Gero* evidencia que en el gesto está implícito lo que gestiona, es decir, le es inherente el movimiento que presenta, administra, acontece, pasa o que quizás haga suceder.

Para la Academia de la Lengua, “gesto”, sustantivo masculino, presenta cuatro acepciones, como veremos a continuación, que lo inscriben en el movimiento corporal, su apariencia e intencionalidad. Mientras que en Agamben son tres las condiciones que permiten la comprensión del gesto y, además, posibilitan su expansión hacia el arte, bien sea en la obra o en el artista.

La primera acepción hace referencia al “movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo, con que se expresan afectos o se transmiten mensajes” (RAE, 2020): el mensaje implícito que se transmite a través de la acción de mover, desplazar, cambiar de posición una parte de un cuerpo animado. Por ejemplo, la interpretación de Billie Whitelaw en el monólogo “Not I” de Samuel Beckett (Figura 1), televisado por la BBC en 1973 (Canal Lodi Film Fest, 2013, 15m14s; MACBA, 2011). El gesto aquí reside en que desde el movimiento que hace la boca, sin ver otra parte del rostro junto con la entonación de la voz, el espectador puede inferir la emoción que busca transmitir.

Figura 1

Fotogramas del “Not I” de Samuel Beckett. 1973



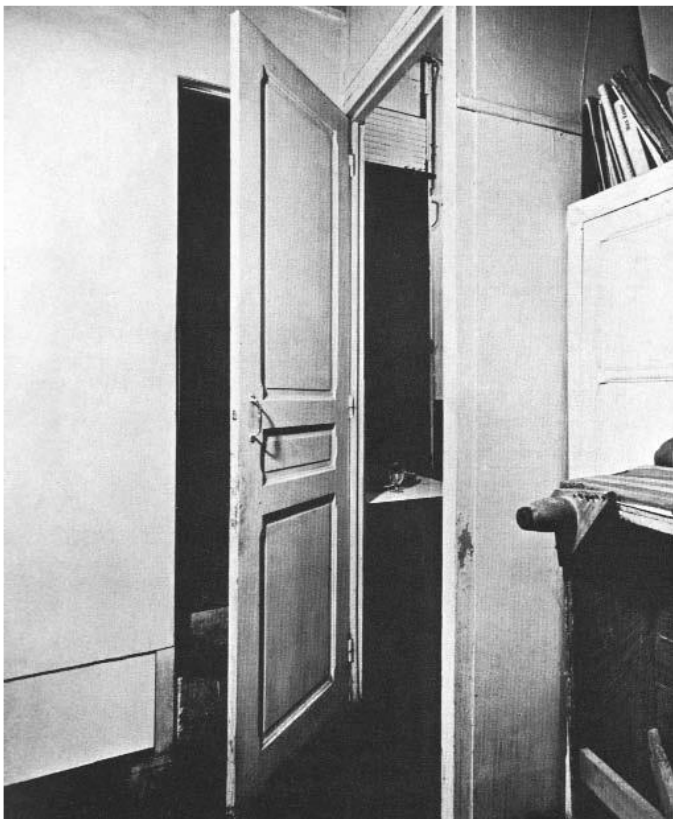
Nota: <https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M>

La segunda definición (en desuso) de gesto expresa el “aspecto o apariencia que tienen algunas cosas inanimadas” (RAE, 2020), por las implicaciones que muestra la apariencia del objeto. Una muestra de esto es la “Puerta: rue 11 Larrey” de Duchamp (Figura 2), una puerta

convencional que abre y cierra dos umbrales de manera simultánea y separa tres habitaciones al mismo tiempo (Naegele, 2007). El gesto en este objeto inerte es mostrado a través de la funcionalidad dada y de su múltiple valencia. A pesar de que es un solo elemento, siempre ha sido destinado a comunicar o clausurar dos espacios; hacer una sola cosa a la vez. En este caso, el posicionamiento de cruce le permite hacer las dos cosas al mismo tiempo en diferentes espacios.

Figura 2

“Puerta: rue 11 Larrey” de Marcel Duchamp. 1927



Fuente <https://revistas.unav.edu/index.php/revista-de-arquitectura/article/view/25913>

El tercer sentido de gesto en el Diccionario de la Lengua Española (DLE) remite a “semblante, cara, rostro” (RAE, 2020), puesto que la actitud, intención, carácter, disposición son

expresados a través de su apariencia. Lo anterior se refiere a la “representación de algún estado de ánimo en el rostro” (RAE, 2020), al aspecto o apariencia de la parte anterior de la cabeza, así como al “aspecto característico propio de algo o de alguien” (RAE, 2020). Un testimonio que exagera de manera directa esta acepción son las fotografías de Ana Mendieta a partir de la *performance* que hace con su rostro presionado contra un vidrio transparente (Figura 3). Los gestos capturados en fotografías evidencian las presiones de un régimen omnipresente en nuestra vida que deforma de manera violenta nuestro modo de ser natural.

Figura 3

Untitled (Glass on Body Imprints – Face) de Ana Mendieta. 1972



Fuente: <https://icamiami.org/collection/ana-mendieta-untitled-glass-on-face-1972/>

La cuarta acepción se enmarca en el “acto o hecho que implica un significado o una intencionalidad” (RAE, 2020), se puede comprender como un ejercicio colmado de connotaciones, pretensiones y sentidos. Esto puede verse ejemplificado en el pasaje del capítulo 13 del *Leviatán* de Hobbes (1996):

Haced, pues, que se considere a sí mismo; cuando emprende una jornada, se procura armas y trata de ir bien acompañado; cuando va a dormir, cierra las puertas; cuando se halla en su propia casa, echa la llave a sus arcas; y todo esto aun sabiendo que existen leyes y funcionarios públicos armados para vengar todos los daños que le hagan. ¿Qué opinión tiene, así, de sus conciudadanos, cuando cabalga armado; de sus vecinos, cuando cierra sus puertas; de sus hijos y sirvientes, cuando cierra sus arcas? ¿No significa esto acusar a la humanidad con sus actos, como yo lo hago con mis palabras? (p.103)

El sentido del gesto aquí se halla en el hecho de protegerse que denuncia la percepción de la condición humana. El fragmento completo es un análisis de la sociedad en la que se inscribe, mediante los gestos corporales que hacen posible cerrar la puerta y echar llaves. Además, muestra cómo la filosofía se vale de los gestos y las metáforas para explicar la condición humana.

En ese sentido, las cuatro acepciones de gesto citadas se ubican en el movimiento que transita dentro y fuera de lo humano, así como a la expresión y el ámbito del sentido oculto, de la significación latente, del mensaje tácito o implícito inscrito en la acción, una imagen, un objeto inanimado, una estructura semántica, una apariencia y múltiples movimientos. Es a partir del sentido del movimiento en el cine y de las secuencias de movimientos de un paso que Agamben inicia las notas para la comprensión del concepto de gesto.

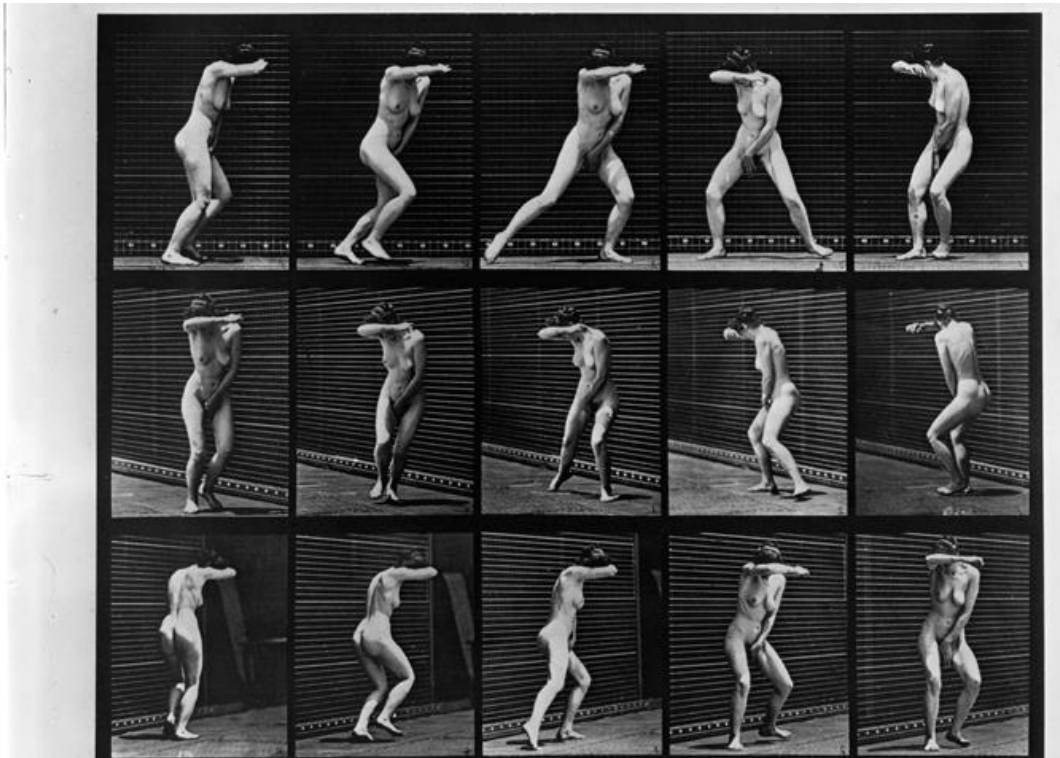
Conviene aclarar que el DLE no contempla su condición de mero medio, es decir, no define que no lleva inscrito un fin específico, sino que el gesto, como tal, hace y actúa en sí mismo, quien lo ejecuta es quien soporta su hacer o actuar. Desde esta perspectiva, los gestos quedan a medio camino entre el cuerpo y el mundo. Sin ellos el mundo no se constituye.

El gesto en Agamben

Incursionar en la concepción de gesto desde Agamben implica remontarse a dos momentos que precedieron la imagen cinematográfica a finales del siglo XIX: uno, los experimentos de Gilles de la Tourette, quien estudia cada uno de los movimientos de los miembros involucrados en el cuerpo humano al dar un paso (primera vez que un gesto humano como este es estudiado científicamente). Y dos, a las instantáneas que realizara Eadweard Muybridge (Figura 4) sobre la sucesión de movimientos que genera una acción humana (Agamben, 2001). Aquí lo que produce la acción del paso al caminar va más allá de los elementos involucrados, esto es, la flexión de las articulaciones y sus posiciones no se quedan en sí mismas, sino que en conjunto se transforman en paso, pues cada uno de los movimientos que afectan y cambian las posiciones constituyen los gestos necesarios para llegar a generar la acción de dar un paso que, a su vez, posibilita el caminar, andar, etc.

Figura 4

Instantánea de Eadweard Muybridge "Woman turning around in surprise and running away". Plate 73 from Muybridge's Human Figure in Motion. © Kingston Museum and Heritage Service. 2010



Fuente:https://www.eadweardmuybridge.co.uk/muybridge_image_and_context/human_figure_in_motion/

El estudio de los antecedentes del gesto en Agamben continua con Nietzsche a través del pensamiento del eterno retorno, que “solo es inteligible como un gesto en el que potencia y acto, naturaleza y artificio, contingencia y necesidad se hacen indiscernibles” (Agamben, 2001, p. 50). En este caso, el gesto diluye en un continuo lo que parecen binarios separados, ya que el gesto como movimiento es lo que hace posible tal continuidad. El gesto va de lo latente a lo sensible, conjuga lo binario e igual y lo requerido con lo probable. El gesto se ubica en la esfera de lo posible y a la vez en el campo de lo inevitable; se instaure como recurrencia. Desde esta condición, el gesto va más allá de las condiciones binarias, las cuales se diluyen entre ellas para generar la recursividad del eterno retorno.

Por otra parte, Agamben (2001) encuentra en Aby Warburg:

El gesto como cristal de la memoria histórica (...) [Expresa que] lo que hace Warburg es transformar la imagen en un elemento decididamente histórico y dinámico (...). El atlas Mnemosyne (...) [es la] representación en movimiento virtual de los gestos de la humanidad occidental, desde la Grecia clásica al fascismo (...). [Esto es] las imágenes individuales deben considerarse más como fotogramas de una película que como realidades autónomas. (p. 51)

Es por esto que Agamben mira el vacío entre las imágenes individuales de Warburg como el gesto que construye la *dialéctica* para hacer de dos imágenes distintas, y sin relación aparente, una continuidad. Warburg, a través del *Atlas Mnemosyne*, pone el pensamiento en la imagen y en la relación entre las imágenes sin palabra alguna desde que el *Atlas* permite una travesía abierta de criterios autónomos y semántica difusa, que se abre a la injerencia y ampliación de contenidos, y cuyo discurso se arma con secuencias abiertas entre imágenes (Ruiz y García, 2013). En el *Atlas Mnemosyne*, Warburg ha introducido el tiempo cinematográfico y es en ese tiempo que corresponde leer cada lámina relacionando el conjunto de imágenes a través de las expresiones y gestos. Es ese tiempo el que hace dinámica la imagen y construye el gesto que le otorga al *Atlas* su continuidad.

En el cine, por su parte, la continuidad se genera por imágenes en sucesión, sucesión que produce el movimiento. A esa continuidad del movimiento Deleuze (1984) la denomina *cortes móviles*, mientras que Agamben (2001), extendiéndose en la repercusión de la imagen moderna de Deleuze, expone que la rigidez y el estatismo de la imagen se han roto y que ahora constituyen el gesto. Al mismo tiempo afirma que “toda imagen está animada por una polaridad antagónica: por una parte, es la reificación y anulación del gesto (...); por la otra conserva intacta su *dynamis*” (Agamben, 2001, p. 52). La imagen, entonces, en un sentido es autonomía y en el

otro continuad. Sin embargo, opera siempre como *ligadura*, como si la historia invocara una liberación de la imagen en gesto. Desde aquí, Agamben alude a la noción *idea*, la cual no es una referencia inmóvil, sino “una constelación en que los fenómenos se conciertan en un gesto” (Agamben, 2001, p. 53). Un gesto que conduce hacia el entendimiento de algo y que en ese conducir liga. Un gesto como confluencia de diferencias que organizan algo. Un gesto como potencia que puede producir materialidad. Un gesto que en constelación constituye su síntesis.

Agamben responde la pregunta “¿Qué es el gesto?” mediante una observación que hace Varrón en la *Lengua latina* (2001), en esta inscribe el gesto en la acción que lo distingue del actuar (*facere*) y el hacer (*agere*). Muestra así la posibilidad del gesto en un hacer que no actúa y de un actuar que no hace, de este modo el producir de un gesto lo actúa el otro y viceversa. Por ejemplo, escribir y pensar, escribir es un acto que no hace y pensar es un hacer que no actúa. Cuando el gesto es el hacer, constituye la latencia del actuar y cuando el gesto está en el actuar, su latencia se sitúa en el hacer. Por ello, el quién o el qué del hacer como gesto asumen y soportan el actuar; de la misma manera, el quién o el qué del actuar asumen y soportan el hacer. Esta distinción, tomada por Agamben de Varrón (y que proviene a su vez de Aristóteles), consiste en que el fin del hacer como producir es diferente al hacer mismo.

Es posible, en efecto, hacer algo sin actuar, como el poeta que hace drama pero no actúa (*agere*, en el sentido de “desempeñar un papel”); a la inversa, en el drama, el actor actúa pero no lo hace.

Análogamente el drama es hecho (*fit*) por el poeta, pero no es objeto de su actuación (*agitur*); ésta corresponde al actor que no lo hace (53).

Por ejemplo, en el hacer del arte, el producir está en la obra, ya que el hacer son pensamientos y movimientos que hacen posible la producción de la obra. Mientras que el actuar en el arte, como la *praxis* en Aristóteles, es en sí mismo el fin, el cual no implica producir una

cosa. En el sentido del arte, el hacer es un medio para el producir, mientras que el actuar es en sí mismo medio, es decir, que el actuar está colmado de los movimientos (gestos) que hacen posible la obra. A este respecto, Agamben (2001) insiste en que el gesto está en sí mismo:

No consiste en otra cosa que en soportar y exhibir el carácter de medios (...) *El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal.* Hace aparecer el-ser-en-un-medio del hombre y, de esta forma, le abre la dimensión ética (...) “*entre le desir et l’accomplissement, la perpétration et son souvenir*” en lo que Mallarmé llama *milieu pur*: así en el gesto lo que comunica a los hombres es la esfera no de un fin en sí, sino de una medialidad pura sin fin. (pp. 54-55)

La anterior cita apela a que el sentido del gesto yace en la condición de medio. Es eso que permanece inexpresado en todo acto de expresión y que se hace posible en la medida en que se establece como vacío explícito (Agamben, 2005). El gesto pone en juego de manera simultánea lo que hace posible, lo que le excede y lo que le anula. Se encuentra en la sombra de las acciones, movimientos, apariencias y estructuras semánticas, de ahí que escribir, hacer, actuar, cuidar, pintar, etc., sean gestos.

El gesto en el lenguaje se encuentra en relación íntima operativa con la lengua misma, sin agotarse en la comunicación. Según Kommerell, citado por Agamben (2007):

El sentido de estos gestos no se completa en la comunicación. El gesto, por más capaz que sea de acoger, no existe únicamente por sí; es más, solo en tanto que también existe por sí mismo, puede acoger al otro (...) la palabra es el gesto originario del que derivan todos los gestos singulares. (p. 308)

De este modo, Agamben le añade al gesto el silencio que gritan las palabras, como el silencio entre las palabras mismas, eso que interrumpe la palabra. El mismo autor inicia una deriva del gesto en Kommerell:

El gesto goethiano, como custodio simbólico de lo que ocultan sus personajes. Los gestos del alma o puro gesto, instaurados en el mundo de los sueños, conjugan “sabiduría mundana, piedad y arte (...) su esencia no es la relación, (...) sino el alma misma, que arde sin combustible terreno en su propia aventura”. (Agamben, 2007, p. 312)

Por otro lado, el gesto en Kafka no tiene significado *a priori* para él, sino que va siendo interrogado a medida que se combina y ordena abriéndose a nuevas condiciones, en las cuales el teatro es su lugar natural, donde la crítica lleva la obra al ámbito del puro gesto. Discurriendo por otros senderos, ya mencionados anteriormente, como el de Nietzsche y Warburg, Agamben culmina a la deriva estableciendo, a través de la crítica de Kommerell, una integración de la gestualidad humana perteneciente a la esfera política y que no hay otro nombre para ello “excepto su seudónimo griego, aquí apenas pronunciado: filosofía” (Agamben, 2007, p. 322).

La comprensión del gesto más allá de la acción, el movimiento, la apariencia, la palabra y sus silencios inscritos en la esfera política conduce a considerar la distinción aristotélica entre *poíesis* (ποίησις), producción, y *práxis* (πραξις), acción, para situar la medialidad del gesto en ambas. La *poíesis* tiene su fin fuera de sí, mientras que la *práxis* tiene su finalidad en sí misma. Aristóteles sitúa la *práxis*, acción, como el bien más alto a lograr por la acción (Ética Nicomáquea I, 8, 1098b15). Así, la acción se diferencia de la producción. La *poíesis* obra para la producción, esto es, que su fin está en lo producido, mientras que en la *práxis* la finalidad está en la acción misma. Aristóteles comprende el arte, como *techné* (τέχνη), es decir, como un producir a través de un modo racional productivo y establece que no hay ningún arte que no esté dirigido

a la producción. En el arte está el objeto producido y la acción que lo produce (Ética Nicomáquea VI, 4, 1140a5). Sobre el mismo asunto, en el libro Theta de la *Metafísica* distingue entre dos formas de actividad que se encuentran en el producir del arte: el *érgon* (ἔργον), “el ejercicio de obrar” la actuación y la *enérgεια* (ἐνέργεια), el acto, “ser-en-obra” (Agamben, 2018, p.123; Aristóteles, *Metafísica*, IX, 8 1050a20).

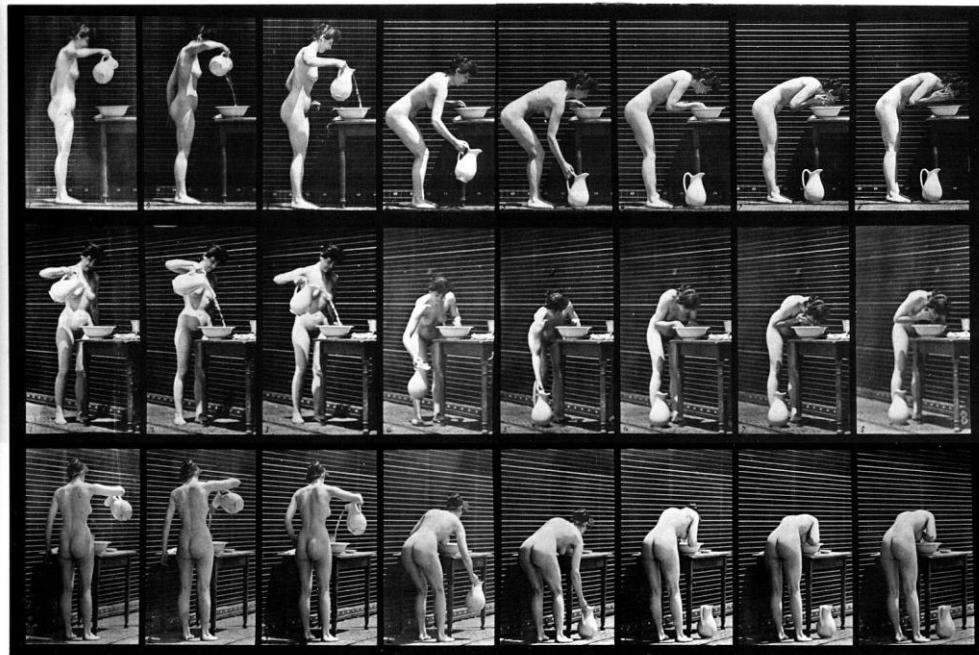
El gesto, como derivativo de *gerere*, “significa una manera de comportarse y de actuar que expresa una actitud especial del agente con respecto a su acción” (Agamben, 2018:159). Esto significa que el gesto obra en el *érgon* (ἔργον) y en el *enérgεια* (ἐνέργεια), sin limitarse solo al obrar de la operación o la acción, sin embargo, al mismo tiempo que obra “se detiene, expone y mantiene a distancia de sí mismo” (Agamben, 2018, p. 160). Es así como el gesto “es una actividad o una potencia que consiste en desactivar y volver inoperosas las obras humanas y, de este modo, las abre a un nuevo posible uso” (Agamben, 2018, p.160). La operatividad de las obras está en que la potencia define el acto y el acto puede definir y evidenciar la potencia. En contraste, la inoperosidad se trata de la inoperancia del gesto dentro de un acto, esto es, lo que no cumple la función de la acción para la que se ejecuta, pero también es aquello que puede derivar en un gesto que defina otra acción. La inoperosidad es lo que amplía el campo de fines de la potencia, convirtiendo su ejecución en medio para concretar la acción. La inoperosidad es lo que se abre cuando lo producido que conecta las acciones humanas como fines y medios se vuelve gesto. Conviene agregar que la inoperosidad deviene del gesto y fecunda la potencia en multiplicidad de acciones, retiene la posibilidad del gesto porque está inscrita en las dimensiones que mueven el gesto. Si bien lo inoperoso es lo que puede hacer impotente el acto, al mismo tiempo hace que el gesto sea fecundo y pueda valer para innumerables actos, con lo cual el gesto es capaz de desactivar actos de fines.

El gesto como movimiento

La realidad es posible gracias al movimiento. La comprensión del gesto como medialidad pasa por profundizar su naturaleza moviente. Por ello, Agamben se remonta a los estudios de Gilles de la Tourette, a las instantáneas de *Muybridge* (Figura 5) y a la naturaleza de la imagen cinematográfica. Sin embargo, deja por fuera las consideraciones del movimiento en Bergson, que posibilitan comprender la naturaleza del gesto como movimiento puro, más allá de fotogramas o instantáneas que crean la ilusión del movimiento y la captura de ciertas posiciones de los movimientos que posibilitan determinadas acciones. Para Bergson (1936) “el movimiento es la realidad misma” (p. 118).

Figura 5

Figura humana en movimiento. Eadweard Muybridge. 1879



Fuente: <http://lc-architects.blogspot.com/2014/08/eadweard-muybridge-reino-unido1830-1904.html>.

En la realidad cada uno de nosotros mueve su cuerpo en relación con el mundo. El cuerpo soy yo, tu, él, nosotros, etc. El movimiento viene de cada uno de nosotros, en otras palabras: “El movimiento como movimiento corporal es mío, en el aparezco yo. El movimiento corporal es gesto (*Gebärde*) (Heidegger, 1987, p. 115) antes y más allá de cada propósito” (Hüni, 2018, p. 15).

Desde otro punto de vista, Bergson —citado por Bardet (2021, p. 124)— en su libro *Materia y memoria* explica que el cuerpo de cada uno de nosotros es un “objeto destinado a mover objetos, es pues centro de acción; no sabría hacer nacer una representación” (2013, p. 36). El cuerpo es el origen de los gestos. El gesto está a medio camino entre el cuerpo y el objeto, entre el cuerpo y la representación. El gesto es entonces lo que media entre el cuerpo y el mundo. “Por eso el gesto está siempre al mismo tiempo referido a los otros, a los coexistentes; el gesto será y es acogido como tal por ellos” (Hüni, 2018, p. 16)

De acuerdo con Bardet, el gesto “hace mundos”, ya que es el “‘lugar en el medio’, ‘entre’ y ‘ámbito’ que requiere pensar toda situación en una relación que produce tanto como es producida por los elementos en relación” (Bardet, 2012, p. 127). El gesto no es una forma representada o estable del cuerpo, el gesto es “una actitud en postura dinámica” (Bardet, 2021, p. 126) que se ejecuta poniendo en relación pensamiento-cuerpo-contexto. El movimiento en el gesto da “cuenta de la continuidad cambiante de la realidad” (Bardet, 2021, p. 129). El gesto es un aquí y ahora desde el cuerpo que se gesta, sin embargo, desde el contexto es un fecundo ahí, desde un único ahora. El gesto agencia y como tal está:

En el medio, en la línea de encuentro de un mundo interior con un mundo exterior. Estar en el medio: «Lo esencial es volverse perfectamente inútil, diluirse en la corriente común, volver a ser

pez y no jugar a los monstruos; el único provecho, me decía a mí mismo, que puedo sacar del acto de escribir es ver desaparecer las cristalerías que me separan del mundo» (...). No nos queda otra salida que agenciar entre los agenciamientos. (Deleuze y Parnet, 1980, pp. 62-63)

No interesa el gesto como expresión y representación inmóvil o estable, sino las ejecuciones que operan desde el gesto, sea por movimiento, por actitud o intención. No nos interesa “elevarnos por encima de la percepción de las cosas, sino que ahondamos en ella, para agrandarla en profundidad y anchura” (Bergson, 1936, pp.110-111). Nos interesa el gesto percibido desde esa realidad moviente. Nos interesa aprehender el gesto desde eso que hacen o hacemos los artistas extendiendo nuestras posibilidades en las facultades de percibir. Nos interesa desde el arte, mediante el gesto, revelar lo que es imperceptible para otros. Nos interesa el gesto desde la realidad moviente, donde el movimiento nos arroje a una realidad que implica:

Una pluralidad de centros, una superposición de perspectivas, un entretejido de puntos de vista, una coexistencia de momentos que deforman esencialmente la representación... ¿Alcanza con multiplicar las representaciones para obtener semejante ‘efecto’? La representación infinita comprende precisamente una infinidad de representaciones, sea asegurando la convergencia de todos estos puntos de vista, sobre un mismo objeto o mundo, sea haciendo de todos esos momentos las propiedades de un mismo. Yo... al contrario, es ya cada representación componente que tiene que ser deformada, desviada, arrancada de su centro. Hace falta que cada punto de vista sea en sí mismo la cosa, o que la cosa pertenezca al punto de vista. (Deleuze, 1968 como se citó en Bardet, 2021, p. 130)

Realidad que nos sumerge en una condición perceptiva que acompaña a las cosas y no a una visión de dominio sobre las cosas. Si es moviente no se puede dominar, solo acompañar, encausar, compartir, mediar, ya que si lo moviente es dominado se condena o clausura a su

contrario. Realidad que no es una articulación de pluralidades, superposiciones, entretejidos, coexistencias, sino una continuidad dinámica, cambiante, heterogénea. Una continuidad indivisible de cambio que constituye la duración, duración que se conoce como tiempo indivisible (Bergson, 1936). Al asumirlo de este modo, el gesto como movimiento puro pertenece al ámbito de la duración (tiempo), ya que si se lo adjudicamos al espacio o representación visual lo estaríamos fragmentando y dividiendo. Es como el mismo Bergson lo ejemplifica con la música: cuando sacamos la música de la imagen y del espacio y solo nos remitimos a escuchar sus sonidos la apreciamos como una continuidad. Al introducirla al régimen de la visión automáticamente la fragmentamos. Otro ejemplo desde el gesto es el movimiento de la mano de un punto a otro preestablecido (Bergson expone el movimiento del brazo). Apreciamos la mano moviéndose en el espacio, con una duración determinada no por la fracción de tiempo medido, sino por pluralidad de la percepción.

En tal sentido, el movimiento empieza y termina desde el principio preestablecido hasta el fin dispuesto, ya que si se cambia el principio o fin se constituiría otro movimiento. Si el movimiento lo fragmentamos, ya no sería el mismo, sería otro u otros. La división interna de ese movimiento y su duración sin relatividad de tiempo medible es tan imprecisa como la duración del presente, es tan imprecisa como el movimiento mismo (Bergson, 1936). Medir la duración del movimiento es reconocerlo fuera de su dominio y trasladarlo al régimen de la inmovilidad. Entonces, el gesto pertenece a una realidad que se afirma “dinámicamente, en la continuidad y la variabilidad de su tendencia” (Bergson, 1936, p. 129)

La naturaleza dinámica del gesto recreará una imagen que está haciéndose, tal como lo refiere Virginia Woolf (1991) cuando se pregunta y refiere a la imagen del cine:

(...) lenguaje secreto que solo sentimos y vemos pero que nunca hablamos (...) Tiene rapidez y lentitud; la trayectoria recta del dardo y la vaporosa circunlocución. Posee también, especialmente en momentos de emoción, el poder de crear imágenes, la necesidad de pasar su carga a otro que la soporte; de permitir que una imagen corra junto a él. (p. 154)

La imagen del gesto no es icónica sino que está haciéndose, o como lo apunta Bardet (2012): “A medio camino entre sensación y representación” (p. 178). Una imagen que se abre mediando entre la acción y la percepción, que se mueve para darle sentido al gesto que la está haciendo, que el movimiento pertenece a la naturaleza de la imagen que produce el gesto. En palabras de Deleuze, traducida a imagen-gesto:

1) No hay solamente imágenes instantáneas, es decir cortes inmóviles del [gesto]; 2) hay imágenes-[gesto] que son cortes móviles de la duración; 3) por fin, hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del [gesto] mismo¹. (Deleuze, 1984, p. 26)

Dichas palabras, en las que se ha cambiado la palabra movimiento por gesto, afianza la naturaleza moviente de la imagen-gesto. Imágenes cuya duración dependerá de la indivisibilidad del movimiento; que descentran, multiplican, duran y resisten gracias al cambio. Imágenes sin centro que se crean con el mundo, gestadas desde el cuerpo en relación con el mundo. Imágenes movimiento como medio puro.

El gesto como medio puro no es representable porque precisamente se encuentra entre el mundo y la representación. Está a medio camino entre el pensamiento y el actuar o hacer. Ahora

¹ La palabra gesto sustituye la palabra que originalmente aparecía en movimiento.

bien, el gesto entendido como expresión de una gestualidad o hábito es representable y es de esto que se vale Warburg en el *Atlas Mnemosyne* para crear:

Una historia de la gestualidad, una forma de pensar como se ha concebido Occidente, como ha vivido y como ha asumido el fenómeno humano: una historia de la política y de la ética, un análisis de nuestra forma de vida. El gesto señala una abertura constitutiva en todas las dimensiones del actuar humano.

Sin embargo, aún como expresión el gesto guarda su naturaleza moviente, ya que construye relaciones. En el caso de Warburg actúa como expresión para hacer historia. (Valls-Boix, 2020, p. 83)

El gesto y la *pathosformel* de Warburg

La imagen para Warburg es el fotograma de la historia. Su movimiento viene dado por la reproducción de los gestos capturados en el arte en distintas épocas. Sin estar explícitamente patentado teóricamente, sino lanzado, la *pathosformel* es un neologismo compuesto por *pathos* (*πάθος*, pasión) y *formel* (fórmula) que responde a las formas corporales del tiempo superviviente, subyace en los primeros escritos de Warburg, se hace omnipresente en el *Atlas Mnemosyne* y lo acompaña constantemente en sus reflexiones sobre la imagen (Didi-Huberman, 2009). Esta *pathosformel* se hace evidente en toda su obra antes de 1905 y se hace explícita en su texto sobre *Durero y la antigüedad italiana*, explicándolo a través de un “lenguaje gestual patético” (Agamben, 2010, p. 17).

En él, el historiador pone en evidencia una «corriente patética» (*pathetische Strömung*) en la que se constituye, según él, el estilo del Primer Renacimiento, eligiendo, y no casualmente, el motivo violento (...). Warburg tirará un trazo gestual, especie de vector «*dinamográfico*», entre las

representaciones de los vasos griegos y ciertas ilustraciones renacentistas de la *Metamorfosis* de Ovidio”. (Didi-Huberman, 2009, p. 174)

A partir de lo anterior se define el carácter genealógico que establecen las relaciones de la fórmula del *pathos*, relaciones que se evidencian a través de las expresiones entre los lenguajes gestuales de la antigüedad “movilidad intensificada *all’antica*” y la representación de las emociones en el Renacimiento, lo que denomina “nuevo estilo patético” mostrando un carácter en la permanencia de rasgos que Didi-Huberman denominará “supervivencia de la imagen”.

Una supervivencia que viene dada a través del “*páthos* dionisiaco”, expulsado de la historia del arte, pero que historiadores cercanos a la antropología han intentado valorar encontrándose con dos grandes obstáculos: 1) la ambición filosófica y 2) el hábito de Warburg de formular hipótesis que establecen sistemas de unificación. Sin embargo, Didi-Huberman, en su amplia investigación sobre la concepción de la imagen a partir de Warburg, hace aproximaciones para la comprensión de la *pathosformel*. Evidencia que la ambición filosófica se explica a través de la doble estructura de la palabra y que, en el caso de la *pathosformel* y el *Dynamogramm*, refleja el doble régimen desde el cual Warburg pensaba la imagen, ligando además cuestiones contradictorias como, por ejemplo, el *páthos* con la formulación, la potencia con la gráfica, la fuerza con la forma, esto es, unir.

La temporalidad del sujeto con la espacialidad del objeto... La estética warburgiana del dinamograma habrá encontrado, por tanto, en el gesto patético *all’antica* un lugar por excelencia — un topos formal pero también un vector fenomenológico de intensidad— para esta «energía de confrontación» que hacía de toda historia del arte, a ojos de Warburg, una verdadera psicomáquina, una sintomatología cultural. La *pathosformel* sería así, un rasgo significativo, un trazado en acto de

las imágenes antropomorfas del Occidente antiguo y moderno: es por lo que la imagen late, se mueve, se debate en la polaridad de las cosas. (Didi-Huberman, 2009, p. 179)

Según Warburg es el gesto emocional lo que define el encadenamiento genealógico que pervive en la imagen, no se fija en las formas de representación exógenas a la emoción, sino que se anclan en la expresión embebida de las emociones para establecer relaciones históricas en el arte (Figura 6 y 7). En palabras de Agamben: “Da expresión a la vida en movimiento” (2010, p. 18). Es de esta manera como la suspensión de un instante patético, una carga emotiva que se hace representación y expresión, se configura y adquiere forma. Suspensiones híbridas que no permiten distinguir entre la creación y la *performance*, que se construyen mediante la conjugación entre lo seminal y la repetición, entre la materia y la forma (Agamben, 2010, pp. 18-19). Todo ello gracias a que el movimiento del gesto diagrama la relación histórica y, en consecuencia, el gesto estético se convierte en gesto histórico.

Figura 6

Muerte de Orfeo en 2 tiempos: 1) Anónimo griego siglo V. 2) Anónimo italiano 1497. 3) Anónimo italiano siglo XV



Fuente: Adaptado de *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (pp. 175, 176, 177), por George Didi-Huberman, 2014, Abada.

Figura 7.

All Creative Work Is Derivative. "Minute Meme". Nina Paley. 2010



Fuente: fotogramas extraídos de <https://www.youtube.com/watch?v=jcvd5JZkUXY>

Según Losiggio y Tacetta (2019) para el desarrollo del *Atlas Mnemosyne*, “Warburg confió plenamente en las afinidades afectivas entre el complejo de la experiencia presente y las pasadas; del mismo modo, creyó que esto podía expresarse de modo eminente a partir de un archivo de imágenes” (p. 70). Warburg toma como seminal lo que Richard Semon denomina *engrama* o huella mnemónica, la cual “reaparece cuando es convocado por un elemento similar a algún componente del complejo original de estímulos” (2019, p. 71). Son dos los aspectos del engrama que capturan las propuestas de Warburg: primero, el recuerdo superviviente y segundo el nuevo sentido cuando este recuerdo es conjugado con una representación del presente. Estas supervivencias actualizadas se construyen por el diálogo, tensión o polarización entre la huella afectiva del pasado y el elemento presente, y que Warburg denominó como *Dynamogramm*, el cual bebe conceptualmente del engrama de Semon. El *Dynamogramm* teje la relación de la

representación de las expresiones y los movimientos corporales, es decir, los gestos. Ahora bien, no gestos cualesquiera, sino aquellos que de acuerdo con la tradición antropológica en la que se basó, el autor consideró esencialmente traumáticos y cargados de miedo (Rampley, 2000, pp. 87-89). Son estos gestos como *pathos* comunes entre épocas, con los que Warburg, a través del encadenamiento de las imágenes, buscaba producir conocimiento histórico.

El Atlas Mnemosyne incluye la dimensión temporal que hace coincidir un conjunto de fórmulas del *pathos* de la cultura occidental, pertenecientes a distintas épocas, estilos y geografías. A un mismo tiempo, el Atlas es el proyecto de hacer de la memoria un espacio material, físico (un Denkraum); esto es, creando una suerte de “sensación del pasado” (Depetris Chauvin, 2015: 126). Mediante esta sensación, el pasado se vuelve material, física y espacialmente contemporáneo (Checa, 2010).

Mnemosyne constituye, entonces, un terreno de experimentación visual, un atlas de firmas históricas, cuya capacidad imaginativa conlleva una potencia epistemológica fundamental.

(Losiggio y Tacetta, 2019, p. 71)

El Atlas deviene como un encadenamiento de suspensiones híbridas, referidas por Agamben como las condensaciones de “una brusca parada de la energía del movimiento y la memoria” (2010, p. 17). En este sentido, Agamben hace notorio que la primera vez que escribe el término no lo hace como *pathosform*, que era lo que cabía de manera evidente, sino que lo escribe como *pathosformel*, a través de lo cual destaca el “aspecto estereotipado y repetitivo con el que el artista se medía en todo momento para dar expresión a la vida en movimiento” (2010, pp. 17-18). Las *pathosformel* son entonces cristalizaciones de la memoria y del tiempo.

Por parte de Didi-Huberman, las *pathosformel* se conforman como una agitación del lenguaje gestual que está inmerso en un debate en el fondo de las imágenes entre “la complejidad hormigueante de las cosas del espacio y la complejidad intervalar de las cosas del tiempo” (2009,

p. 179). Complejidades que están embebidas en las formas dentro de las imágenes junto a su contenido, haciendo “imposible distinguir forma de contenido, ya que designa un entramado indisoluble de carga emotiva y fórmula iconográfica” (2007, p. 159).

El entramado indisoluble al que se refiere Agamben es designado por Didi-Huberman como imbricación: “una configuración en la que las cosas heterogéneas, y hasta enigmáticas, se agitan juntas: nunca sintetizables, pero imposibles de separar. Nunca separables, pero imposibles de unificar en una entidad superior” (2009, p. 181). En síntesis, un aglutinamiento de las artes del gesto.

En términos de Agamben, este gesto es medio y fin y como tal soporta y muestra su modo de soportar. En ese sentido, la *pathosformel* que forma la imbricación no hace otra cosa que exponer y hacer patente esa medialidad, fórmula que trasciende el movimiento corporal y entra a conformar una potencia relacional. Es en esa potencia relacional embebida en la obra de arte y en el desvío hacia la medialidad de las acciones de la “institución” del arte, que esta tesis busca comprender el gesto como emancipación del arte en esta condición póstuma (Garces, 2017b).

De hecho, el gesto en Agamben se refiere a un movimiento que deviene de lo humano y es transmitido por él políticamente y, a su vez, la *pathosformel* es expresada a través de los rasgos humanos que devienen gestos que enlazan tiempos, es decir, es histórica. El gesto al que nos referimos en esta tesis también deviene de movimientos humanos, se inscribe en un cuerpo material o performático, que media políticamente entre dos condiciones humanas: la productora y la del espectador, la de la producción y su relación con el mundo. Por esta razón, debemos retornar al sentido etimológico de “gesto” proveniente de *gero*, llevar consigo, producir, mostrar, administrar, desempeñar y acontecer que sucede o bien en una materialización inerte o dentro de

acciones performativas. Son esas mediaciones inscritas que permiten relacionar y ligar y que vienen dadas desde la condición del arte, la actitud del artista y la producción de la obra como acto de creación, en los cuales —como bien lo explica Deleuze— la obra de arte es un acto de resistencia que tiene dos caras: la humana y el acto del arte (Deleuze, 2007, p. 189). Es en ese intermedio entre lo humano y el acto del arte que se buscan los modos de emancipación.

El gesto desde cinco significaciones

Desde la concepción de gesto en Agamben y su relación con la *pathosformel* de Warburg, se abre el campo para la exploración en otros sentidos y significaciones de gesto como medio de emancipación del arte ante la condición póstuma. Esta incursión se realiza mediante cinco autores: Marie Bardet y sus reflexiones sobre la lectura del texto de André Haudricourt *El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos*; Walter Benjamin, a partir de la lectura de Kafka; Jean Galard, desde su libro *La beauté du geste: pour une esthétique des conduites* (1997); la filosofía del gesto de Giovanni Maddalena (2015) y Vilém Flusser, desde la significación de los gestos como movimiento simbólico.

Marie Bardet. La constitución de mundos mediante gestos

André Haudricourt realiza estudios sobre las mentalidades y actuaciones de Oriente y Occidente a través de la observación de los gestos humanos, mediante su hacer en el campo de la agricultura. Según sus hallazgos, en Oriente “la naturaleza es considerada como algo que se produce por sí sola (montañas y vegetales viven de sí mismos), por lo tanto, no hay distinción entre lo material y espiritual” (Haudricourt, 2019, p. 24). En Occidente la naturaleza es un recurso para explotar. Además, desde la filosofía griega existe una distinción entre alma y cuerpo que corresponde a la distinción amo y esclavo (Haudricourt, 2019, p. 27). En Oriente “un niño

lleva a pastar al búfalo que lo defenderá del tigre, mientras que en Occidente es el pastor el que protege a las ovejas del lobo” (Haudricourt, 2019, p. 29).

Haudricourt se fija en los gestos a través de los cuales se entabla la relación entre el ser humano y el medio que le sirve de sustento. Incluso invita a observar las culturas más allá de los objetos, es decir, interpretar en ellos los gestos a partir de los cuales son o fueron producidos. Marie Bardet reflexiona sobre los nuevos interrogantes que pueden abrir esto en la constitución de los mundos desde la individualidad y comunidad. “Un ‘cultivo de los gestos’ que alimente perspectivas cruzadas entre prácticas corporales, ecológicas, feministas; o ecosómicas” (Bardet, 2019, p. 86). Esto alude a comprender el cuerpo en continuidad con el medio desde la ecología científica y las humanidades ecológicas. El cuerpo como ecosistema vivo en sus relaciones políticas cotidianas y en relación con los otros seres vivos. En lo que respecta a Bardet sobre Haudricourt:

Imagina gestos de cultivos como modos de pensar inmanentes y formas de organización política a partir de (...) la forma de plantar, cultivar y cosechar plantas; y formas de criar animales en combinación con objetos técnicos de cultivo en las culturas que conoció en Asia y Oceanía. (Bardet, 2019, p. 88)

Se trata de entender la historia desde la gestualidad y no desde el objeto, lo cual implicaría no prestar atención a la figura consolidada, sino a los movimientos que constituyen, no solo la producción, sino a un pensamiento que tiene incorporado el cuerpo, y, además, un cuerpo que también es social y político.

Pensar la cultura a partir de gestos, es decir, a través de la medialidad política de los movimientos del cuerpo, significará ampliar sus estudios más allá de la mecánica y biología de los movimientos y de la expresión del rostro y sus significaciones estéticas. En concreto, se estudiarán en su relación y como mediación entre “cuerpo/objeto/fuerza/contexto (...) en una continuidad que derrumba toda una serie de oposiciones binarias habituales” (Bardet, 2019, p. 89). Nos conduce a una lectura de todo en continuidad, a comprender el gesto como *medio puro* que constituye mundos.

Es precisamente ‘en sus gestos de trabajo [y] en su vida cotidiana’ que su concreción aparece. Lo que se considera es un continuum que va desde los objetos técnicos a las instituciones, pasando por la energía, fuerza motriz humana y no humana, etcétera. Ese continuum permite desbordar muchas de las separaciones disciplinarias (historia, ciencia política estudios de la técnica etnobotánica, etc.) y de las oposiciones dualistas (mente/cuerpo, material/inmaterial, etc.) sin por ello aplastar su heterogeneidad, sus diferencias de planos, etc. en una gran homogeneización. (Bardet, 2019, pp. 92-93)

De esta manera, Bardet deja claro que los gestos son los que hacen mundo. El gesto entendido como la manera en la cual nosotros como cuerpos nos acercamos, pensamos y practicamos lo social, técnico, político y artístico. Se hace imposible pensar que los actos se suceden sin la existencia de gestos, desde que estos han posibilitado y hacen posibles los mundos. ¿Cuáles son los gestos que constituirán el mundo emancipado de la condición póstuma?

Vilém Flusser. La significación del gesto

No todo movimiento corporal es un gesto, esta es una de las primeras cuestiones que Flusser descarta en la construcción de un significado de los gestos como procesos fenomenológicos y comunicacionales. Los movimientos del cuerpo que refieren gestos son “‘formas de expresión’ de una intención” (Flusser, 1994, p. 8). Por ejemplo: mover la mano para escribir es un gesto, ya que se hace con una intención. Una intención de moverse con un fin, sin ser ese el fin definitivo, sino el fin intermediario para que algo se posibilite. Una intermediación que puede estar mediada por objetos o que puede hacerse directamente desde el cuerpo. Esto es, escribir no es un fin en sí mismo, es un medio para que otro fin específico aparezca o se produzca. En este sentido, Flusser propone una segunda definición:

El gesto es un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal satisfactoria. Y defino asimismo lo de «satisfactorio»: en un discurso es el punto, que no necesita de ninguna discusión ulterior. (Flusser, 1994, p. 8)

Conforme a lo anterior, para que un gesto sea hay que conocer su significado. Así, cuando alargamos el dedo índice en dirección a un objeto, significa que estamos señalando algo, es un movimiento de la mano que tiene un mismo sentido para todos.

Al ser nuestros cuerpos quienes gestan gestos, estos nos acompañan en todo momento y se manifiestan “desde los movimientos apenas perceptibles de los músculos faciales hasta los movimientos más impresionantes de las masas de cuerpos que se llaman «revoluciones»” (Flusser, 1994, p. 9). Movimientos que desde lo sutil hasta lo contundente nos permiten una lectura intuitiva, y quizás instintiva, del mundo. Sin embargo, es acordada, mediada y, como lo refiere Bardet, construye mundos.

La intención, la intuición y el instinto le confieren al gesto la condición de movimiento que define un lenguaje, que precisa un símbolo, que representa algo, ya que “solo se trata de dar sentido a alguna cosa” (Flusser, 1994, p. 11). Simultáneamente un gesto expresa, articula y construye lo que representa simbólicamente, “acordamientos”, que son “la representación simbólica de ‘acuerdos’ por medio de gestos” (Flusser, 1994, p. 12) que configuran afectos. Como lo interpretan Martoni y Ulm (2016): “Los gestos son el índice afectivo por el que la construcción de vínculos define el horizonte en el que una máquina social permite nuestro propio reconocimiento como ‘comunidad’” (p. 66). Aparte de esto, generan los hábitos en los cuales los cuerpos son producidos y condicionados, movimientos habituales que nos vinculan e identifican como comunidad; nos atraviesan constantemente para nuestra construcción sensible del mundo.

La construcción sensible del mundo es tanto política como estética. “¿Y no es el artista alguien que «articula» o «expresa» algo que la razón (la ciencia, la filosofía, etc.) no puede articular o no puede hacerlo de la misma manera?” (Flusser, 1994, p. 13). Esta articulación y esta expresión en la que está involucrado el acordamiento plantea una cuestión estética, ya que afecta al observador. Una cuestión estética que saca el efecto de su naturaleza y lo convierte en gesto, es decir, artificializa el efecto. Para una mejor comprensión, a continuación un ejemplo del mismo Flusser (1994):

(...) cuando alguien me pincha en el brazo y yo lo levanto con un gesto codificado, el proceso se carga de significación. Mediante mi gesto arranco el dolor a su contexto «natural», absurdo y sin significado alguno, y mediante su inscripción en el contexto cultural «artificializo» el tal dolor.
(p.14)

Los acuerdos como gestos le infieren al mundo un significado estético, cuya crítica requiere de este tipo de criterios. No son los criterios éticos o epistémicos los que, según Flusser, nos llevan a la comprensión del gesto, sino aquellos que se inscriben en la percepción sensible, la emoción y la sensibilidad. El gesto se encuentra mediando o acordando entre la acción y la reacción y entre la representación y la exteriorización.

Con los argumentos de Flusser podemos comprender el gesto como un movimiento simbólico del cuerpo que representa algo o que por sí mismo trata de dar sentido a algo, y para el cual no existe una única explicación. Gestos a través de los cuales los cuerpos se reconocen como comunidad y que generan acuerdos y afectos.

Walter Benjamin y los velos del gesto en Kafka

Si bien en la obra de Walter Benjamin no existe una exploración nítida de la concepción del gesto, en su texto *Franz Kafka* puede entreverse la comprensión del gesto desde la obra kafkiana. Benjamin menciona por primera vez el gesto cuando define el teatro natural de Oklahoma, como un teatro de gestos que evoca al teatro chino u oriental donde las acciones de la vida cotidiana se convierten en gesto. El nombre del Teatro Natural de Oklahoma aparece en el último capítulo de la novela *El desaparecido*, (novela mal llamada anteriormente América), ofreciendo trabajo para todos. Uno de los personajes (Karl) sale en su búsqueda, pero es un teatro que quien trabaja en él no lo ve. Un teatro —que ha sido presentado en el texto sin límites y calificado de natural— puede ser indicativo de un mundo que se representa como un gran teatro, el sitio del espectáculo y participación. Trabajar en el teatro puede ser indicativo de conseguir su lugar en el mundo (Viquez Jiménez, 2012). Un lugar propio que se construye con gestos como medios sin fin. Desde esta perspectiva, el gesto se convierte en algo propio de la experiencia que deviene en

movimientos voluntarios y expresivos del cuerpo, en actos a partir de ocurrencias. Según el mismo Benjamin (1999), el teatro es el medio propicio para “los ordenamientos experimentales” (p. 143), a saber: la realización de arreglos mediante la inmersión del cuerpo en un movimiento dentro de un espacio.

Benjamin continúa su exposición sobre el sentido de las manifestaciones gestuales a través de tres pasajes en tres obras de Kafka. El primero, de su cuento *Un fratricidio*, donde describe el toque de un timbre, su modo de acción y su efecto contundente como acción. El segundo, de *Metamorfosis*, describe los gestos para llevar a cabo una conversación entre un jefe y su subordinado en la que el jefe toma distancia sobre una mesa, sin embargo, su subordinado debe acercarse para escucharlo, gestos de acercamiento y distancia que se suceden como una cadena de contradicciones durante el acto de la conversación. El tercero es un pasaje de *El proceso*, en el cual se describen dos gestos que manifiestan una relación jerárquica en la que el sacerdote, ubicado en el púlpito, señala con el dedo hacia abajo, donde debe sentarse K, “al pie del púlpito”. K anteriormente estaba de pie delante de la primera fila de bancos de la iglesia a una respetable distancia. Con este gesto se acorta la distancia horizontal y se acentúa la diferencia vertical y jerárquica entre el sacerdote y K, advertido por Kafka (2014), “tuvo que mantener la cabeza inclinada hacia atrás para poder ver al sacerdote” (p. 238). Estos tres pasajes le sirven a Benjamin para afirmar lo inabarcable del gesto para Kafka, la manifestación de significaciones veladas y cómo en cada escena le atribuye importancia al mundo de los gestos. “Cada uno de ellos significaba de por sí un telón, o más aún un drama. El teatro del mundo es el escenario sobre el que se interpreta ese drama y cuyo telón de fondo está representado por el cielo” (Benjamin, 1999, p. 144). En consecuencia, los gestos son figura y fondo, cuya manifestación está marcada en la consecución de cada movimiento que configura el drama a diferencia de lo

habitual. Kafka, según Benjamin (1999), elimina del gesto lo tradicional para “quedarse con un objeto de reflexión interminable” (p. 144). Esto último es lo que precisamente busca esta investigación a través del arte, el artista y su obra.

El gesto en Benjamin, a partir de Kafka, deviene de movimientos y actitudes humanas en las que laten significaciones simbólicas. El gesto se entrega hacia esa dimensión de la comunicación que no es narrable y que, además, es el mismo acto de la narración. El gesto, para referirlo, requiere de articulaciones complejas de imágenes y percepciones o sensaciones que se escapan de lo utilitario y trivial de las acciones (Valle y Gondar, 2014). En este punto puede comprenderse la diferencia entre gesto y acción: mientras que el primero se compone de un sinnúmero de mediaciones perceptibles engranadas y coordinadas, la segunda sintetiza los actos o acciones de mediación en verbos que dejan escapar las caracterizaciones de las mediaciones gestuales que, por su repetición, se convierten en hábitos y movimientos triviales.

Jean Galard. El gesto a través de la economía de medios

Jean Galard desde su libro *La beauté du geste: pour une esthétique des conduites* (1997) expresa, a diferencia de Benjamin, que el gesto es indistinguible del acto, según las intenciones que los subyacen. Para explicarlo acude a los movimientos de un trabajador en quien actos y gestos se comprenden como iguales, ya que entre ellos no cambia la intención. Sin embargo, no todo gesto es acto. La diferencia entre gesto y acto radica en que un acto es acto mientras este no es descrito, sino que se expresa mediante un verbo que lo sintetiza, significando una ejecución. Un gesto se constituye en cada uno de los movimientos para la realización del acto.

Galard formula que el gesto es el acto cuando se consideran en el acto cada uno de los movimientos que lo llevan a cabo, es decir, percibido detalle a detalle, captado en cada una de

sus mediaciones. En este sentido, el acto es lo que resulta del o de los gestos cuyas mediaciones se omiten o quedan olvidadas, mostrando solo el resultado. El gesto revela lo que el acto vela. Un acto puede resumirse en sus efectos y consecuencias, sea este trivial, gratuito o espectacular; el gesto nos interpela desde su carácter perceptivo, ya que se presenta mientras se construye y constituye. A diferencia del gesto, el acto dice lo que tiene que decir a través de una construcción gramatical. En ese sentido, “el gesto no es más que la poesía del acto” (Galard, 1997, p. 27). Poética cuya singularidad radica en la mediación de los movimientos que la construyen.

La poesía del gesto puede expresarse, según Galard, a través de las relaciones de máximos y mínimos. Esto es, conseguir la máxima consecuencia con el mínimo movimiento, poniendo la cualidad del gesto en función de su parsimonia. Para explicar esto trae a colación el trabajo de Marcel Duchamp (suplantando a Elsa von Freytag), puesto que con mínimos movimientos consigue consecuencias abismales. Muestra de esta manera los gestos a través de los cuales “la fuente” logra sus consecuencias al: 1) cambiar de orientación el objeto, 2) desplazarlo y 3) renombrarlo. Tres gestos, según Galard, que transforman un mingitorio en una obra de arte. Dicho de otro modo, una obra de arte que cambia el curso de la historia del arte; una manifestación material que transformó la energía de las parsimonias gestuales extendidas en energías mínimas que denotan cambios abismales. Energías mínimas que se traducen en economías de medios con alto desempeño.

Duchamp, mejor dicho, Elsa von Freytag, subsume de esta manera el gesto en la infralevedad, gesto que también está embebido en la obra “50 cc de aire de París”. Es por esto que mediante la economía de gestos Duchamp y von Freytag preceden mediante “el gesto silencioso y medurado, desencadenante por sí mismo de la transformación de sentido de una

situación, representará pues un caso notable del efecto estético que desencadena” (Galard, 1997, p. 51).

En este orden de ideas, “un gesto, para alcanzar la plenitud de significado de la que es capaz una verdadera obra de arte, no tiene por qué tener implicaciones infinitas” (Galard, 1997, p.55). Son numerosas las veces que en la economía de las implicaciones se encuentra la plenitud de su significado, por ejemplo: “Used and tired” y “Reise ohne Ankunft (RALEIGH)” de Alicja Kwade (Figura 8), en los cuales deforma objetos desechados o listos para usar, los inutiliza, doblándolos, poniendo en valor la inutilidad utilitaria del arte y denunciando las formas de consumo desde su propio lenguaje. De esta manera, presenta una objetualidad doblegada al arte. Estas obras evidencian que, para mostrar la plenitud del gesto en un objeto, no es preciso determinar la cantidad objetiva de sucesión de mediaciones que hay que tener en cuenta, para el impacto de su efecto. Según Galard (1997): “La belleza del gesto, por definición, se muestra; es su esencia manifestarse e incluso, hasta cierto punto, darse como espectáculo” (p. 56).

Figura 8

“Used and tired” y “Reise ohne Ankunft (RALEIGH)” de Alicja Kwade. 2013



Fuente: <https://www.alicjakwade.com/>

Para comprender la calidad del gesto desde la perspectiva de una economía de medios es importante precisar que no se trata de la cantidad objetiva de parsimonia que hay que tener en cuenta, sino del necesario efecto de la sencillez. La belleza del gesto se hace patente cuando la parsimonia de movimientos latentes en el objeto se revela resistiéndose ante el observador, su esencia es develarse y mostrarse para la contemplación. El fraude, el secreto, la vergüenza que disfraza sus procedimientos, el sabotaje subrepticio es, en realidad, lo contrario de este efecto.

Galard se basa en la demostración de Todorov para enunciar las características de los gestos. Gestos que versaban sobre las doctrinas de Karl Philipp Moritz, August Wilhelm Schlegel y Novalis, los cuales permanecen en Sartre, Blanchot o Barthes como característica del arte de mediados de la década de los 80 del siglo pasado, ya que la belleza de la época se basaba en movimientos de mediación. Las formas de medialidad son descritas por Galard (1997) de la siguiente manera:

1. Valorización del proceso de producción, prefiriendo el momento de formación al resultado formado, al producto terminado; 2. Rechazo de la función externa: la belleza radica en la intransitividad de algo realizado en sí mismo; 3. Afirmación de la necesaria coherencia interna de la obra de arte; 4. Deseo sintético de fusión entre forma y contenido, entre materia e idea; 5. Afirmación de que el significado de la obra es indecible: las ideas que contiene son intraducibles al lenguaje común, y la interpretación, por tanto, es infinita. (p. 77)

Cinco características que hacen innecesario demostrar que la intransitividad es cónsona a la idea de gesto, ya que su plenitud es ajena a su finalidad, porque se encuentra en medio, mediando. Por estas razones Galard (1997) define el gesto desde la experiencia teatral como “una conducta dirigida por una determinación irreversible, que continúa hasta su final” (p. 123). Una conducta que contradice la absorción de los medios por el fin; que se aleja de la inmediatez por la perspectiva y entra en la intermediación a través de la corporeidad; que exalta y se detiene en las mediaciones de los actos. En resumen, una conducta que se enfoca en el método que se emplea, y cuyo objetivo es la forma de proceder (Galard, 1997).

Giovanni Maddalena. El gesto como acto encarnado

En una posición alejada de Galard se encuentra la concepción de gesto de Giovanni Maddalena (2015), quien de manera general define el gesto como cualquier acto realizado con un principio y un fin que conlleva un significado. Una comprensión de gesto que viene dada por los efectos ofrecidos a través de la experiencia, ya que un significado es aclarado cuando se lleva a la acción y no dejándolo en la mediación. Es decir, que la idea de gesto se aclara a través de los tres grados enunciados por Pierce (Pierce, en Maddalena, 2015): familiaridad, definición, hábito de acción. En este sentido, Maddalena busca explicar el gesto en su completitud, ese que muestra la estructura del razonamiento sintético. Un gesto completo debe ser creativo por sus posibles

formas y sentimientos, singular e irrepetible en su individualidad, y reconocible por su unidad y conformidad con un patrón establecido que el propio gesto tiende a realizar (Maddalena, 2015).

Debe mostrar su prosecución desde la vaguedad a la generalidad, en sentido semiótico.

Ahora bien, en sentido fenomenológico, el gesto completo es una idea o sentimiento puro, un acto físico que implica reacción y generalidad, que simula parecer una condición metafísica inscrita en una determinada área de la realidad. Maddalena nos muestra como gestos completos a las liturgias de cualquier religión, los ritos, las acciones que establecen una identidad, las actuaciones artísticas y los experimentos de hipótesis. Por tanto, un gesto completo es “la expresión del significado encarnado en una persona en un momento singular, y tiende a convertirse en un hábito para la persona y eventualmente para la persona generalizada, el pueblo o la tradición” (Maddalena, 2015, p. 58). Es así como la singularidad de una acción se convierte en el gesto identitario de una tradición. Maddalena inscribe el gesto en una ritualidad efectuada por un cuerpo que, a partir de su realización en el tiempo, deviene hábito. El movimiento encarnado es lo que activa el gesto.

Conviene resaltar que las cinco posiciones del gesto evidencian una diversidad complementaria que contribuye con el propósito de esta investigación. Por su parte, Marie Bardet, con ayuda de Haudricourt, pone en cuestión la concepción del gesto desde las relaciones movientes entre cuerpos objetos y medio que construyen mundos. Mundos en continuidad por la permanencia de movimientos que van transmutando de acuerdo con sus contextos. En otro orden, la idea de Flusser del gesto como movimiento simbólico que acuerda, afecta y configura comunidades. Gestos que podrán ser leídos bajo criterios estéticos. Mientras que en la lectura que hace Walter Benjamin sobre Kafka se constituyen como objetos inabarcables del pensamiento que trasciende la expresión discursiva para su percepción. Por otro lado, Galard

considera que los gestos laten en el interior de las obras, esto es, que cada obra vela los movimientos que han hecho posible su condición sensible. Maddalena los remite a la acción completa de rituales que han generado o generan lugares identitarios.

En síntesis, cinco modos en que lo latente y patente, movimiento y acción, acto y medialidad, representación y expresión, articulación y constitución contribuyen a la lectura del gesto a partir de Agamben como medialidad sin fin, a medio camino entre *praxis* y *poiesis*

El gesto entre *praxis* y *poiesis*

“A finales del siglo XIX la burguesía occidental había perdido ya definitivamente sus gestos” (2001, p. 47). Así inicia Agamben sus notas sobre los gestos. El autor alude a que los gestos carecían de su condición de medio, ya que las expresiones gestuales se habían puesto en relación directa con el fin, pérdida que “hacía indescifrable la vida” (2001, p. 50). Durante el siglo XX, Debord (2003) vuelve a notar esa pérdida de los gestos debido a la alienación del sujeto por parte del espectáculo producto de los procesos de mercantilización del mundo.

La exterioridad del espectáculo con respecto al hombre activo se muestra en el hecho que sus propios gestos ya no le pertenecen, sino que pertenecen a un otro que se los representa. Es por eso por lo que el espectador no se siente en ninguna parte en lo propio pues el espectáculo está en todas partes. (p. 18)

El sujeto ha quedado enajenado de sus gestos, solo los observa a través del espectáculo y se entrega a una expectación distanciada que lo aleja de poner el cuerpo para vivir. Deja atrás “esa región espontánea de maneras y ensayos que no producen imagen” (Valls-Boix, 2020, p. 76). Como espectador se reconoce en las imágenes dominantes y a ellas obedece, por lo que en su subordinación a lo espectacular abandona sus propios deseos y su propia existencia (Debord,

2003). El sujeto obedece al espectáculo y como tal vive a partir de lo que dicta la corriente principal (*mainstream*); yace deslumbrado ante el espectáculo de la mercancía que domina todo ámbito de la vida. Un espectáculo mercantil que sume al sujeto en el mundo del consumo, y donde, para existir, se convierte en producto, puesto que pierde su relación con él mismo.

La “subjetividad” del “sujeto”, o sea su carácter de tal y todo aquello que esa subjetividad le permite lograr, está abocada plenamente a la interminable tarea de ser y seguir siendo un artículo vendible. La característica más prominente de la sociedad de consumidores —por cuidadosamente que haya sido escondida o encubierta— es su capacidad de transformar a los consumidores en productos consumibles o más bien por disolverlos en un mar de productos. (Bauman, 2016, p. 26)

La transformación de la subjetivación se evidencia a través de gestos que responden a los patrones de consumo y a su validación dentro del mercado. Los gestos pasan a estar bajo el formato de los protocolos, pierden su condición de medialidad, esa que está despegada del fin y los hace inoperantes, es decir, aquella que abre posibilidades hacia otros fines. Los gestos humanos quedan sometidos a los regímenes de flujos de capitales. Se trata de un sometimiento disfrazado de supuesta libre integración, cuya forma de vínculo predominante es el contrato (Garcés, 2017). En consecuencia, el contrato liga el hacer del sujeto con su productividad, ya sea en el ámbito social, laboral, político, etc., así mismo, acarrea la pérdida de los gestos como medio sin fin y pone al gesto en función de un valor de cambio que se fija dentro de la contratación.

La pérdida de gestos como medialidad viene dada por “el «hacer» del hombre [que] se determina como actividad productora de un efecto real” (Agamben, 2005, p. 114). Esto hace que *poiesis* y *práxis* converjan. La época moderna asocia ambos modos de actividad que en la

Antigüedad se mantenían por separado. Se funde la actividad práctica con la actividad productiva, lo cual acontece desde que el trabajo:

[...] asciende al rango de valor central y denominador común de cualquier actividad humana. Esta ascensión empieza en el momento en que Locke descubre en el trabajo el origen de la propiedad, continúa cuando Adam Smith lo eleva a fuente de toda riqueza, y alcanza su cumbre con Marx, que hace de él la expresión de la humanidad misma del hombre. Llegados a este punto, todo el hacer humano se interpreta como práctica, actividad productora concreta (...) de la producción de la vida material, correspondiente al ciclo biológico de la vida. (Agamben, 2005, pp. 114-115)

La actividad práctica, que antes tenía su fin en sí misma, ahora lo tiene en la producción material o capital del trabajo. Y la producción como *poiesis*, que tenía su fin puesto fuera de sí, en algo distinto a sí misma, ahora tiene su fin incorporado a través del valor de cambio del trabajo. De este modo, la actividad práctica del ser humano se transforma en un producir con un fin específico, de lo cual se ha servido el capitalismo para afianzar su explotación. “En su fase extrema, el capitalismo no es más que un gigantesco dispositivo de captura de los medios puros, es decir de los comportamientos profanatorios” (Agamben, 2005, p. 114).

El secuestro de los medios puros trae a la *praxis* el fin exterior de la *poiesis*. Pone la finalidad de la *praxis* en la producción de una obra. Si es un entorno político, cuya acción no tiene fin, esa conjunción hace que la política dependa de la realización de la obra, lo cual quiere decir que la política pierde su condición de acción sin fin. Ahora bien, ¿cómo volver a una política de los medios puros, cómo regresar a una política de los gestos? Esta respuesta la encuentra Agamben en la definición de situación de la Internacional situacionista: “Momento de la vida construido, concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente y de un juego de acontecimientos” (Debord, 1999, p. 17). Entiéndase situación no como momento

excepcional, sino como evento infraordinario, cotidiano lleno de imprevisibilidad, espontaneidad, naturalidad fecunda en gestos fuera del gobierno de la imagen del espectáculo. Es allí donde el autor percibe que el gesto es el:

...punto de intersección entre la vida y el arte, entre el acto y la potencia, entre lo general y lo particular, entre texto y ejecución. Es el gesto un trozo de vida sustraído al contexto de la biografía individual y un trozo de arte sustraído a la neutralidad de la estética: praxis pura. Ni valor de uso ni valor de cambio, ni experiencia biográfica ni acontecimiento impersonal, el gesto es el revés de la mercancía, que deja que los “cristales de esta común sustancia social” se precipiten en la situación. (Agamben, 2001, p. 68)

Lo anterior desde que el gesto, como afirma el propio Agamben, “no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta” (2001, p. 53). El gesto hace que el acto sea independiente de su ejecución, ya que un acto o una acción se pueden ejecutar de múltiples formas, y, en las múltiples formas de ejecución del gesto, están las potencialidades de la emancipación del arte en la condición póstuma.

El gesto se encuentra tanto en la *praxis* como en la *poiesis* y como movimiento que activa ambos, desactiva la paridad entre *praxis* y *poiesis*. Al estar en los dos no termina de ser *praxis* ni comienza a ser *poiesis* y tampoco termina de ser *poiesis* ni comienza a ser *praxis*. El gesto está en el medio, es una condición liminal entre el cuerpo y el mundo, entre el cuerpo y la materia, entre el cuerpo y la representación. Adicionalmente, el gesto exhibe el movimiento que está liberado de fines en sí mismos y de fines externos, pues: “La vida es esa constelación de gestos que se produce en el mismo ensayo y en proceso de vivir, es indiferencia de las tentativas de hacer y de ser” (Valls-Boix, 2020, p. 79). El gesto pone en cuestión la teleología de la *praxis* y la *poiesis*; saca las ejecuciones de los cuerpos en función de un fin.

El gesto no se encuentra necesariamente privado de obra, de igual manera que la inoperancia no implicaba una simple inactividad. El gesto muestra la potencia del obrar humano, exhibe su facultad de comunicar y de ser, manifiesta el actuar desligado de sus funciones y efectos. El gesto desactiva la exigencia de productividad sobre la vida y su protocolarización y, de esta forma, impide la constitución de la vida como espectáculo. (Valls-Boix, 2020, p. 79)

En dicho sentido, el gesto se detiene en los movimientos de cada escribir de una singularidad de la escritura, de cada acción de pintar una particularidad en la pintura, de la acción de danzar una originalidad del danzar. Estas especificidades son las que ha desactivado el capitalismo y las ha uniformado, las que ha desactivado el espectáculo y el capitalismo para someternos a los regímenes de la producción y consumo masivo. Como es menester, nos corresponde rescatar estas especificidades para desactivar esos procesos masivos de espectáculo y mercantilización de la realidad. En esa medida, el gesto tiene la capacidad de liberar cada movimiento del cuerpo de una función o protocolo contextual, sea político, cultural, social, etc. “El gesto puede considerarse como un medio emancipado de su fin, como un medio puro que se caracteriza por interrumpir y desactivar la orientación hacia un fin y el devenir obra de la actividad humana” (Valls-Boix, 2020, p. 80). Tiene la capacidad de mostrar la potencialidad del hacer humano y su alcance. Si se piensa la realidad a partir de los gestos, el ser humano se diluye como sujeto que ejecuta o padece la acción, ya que la realidad será consecuencia de las dinámicas y los procesos de ser en el mundo. El gesto pone al ser en medio del mundo, y, al estar en medio del mundo, son sus ejecuciones lo que lo van construyendo, así se abre otra dimensión política y ética de la vida, que reside en su gratuidad (Valls-Boix, 2020). “Con el gesto, el acento de la política se desplaza de la operatividad a la forma-de-vida, de la subjetividad a los medios

sin fin, de la obra al hábito. La vida se vuelve danza y fiesta, misterio, comedia” (Valls-Boix, 2020, p. 82).

El valor de la política y el arte escapa de la finalidad y radica en la potencia de los gestos. Por ejemplo, en la escritura, no estaría en el texto final escrito, sino el gesto de escribir. Otro ejemplo lo expone Valls-Boix con *Las meninas* de Velázquez:

Se han convertido en espectáculos, porque no encontramos en ellas más que el aura de la obra maestra, y nuestra mirada queda atrapada en el consumo y el reconocimiento de una mercancía genial. Sin embargo, en toda imagen hay un carácter dinámico, la exhibición de una potencia y de un medio puro: algo que excede las limitaciones de la obra, que nos enseña un modo nuevo de mirar y, por ello, requiere una contemplación mayor. (2020, pp. 82-83).

De lo anterior se sigue que somos abducidos por la maestría de la obra y dejamos por fuera las potencias que nos conducen a otras formas de imaginación, es allí donde está el valor del gesto como medio sin fin. Saca la maestría de la obra del encantamiento que produce el consumo y lo pone en la ejecución como una fecundidad de otros modos posibles de ser. En ese sentido, como el ser desde el gesto está en el medio, la fecundidad se potencializará aún más con el contexto. La maestría no será un modelo para seguir y repetir, sino que será la génesis de la gestación de otros modos de ser. El gesto abre otras formas constitutivas de ser, como lo decía Bardet: el gesto “hace mundos” (2020).

Capítulo 2. El gesto y el acto poético

La aproximación del gesto en el arte pasa por la comprensión de los movimientos que se suceden en el acto que produce la obra y el obrar. A las luces de la conferencia de Deleuze titulada *¿Qué es el acto de creación?* y del texto que hace Agamben a partir de la conferencia, se incursionará en los gestos generados a través de la realización de dos ejercicios de arte. Ambos elaborados por la autora de esta investigación para comprender desde su propia corporeidad el sentido del gesto en los distintos momentos de la producción de la obra como acto poético.

El acto de creación desde Deleuze

Introducirse en los procesos inherentes al acto de creación implica preguntarse ¿qué se hace cuando se hace específicamente algo? O como se pregunta el mismo Deleuze (2008): “¿Qué hago exactamente cuando hago filosofía? (...) crear o inventar conceptos” (pp. 281-282). La creación e invención, que Deleuze trata como sinónimos, no surgen desde una nada, de un antojo o por una gracia divina, se produce por una necesidad en el sujeto que crea, pues “un creador no hace más que aquello de lo que tiene una necesidad absoluta” (Deleuze, 2008, p. 282). Aquí se saca de la ecuación la contextualización del acto de creación, más allá de lo disciplinar, no bosqueja ninguna realidad fuera de ese contexto. Pareciera que ese sujeto inmerso en una disciplina es ajeno a lo que lo circunda o quizás asuma la creación dentro de los temas de cada una de las disciplinas, pero no es algo explícito. No obstante, hoy día es insostenible desligarse de lo que nos circunda más allá de lo disciplinar.

Si en filosofía se crean conceptos, en cine se crean *bloques de movimiento/duración*; en la pintura, *bloques de línea/color*; en la música, *bloques de sonidos*; en la ciencia, *bloques de funciones*. Bloques creados, según Deleuze, en solitario, que pueden impregnarse de ideas provenientes de otros; sin embargo, la creación es lo que un yo tiene que decir a alguien (Deleuze, 2008).

Bresson ilustra una mejor comprensión de esta forma de creación en solitario, con un ejemplo sobre la forma de hacer cine. La concepción de espacio en Bresson es fragmentada, sus espacios no pertenecen a un todo o a una continuidad, sino que están desconectados e incluso constituyen fragmentos inconexos. El autor en cuestión crea bloques de movimiento/duración aislados, de tal modo que lo que él tiene que decirle al cine lo dice a través de la mano, esa mano que empalma y junta bloques aislados de forma peculiar. Justo allí reside la necesidad de la que habla Deleuze en la invención: esa misma desconexión que lo lleva a su singular forma de empalmar.

Si bien cada creación se da en solitario, no implica que no se encuentren, ya que de esa contaminación pueden surgir otras posibilidades en otros lugares. Como por ejemplo, el caso que reseña Deleuze sobre Kurosawa, en el cual sus personajes poseen las mismas características que los personajes de Dostoievski: siempre están urgidos. “He ahí un gran encuentro. Kurosawa puede adaptar a Dostoievski ante todo porque puede decir: ‘Tengo algo en común con él, tenemos un problema en común, ese problema’” (Deleuze, 2008, p. 285). He allí la adopción de una idea manifestada ahora en otro medio, que quizás le otorgue la cualidad de creación por las condiciones de cada uno de los medios. Aunque la singularidad de lo urgido sea originaria, en este caso, en Dostoievski.

En todo caso, las ideas surgidas en cada disciplina —lo mismo lo que se hace cuando se hace cine, filosofía o arte—“no pertenecen al orden de la comunicación” (Deleuze, 2008. p. 286), ya que la comunicación y la información están cargadas de consignas que buscan controlar la vida. Los medios de comunicación sirven como medios de control de masas, sin estar encerrados nos tienen perfectamente controlados (Deleuze, 2008). Bajo estas condiciones de control, “¿qué puede hacer con esto la obra de arte?” (Deleuze, 2008, p. 288). En cuanto a comunicación puede actuar como acto de resistencia, puesto que:

Es la única cosa que resiste a la muerte (...) De ahí la relación tan estrecha que se da entre el acto de resistencia y la obra de arte. No todo acto de resistencia es una obra de arte, aunque lo sea en cierto modo. No toda obra de arte es un acto de resistencia, aunque, sin embargo, en cierto modo, lo es. (Deleuze, 2008, p. 288)

Evidentemente en Deleuze el acto de resistencia que emerge dentro de una obra de arte resiste a la muerte, porque permanece, se conserva tras generaciones. Entonces, ¿solo resiste a la muerte aquello que se conserva? Según Deleuze y Guattari:

El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí (*quid juris?*), aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales (*quid facti?*), (...). Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos (...). La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí. (...). El artista crea bloques de perceptos y de afectos, pero la única ley de la creación consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo. (1993, pp. 164-165)

Desde esta posición el valor del arte está fuera del artista, está condensado en la materia que es, y “solo será obra de arte siempre y cuando se conserve” (Deleuze y Guattari, 1993, pp.

166). Tiene una durabilidad que puede ir más allá de la vida finita del artista, cuya conservación viene dada por la inmutabilidad de ese bloque de sensaciones que permanece en el tiempo.

Así las cosas, ¿le corresponde al arte permanecer inmutable a través del tiempo? ¿Toda obra de arte resiste conservándose? ¿Cuáles son los otros modos de resistir que sean distintos a la permanencia y conservación? ¿Cuál es el gesto de resistencia desde el arte en condición póstuma? ¿El gesto necesariamente está en la permanencia y conservación de la obra? ¿Será que el arte puede conservarse mediante formas de regeneración, tal como lo hacen los bosques, las especies? ¿Será que la forma de regeneración viene dada mediante gestos? ¿El gesto está en la obra? O, ¿el gesto pertenece al artista?

Lectura de Agamben sobre el acto de creación de Deleuze

A partir de la conferencia “¿Qué es el acto de creación?”, que dictara Deleuze en 1978, Agamben realizó una reflexión que discurre en lo no dicho sobre el acto de creación como resistencia a la muerte y a la información en relación a la potencia, impotencia e inoperosidad de la obra de arte. Conceptos inherentes para la comprensión de la producción de la obra como medialidad pura, como gesto. Agamben a través del texto, con título homónimo al de la conferencia de Deleuze, permite divisar la *enérgeia* en el *ergón* que se van produciendo a medida que se materializa la obra, esto es, lo que hace que el obrar de la obra geste ese ser-en-obra. Una producción que para Deleuze constituye un acto de creación y que Agamben prefiere significarlo como acto poético.

Según Agamben, para Deleuze todo acto de creación es un acto de resistencia contra la muerte y contra los sistemas de poder imperantes, cada acto de creación resiste contra algo. En palabras de Deleuze: “La música de Bach es un acto de resistencia contra la separación de lo sagrado y profano” (Agamben, 2016, p. 35). Deleuze, según Agamben en su *Abecedario*, sin dar

un concepto de resistencia explica que en la obra de arte resistir abre “una potencia de vida que había sido aprisionada u ofendida” (Agamben, 2016. p. 35). Esa potencia se gesta en la obra en el momento de producción en el cual se funda el acto poético que las obras guardan como un acto de resistencia. Debido a esta fundación del acto poético con respecto a la resistencia es que puede comprenderse la relación creación-resistencia-potencia (Agamben, 2016).

Desde otro planteamiento, en la *téchne* (arte) coinciden y se conjugan lo que para Aristóteles constituía una oposición: potencia (*dynamis*) y acto (*enérgeia*). Encuentro posibilitado mediante el hacer del artista en su producción de la obra cuando estaba en posesión de una capacidad y habilidad para su materialización, lo cual deriva en una potencia que puede no ejercer esa habilidad o capacidad. En este sentido, puede comprenderse la potencia como una suspensión y latencia del acto que se encuentran en el artista o en la materialidad de la obra. Ante la potencia surge también la idea de impotencia, no como la ausencia de potencia, sino como la potencia-de-no “(pasar al acto), *dynamis me energein*” (Agamben, 2016, p. 38). La potencia-de-no está en los gestos ejecutados y no ejecutados de la obra, con lo cual la potencia no se nula cuando pasa a acto, sino que permanece en la creación y sigue estando en su posibilidad, aun estando ya creada.

El viviente, que existe en el modo de potencia, puede su propia impotencia, y solo de este modo posee su propia potencia. Puede ser y hacer, porque se mantiene en relación con su propio no ser y no hacer. En la potencia, la sensación es constitutivamente anestesia; el pensamiento, no-pensamiento; la obra, inoperosidad. (Agamben, 2016, p. 39)

En el acto poético es la resistencia lo que determina que la potencia se vuelva acto, es decir, que lo que detiene la potencia en su conducción hacia el acto es la impotencia, la potencia-de-no, así la potencia es su propia resistencia. De este modo, podemos comprender el acto

poético o producción de la obra como un campo de fuerzas entre el actuar y no actuar, entre poder y no poder, entre resistir y ceder (Agamben, 2018). Es la resistencia la que media entre la posibilidad de actuar y el actuar, ya que se comporta como una instancia crítica. La resistencia interviene como el pensamiento que despierta en el momento de la manipulación del material y guía el actuar del artista para que se constituya el acto de resistencia en la obra. Una producción o un acto poético que es una constante dialéctica entre la mano, el saber y el hábito del artista, lo cual deriva en que la impotencia y resistencia configuran la obra. La potencia-de-no de la obra estaba en el artista, se registra en la obra, pero al artista siempre le pertenecerá. Si bien para Agamben la lectura de la resistencia en Deleuze está referida a la muerte o al paradigma de la información, en todo acto de creación puede manifestarse la resistencia desde múltiples significaciones, incluso aquella que afianza la idea de finitud a ciertas existencias. Ya que una obra pudiera permanecer sin necesariamente conservarse y quizás sea el gesto que la haga permanecer.

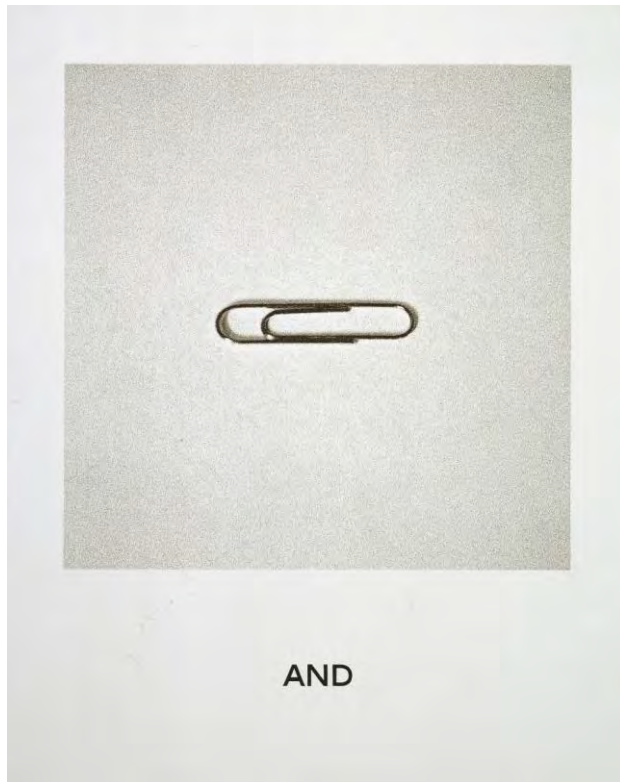
La potencia-de-no es la inoperosidad cuando se desactiva la relación potencia-acto, aquello resultante de “la desviación del esquema potencia/acto” (Agamben, 2016, p. 39). La inoperosidad ocurre cuando la ejecución del acto evidencia que el modo de ejecución no es único para efectuar el acto, sino que también puede haber otras potencias que lo ejecuten. Dicho en otros términos, la inoperosidad de la obra o del acto de creación le otorga una cierta polisemia a la potencia. En este sentido, la inoperosidad suspende el pasaje directo de la potencia al acto por su pluralidad y, así mismo, desactiva el fin de la potencia que en su ejecución la conduce a un determinado acto: abre la potencia a otras posibilidades inesperadas.

De acuerdo con Agamben, la inoperosidad desde la tradición se ha pensado como autorreferencia que se guarda como potencia que puede o no pasar a acto, una potencia que es

libre de rebelarse, mantenerse impotente e inoperosa. La autorreferencia que implica el exceso de ser potencia respecto a su materialización como acto, desactivando y abandonando el “dispositivo sujeto/objeto” (Agamben, 2016, p. 46). Esto es, por ejemplo, que un clip sirve para unir-sujetar grupo de hojas, pero desde el arte o la informalidad puede servir para materializar una espacialidad o para manifestar conceptualmente el significado de unión o conjunción. Es esa posibilidad abierta que está implícita en el objeto, la obra o lo que fuere.

Figura 9

AND. John Baldesari. 1997



Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/78997>

La potencia-de-no contenida en la obra constituye la fecundidad de la obra de arte que no es mero hecho comunicacional, sino que expresa toda una fecundidad del sentido, una

fecundidad que puede ser infinita. Por ejemplo, en la serie Goya de Baldesari la obra AND (Figura 9) es una fotografía instantánea que retrata un solo clip en el centro de la imagen y se escribe, en la parte en blanco de la instantánea, la palabra AND. La fecundidad de esta imagen es donde está inscrito el gesto, está aquí en las posibilidades del clip, en lo que puede reunir, en lo que abre su imagen, en ser la propia conjunción “y”. La resistencia de la obra no está en la potencia del hacer de la cosa retratada, sino que está en su inoperosidad que fecunda la potencia-de-no. Allí se funda el gesto de esta obra conceptual. Eso que está allí latente y que la obra lo pone en juego, eso será operativo, inoperante e inoperoso en quienes atisben o no la resistencia que la obra ofrece.

La inoperosidad en relación con la potencia es para Agamben “una praxis o una potencia de un tipo especial que se mantiene constitutivamente en relación con la propia inoperosidad” (Agamben, 2016, p. 48). Por tal razón, una potencia-de-no interna que opera de manera originaria en la obra, que “expone y contempla ante todo la potencia, una potencia que no precede a la obra, sino que la acompaña y la hace vivir y la abre a la posibilidad” (Agamben, 2016:48), se activa desde la contemplación que fecunda el pensamiento y que abre las posibilidades de esta. Dicho sea de paso, que la contemplación se encuentra inmersa en pleno acto poético, en el producir de la obra, en lo que la manipulación despierta, en lo que hay que detenerse para contemplar la manifestación de la potencia, que deviene gesto. Un gesto atisbado en ese momento por el artista y que late en la obra para ser despertado en la contemplación e implicación del espectador.

La lectura tanto de Agamben como de Deleuze se vinculan en los procesos de dos propuestas de arte que he realizado. La primera tuvo el propósito de pensar la idea de límite en la política territorial internacional, en una conferencia en la cual se explicaban las razones para

deshacernos (como terrestres) de unas convenciones que no se han hecho en relación a los procesos ecosistémicos y culturales que se desarrollan en los territorios donde se trazan los límites. Como practicante del arte, considero necesaria la manipulación del material luego de que me he documentado desde distintas perspectivas sobre el tema en el que incursiono, ya que la experiencia de manipular el material —en conciencia de que no representa esa materialidad, sino un concepto a explorar— hace que el pensamiento se fecunde.

La segunda propuesta, La “POLÍTICA” del límite fue una instalación temporal participativa que se construyó en el atrio de San Francisco en Ciudad de México. Como su nombre lo indica, incursiona en una crítica hacia la intención de Trump de erigir un muro sobre el límite entre México y Estados Unidos. Es una instalación sobre la cual aparecen textos críticos sobre la idea de límite, que sirve como medio para activar la participación de diferentes comunidades dentro y fuera de Ciudad de México, y cuyo propósito fue servir de componente infraestructural en casas afectadas por el terremoto. El acto de creación o acto poético no se remite únicamente a la materialización de la instalación, sino que está presente durante todo el proceso que condujo a construirla y exponerla en el atrio. Creo que aún sigue arrojando ideas como acto creativo, ya que su final implica una opción de resistencia que va más allá de la conservación.

El acto de creación en la serie “Línea-miento de política internacional”

Pensar sobre el límite, a través de la serie “Línea-miento² de política territorial internacional” como parte cuerpo de obra “Deshacernos del Límite. Abolir las fronteras”, inicia como una manipulación de diversos materiales y soportes que van dejando en cada una de las obras potencias-de-no, mediante gestos que se resisten a ser activados por el espectador. A partir de esta disposición, cada material al ser manipulado por el artista, mediante gestos voluntarios que implican el pensamiento en movimiento, va abriendo significaciones que están retenidas en el material y el gesto que las produjo, y se registran como potencias-de-no que resisten. Las potencias fueron abriendo posibilidades en la reflexión sobre el papel de la política del límite en la sociedad global, su impacto sobre las migraciones, hiperculturalidad y la crisis medioambiental (Machado, 2019). Las técnicas utilizadas: dibujo, modelado, rotulado, golpe de martillo, corte y virutas de hierro fueron develando otros modos de comprensión en los conceptos de límite, borde, frontera y margen que, si bien son sinónimos, no significan lo mismo, y fueron puestos en revisión durante el proceso de producción. En tal virtud, la producción deviene acto poético cuando el gesto manual estimula el pensamiento y este, a su vez, abre la posibilidad de guardar dentro de la obra, desde su resistencia, el gesto que opera de manera latente en su posibilidad e imposibilidad de hacerse patente.

Nos sumergiremos en cada una de las piezas de esta serie para ir develando lo que va narrando cada movimiento en el proceso, lo que va despertando en el pensamiento de quien está allí en contacto con el material sumido en una serie de gestos que van conformando la propuesta. Cada material, cada técnica empleada despierta una posibilidad en la idea de límite, y cada

² Línea-miento, como estrategia y como una línea que miente desde su propia configuración.

posibilidad late en lo que al final se ha producido como obra y que en su materialidad opera como potencia, impotencia y resistencia a la comunicación.

El *trazo digital* (Figura 10) del “Línea-miento de política territorial internacional” constituye un grupo de dibujos de cada uno de los límites que configuran el mapa terrestre de Colombia. Cada límite se ha dibujado por separado, partiendo desde el término de un límite y finalizando en el inicio del otro (Figuras 10, 11, 12, 13 y 14). El dibujar cada límite, con principio y fin, aun recreando el mapa de Colombia, permitió el ser-en-obra de la primera potencia. Por su parte, el gesto de no levantar la mano hasta terminar cada límite evidenció la autonomía que existen en cada uno de los tratados limítrofes, entre los países, respecto a los límites que tocan sus extremos. El gesto que guarda la potencia es cada línea solitaria en el soporte, dibujada en el lugar que ocuparía estando delineado el mapa completo (Figura 15), una lámina ubicada una al lado de la otra haciendo la continuidad en separación. Gestos que evidencian que cada línea por sí sola no configura el estado colombiano, que necesita de las otras en continuidad, sobre el mismo soporte, para que el espectador pueda percatarse de que eso es un fragmento de lo que define la soberanía del estado colombiano (Velasco, 2016), y que dicha soberanía, desde las políticas internacionales, no es tratada como un todo, sino como fragmentos independientes, es decir, cinco acuerdos limítrofes terrestres independientes. El trazo, en el momento de la producción, obra en la pieza como la división que expone el concepto de límite en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. En solitario no hace referencia a los otros, ya que a medida que se va dibujando, va definiendo dos regiones sobre un único soporte. Es un trazado que se desliza sobre el soporte, dejando una huella ajena a él, no rompe, sino que de manera superpuesta divide partes del soporte. De modo que lo allí trazado muestra la existencia de dos en relación aparentemente dividida (Velasco, 2016; Casas-Cortes et al, 2014),

pues debajo del trazo sigue estando la misma superficie. Un trazo que, a su vez, en su movilidad sobre el territorio, va preestableciendo identidades entre uno y otro lado de la línea que dibuja. Si se traslada esto a la política territorial internacional, el gesto del trazo muestra el reflejo de una representación que, políticamente, deviene de un acuerdo entre gobiernos, que más de las veces permanecen ajenos a los procesos que allí se generan (Konrad, 2015; Velasco, 2016). Estas significaciones que se han generado producto del acto poético son gestos que se guardan como potencia dentro de la obra.

Figura 10

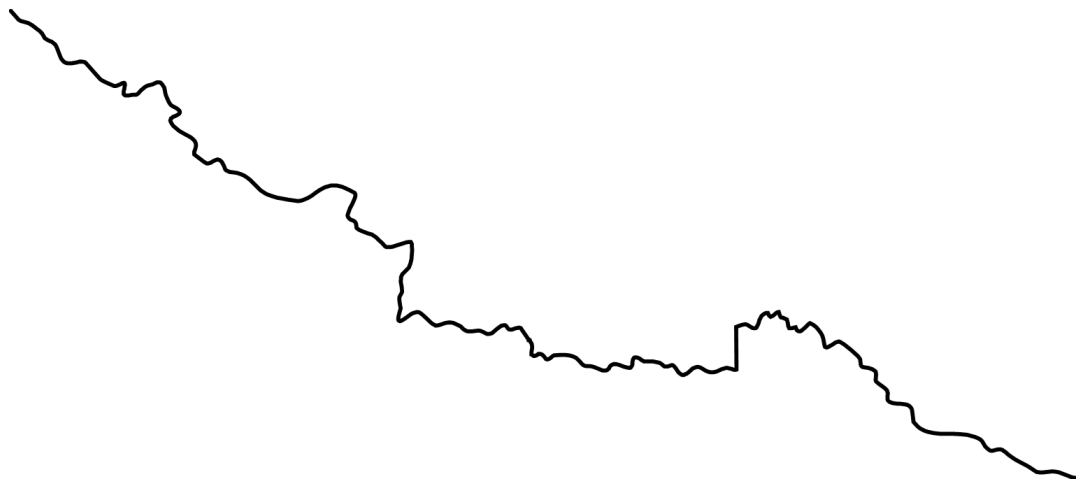
----- - ----- . Serie “Línea-miento de política territorial internacional”. 2019



Fuente: elaboración propia

Figura 11

----- - ----- . Serie "Línea-miento de política territorial internacional". 2019



Fuente: elaboración propia.

Figura 12

----- - ----- . Serie "Línea-miento de política territorial internacional". 2019



Fuente: elaboración propia.

Figura 13

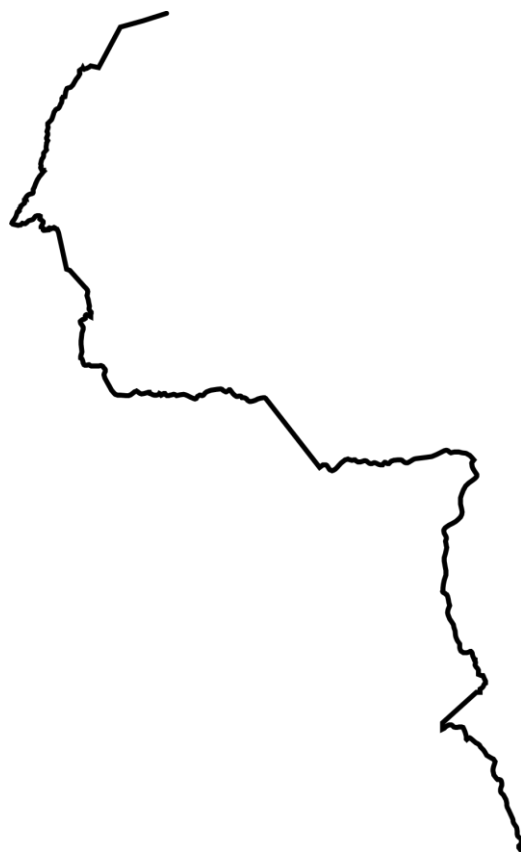
----- - ----- . Serie "Línea-miento de política territorial internacional". 2019



Fuente: elaboración propia.

Figura 14

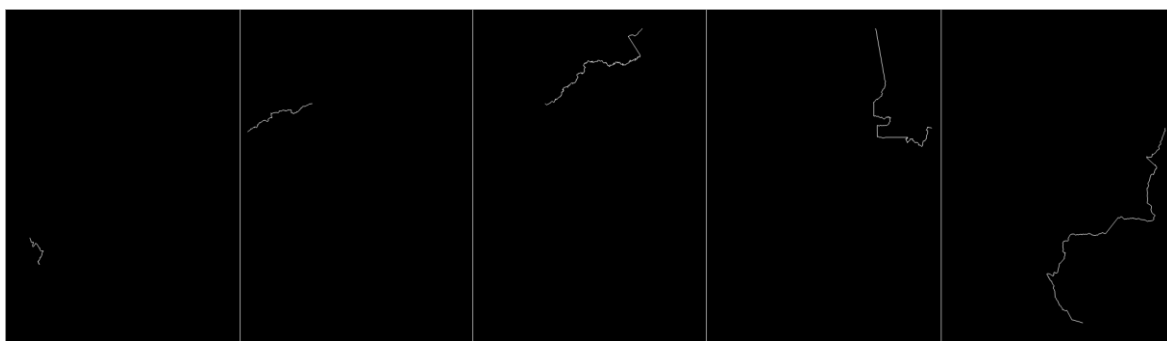
----- - ----- . *“Línea-miento de política territorial internacional”*. 2019



Fuente: elaboración propia.

Figura 15

Cinco límites. La Colombia terrestre para la política internacional del límite. Serie “Línea-miento de política territorial internacional”. 2019



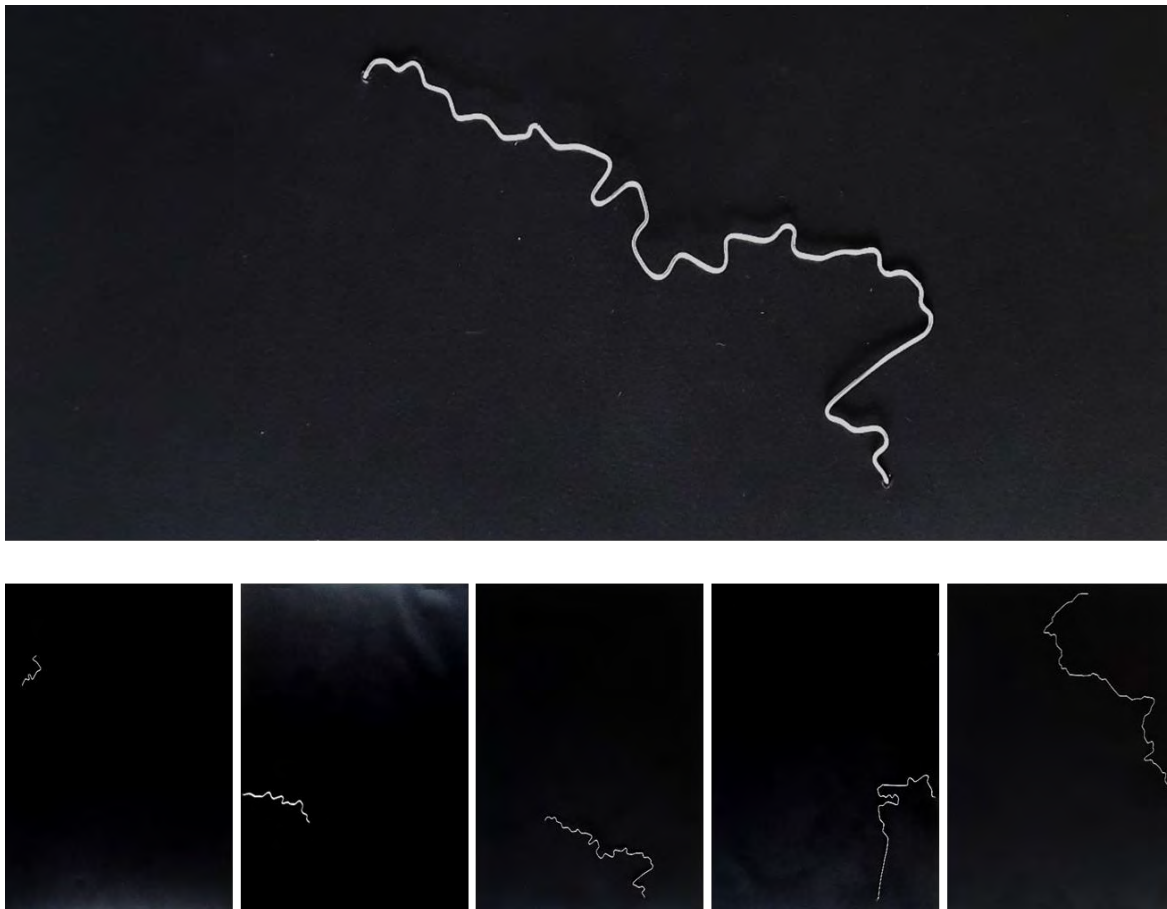
Fuente: elaboración propia.

El *moldeado* (Figura 16) de “Línea-miento de política territorial internacional” consiste en modelar cada uno de los límites con alambre. La operación del acto poético se inicia al tomar la pinza y sujetar el alambre. Esta acción constituye la producción de la primera potencia de la obra para ir hacia el gesto en ella, que en el momento de ejecutarlo abre en el artista el gesto de comprender esa sujeción no como una mera acción manual, sino como una remisión hacia los dispositivos de sujeción del poder que entran en juego en los tratados de políticas internacionales.

Luego, ese alambre sujetado por la pinza se va moviendo de acuerdo con las negociaciones. Enseguida, la figura del alambre terminado representa el conjunto de negociaciones a las que se llegan en los acuerdos de política internacional territorial (Figura 16). Acuerdos que son moldeados entre los dos países que en ese momento tienen como centro, no el territorio colombiano completo, sino el patrimonio territorial de los lugares sobre los que se moldea el límite. Los gestos y actos en el ser de la obra operan y guardan en potencia los intereses en juego por parte de cada uno de los representantes de dos gobiernos distintos que defienden intereses propios (Velasco, 2016) sobre un territorio que solo se reconoce en términos económicos y estratégicos (Konrad, 2015; Velasco, 2016, Campillo, 2015 y 2018); que se desconoce desde los procesos naturales y culturales que allí se desarrollan. El alambre maleable, ajeno y sin ningún tipo de amarre o sujeción al soporte, gesta en la obra otra potencia, el deslinde de las políticas con la naturaleza de ese territorio. El moldeado en alambre trae al obrar del ser-en-obra gestos que en resistencia pueden convertirse en un acto que trasciende la condición del modelado y su imagen.

Figura 16

-----_Acto I. Serie “Línea-miento de política territorial internacional”. 2019



Fuente: elaboración propia.

El *golpe de martillo* (Figura 17) en la serie “Línea-miento de política territorial internacional” consiste en representar cada una de las líneas limítrofes percutando con clavos el soporte desde el revés. En el acto de percutar el clavo sobre el soporte, este es transgredido y atravesado por la punta y el cuerpo del clavo, que aparece erguido sobre el espacio de la superficie (Figura 16). Es en la iteración de este acto violento que se construye uno de los gestos de la obra, expresar la violencia de las políticas internacionales del límite. Cada uno de los clavos

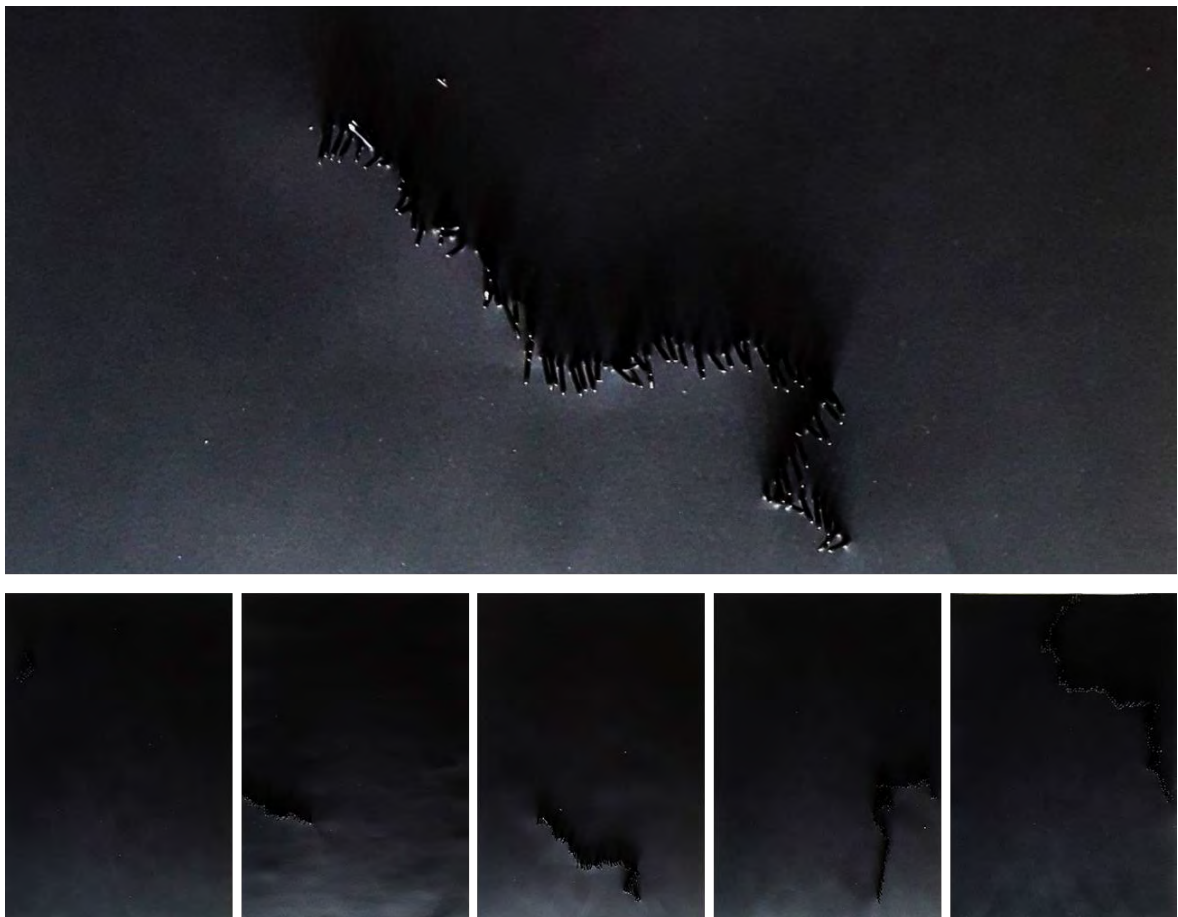
va configurando un cerco de topes afilados. Se muestra de esta manera cómo la transgresión de cada clavo, y su conjunto, punza una línea violenta y marginante (Didi-Huberman, 2018) en ese territorio que, como condición política, se traslada a la soberanía de los territorios colindantes. Si este cerco se constituye de manera violenta para marginar y dividir, entonces la obra abre aquí su potencia, puesto que si hay defensa, lo que está del otro lado se concibe como antagónico, es decir, como algo a lo que se teme y de lo que hay que protegerse. Es un cerco que enfrenta a dos y del que deviene el gesto que se abre desde la potencia como la frontera, aquello que en los casos anteriores se configuraba como límite, esta técnica de la obra, lo posibilita como otro de los conceptos de política territorial. En este sentido, la frontera deviene como protección y muro defensivo “frente a quienes huyen de la miseria, las guerras, la tiranía, las catástrofes naturales y otras desgracias” (Velasco, 2016, p. 85). Se induce de esta manera al otro como una amenaza y se apertura la potencia de la obra en el sentido de que los muros en territorios fronterizos hacen del límite una frontera para repeler y poner un frente de detención al otro (Campillo, 2015). Y en inconformidad a este gesto que ha abierto la obra, la operación manual que lo abrió ahora se dirige a buscar el sentido etimológico de la frontera para establecer la mentira que definen las líneas estratégicas de la política internacional.

Sobre este aspecto del término frontera, el Diccionario Etimológico de Corominas (1980) sostiene que frontera viene de *frontero* que significa “frente a” y “Puerta de una casa”. El significado de frontera a partir de su etimología como “Puerta de una casa” puede asumirse de dos maneras: el umbral que abre y cierra la posibilidad de entrar o salir de un hogar. En este caso se refiere a un umbral donde su propietario o habitante es quien establece las reglas sobre quién puede ingresar o salir. Eso, en términos de la defensa patrimonial y soberanía de los Estados, alejados de las relaciones que se establecen en una sociedad global, es claro. Son disposiciones

que favorecen más a regímenes de propiedad y dominios (Velasco, 2016) que a lo que demanda la sociedad, el territorio y sus dinámicas actuales (Campillo, 2015; 2018). De esta manera, se gesta la potencia latente del concepto de frontera y se hace patente en su utilización dentro de la política internacional, la cual la aleja de los procesos globales (Campillo, 2015), de la hiperculturalidad definida por Han (2018) y de las dinámicas terrestres (Cao y Woodward, 1998).

Figura 17

----- *Acto 2. Serie "Línea-miento de política territorial internacional". 2019*



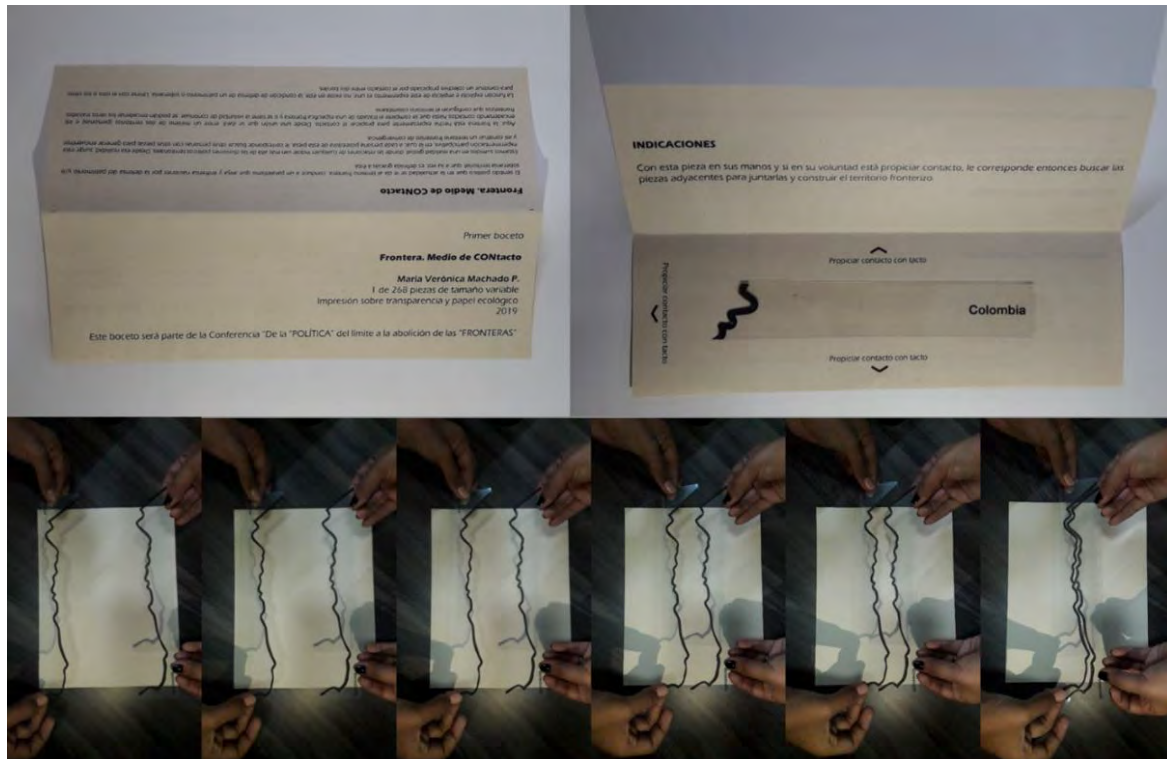
Fuente: elaboración propia.

El otro significado etimológico de frontera como “Frente a” indica que se está de cara a algo. No denota enfrentamiento, sino que ambos entes, territorios en este caso, están dándose la cara. Este darse la cara está ausente en la política del límite. Sin embargo, desde la comprensión de su significado fecunda en el concepto de frontera hacia horizontes antagónicos, como el encontrarse para relacionarse y no estar frente para defenderse. Es desde la acción del golpe de martillo como la frontera aparece ante un límite que ha sido violentado y que genera así un paralelismo como un vacío enfrentado.

Lo descrito hasta ahora apela a una frontera que gesta el borde y que define el término de un territorio donde lo que existe al otro lado es otra cosa, la cual, por desconocida, debe defenderse. Y, en últimas, llevado al territorio real transforma la línea administrativa divisoria (*borderline*) a zona fronteriza (*borderland*) (Velasco, 2016, p. 86). De esta manera surge una brecha que pone en frente a dos para enfrentarlos, marcando uno la distancia al otro. Si se traduce cada uno de los conceptos en el lenguaje originario de las negociaciones los conceptos hacen juego a la división: *border*, *berderline*, *borderland*.

Figura 18

“Frontera: medio de contacto”. 2019



Fuente: elaboración propia.

El acto poético deviene en dos potencias: una, que gesta el sentido de la frontera como brecha para enfrentarse y que en la búsqueda de amplitud del término gesta otro acto poético, esta deviene discurso a partir del origen etimológico del concepto de frontera discurriendo como un antagonismo a las políticas limítrofes internacionales. La fecundidad de este acto poético no se queda aquí, sino que abre la posibilidad de producción de otra obra.

Es por esto que la obra se materializa de manera compuesta y opera gestando la obra “Frontera: medio de contacto”. La obra se materializó mediante el dibujo de la línea de límite sobre una transparencia, línea que en su territorio fue recortada por segmentos, y, a su vez, el grosor de la línea fue dividido en dos. Cada una de las partes de estos segmentos de líneas se

guardaron en un sobre y fueron repartidos a las personas asistentes a la conferencia sobre el límite (Figura 18). El lugar de esta obra está entre las manos del público, se abre al espectador invitándolo a conseguir la otra mitad de línea que falta para construir el grosor completo de la frontera. Es una invitación a ponerse de frente para encontrarse, contactarse, no para separarse. Allí, en la acción performática es que deviene el gesto, cuya potencia se resiste o actúa desde las manos del espectador. De esta manera, la ponente, quien practica el arte, invita a un público especializado en asuntos limítrofes a transformar la noción defensiva del concepto de frontera.

El *rotulado* (Figura 19) sobre vinilo autoadhesivo blanco, de la serie “Línea-miento de política territorial internacional”, generó líneas que fueron adheridas sobre acetato transparente en la posición geográfica respectiva para configurar desde su superposición el mapa que todos asumen como el mapa que define la soberanía del Estado colombiano. Se utilizó acetato transparente como el plano de confianza (Han, 2013) sobre el que realizan los tratados de políticas internacionales superpuestos sobre el territorio, representado por una cartulina negra, que remite a la oscuridad y desconocimiento de esa territorialidad, seguido de láminas de acetato superpuestas sobre láminas de acetato (Figura 19). Esta superposición mostró dos potencias en la obra: la primera, la asfixia del territorio natural escondido tras las múltiples capas de acetato y la segunda, en la cual la transparencia se convirtió en reflejo de quien está adhiriendo las líneas limítrofes. Por otra parte, mostró otra potencia que deviene del colocar una lámina bajo la otra, las cuales sirven para disponer de manera paralela los límites, mostrando de esta manera un paralelismo entre las políticas internacionales y distanciamiento radical de los procesos ecosistémicos que se producen en esos territorios. Acto poético que deviene gesto mediante estas tres potencias que muestran el deslinde de las políticas internacionales del límite frente a los ecosistemas y a la naturaleza migratoria del ser humano (Velasco, 2016; Campillo, 2018).

Figura 19

----- *Acto 3. Serie “Línea-miento de política territorial internacional”. 2019*



Fuente: elaboración propia.

El *corte* (Figura 20) sobre cartón piedra, de la serie “Línea-miento de política territorial internacional”, busca expresar desde el corte, las rupturas de las relaciones internacionales. Esto evidencia aquí una relación directa entre potencia y acto que genera gesto. Es una cuestión expresa que deviene del propósito de quien produce la obra. Las potencias que fecundan el gesto, en este caso, vienen por la disposición de las partes que generaron los sucesivos cortes. Como el propósito era comprender la ruptura de las relaciones internacionales, se hicieron tres tipos de cortes sobre el límite entre Venezuela y Colombia, más un corte de todo el mapa que representa el Estado colombiano.

El primer corte se realizó atravesando el cartón de un extremo a otro, separando dos regiones del cartón. A una región le correspondía parte del territorio colombiano y a la otra, parte del territorio venezolano (Figura 20). De manera que, al tener las partes separadas, se generaba de este modo la primera potencia, cada una hacía borde al vacío. Venezuela lindó con el vacío que representa parte de Colombia y Colombia con otro vacío que representó parte de Venezuela.

Sin embargo, como se conoce que no es un vacío lo que existe al otro lado de ese borde, sino un territorio desconocido por el otro, se posicionó en un nivel inferior y de color negro ese otro Estado. El negro allí gesta una doble potencia sobre la oscuridad: una, como el otro desconocido desde su misma condición y la otra, como un desconocimiento del territorio natural. El colocarlo en un nivel inferior gesta la potencia de segregación de algo que es inferior respecto a su conformación.

Figura 20

El otro. Serie "Línea-miento de política territorial internacional". 2019



Fuente: elaboración propia.

El segundo y tercer corte se hicieron extrayendo una gruesa línea de límite dentro de la superficie de cartón. Se tomó tanto la línea gruesa como la brecha dejada en el cartón para producir desde el acto poético los gestos que la transportan más allá de su mera representación

(Figura 21). La línea gruesa se posicionó sobre el fondo negro adhiriéndola, creando así una espesa franja, como si se tratase de un espeso muro que divide el territorio desconocido en dos regiones, cuyo alto relieve sobre el cartón definen su protagonismo y su imposición en franca separación de los territorios. La potencia viene dada aquí por edificación de una interrupción y retención que establecen las políticas limítrofes internacionales de un territorio que naturalmente es uno y que aquí se muestra como dos. El corte que deja la gruesa línea en el cartón se define desde la política territorial como un vacío (Figura 22), que deja ver los bordes de cada nación poniéndolos frente a frente como si fuese un cañón natural, sin embargo, se muestra aquí como potencia lo que es realmente una condición edificada mediante políticas de un poder que defiende patrimonios y soberanías con base en unas condiciones de poder que someten a sus poblaciones y territorios. Un vacío que queda entre dos acuerdos políticos evidenciando los bordes de cada nación frente a frente, y, en medio, un vacío negro que mantiene a las naciones separadas frente a frente, en paralelo, como dos mundos incapaces de relacionarse. El gesto que reviste esta condición viene dado mediante la significación de la ruptura que ejecutan tales políticas y la ruptura misma de la etimología del concepto de frontera.

Figura 21

Cercados. Serie "Línea-miento de política territorial internacional". 2019



Fuente: elaboración propia.

Figura 22

Enfrentados. Serie "Línea-miento de política territorial internacional". 2019



Fuente: elaboración propia.

El cuarto corte se realizó bordeando la figura del mapa completo de Colombia dentro del cartón. De esta manera se trabajó tanto con el mapa como con el negativo dejado por el corte. El mapa aislado se ubicó en el centro de un soporte de color negro, en el que se percibe como un objeto que remite de inmediato al “Cuadrado negro sobre fondo blanco” de Malevich junto con la primera potencia: el nihilismo. El suprematismo de una figura irregular sobre un fondo negro, una figura que simbólicamente es Colombia, pero que desde la política del límite es nada (Figura 23).

La segunda potencia de la obra viene dada por la conjugación del alto relieve de la figura del mapa con respecto a un fondo debajo de ella de color negro, la cual guarda un gesto que evoca desconocimiento y segregación. Con el negativo se operó de la misma manera, pero ahora el segregado y desconocido por el territorio que circunda es lo que simbólicamente representa Colombia, un territorio que al circundar en sobrerrelieve sobre el negro no se aprecia como fondo sino como una figura degradada en el centro (Figura 24). Se gesta de esta manera otra potencia que la transporta hacia la significación de que son las políticas internacionales las que degradan el valor del territorio y de quienes lo habitan. El gesto aquí viene dado por las significaciones excluyentes que son ofrecidas mediante estas representaciones y en cuyas potencias se guardan para que el espectador pueda acceder sobre ellas, no sé si de un modo directo o haciendo un trabajo arqueológico.

Figura 23

Isla. Serie “Línea-miento de política territorial internacional”. 2019



Fuente: elaboración propia.

Figura 24

Resto. Serie “Línea-miento de política territorial internacional”. 2019



Fuente: elaboración propia.

El dibujo de la línea limítrofe con virutas de hierro (Figura 25), de la serie “Línea-miento de política territorial internacional”, inserta dentro del proceso poético o de creación lo que hacen las personas cuando de manera legal o ilegal cruzan con sus propios cuerpos la frontera. Son los cuerpos los que con su paso deshacen la línea limítrofe y arrastran sus rastros hacia el territorio del otro, ese rastro que está cargado de devenires, identidades, hábitos y culturas distintas. El trazo del límite para un cuerpo ubicado allí no es más que una línea a borrar y el medio para introducir otras identidades dentro de la soberanía de un Estado. Cuerpos que, borrando la línea, arrastran consigo una potencia de mixtura de identidades en ambos territorios. No importa la dirección hacia la cual se dirijan, su andar es un medio de transgresión hacia las políticas internacionales del límite. En esta acción de dibujar y desdibujar late la no correspondencia entre el trazo de la línea y los procesos que se viven en ese territorio. Así mismo, registra que los itinerarios o derivas de los cuerpos desbordan los controles que imponen las políticas internacionales que definen los Estados.

Figura 25

Dispersión. Serie “Línea-miento de política territorial internacional”. 2019



Fuente: elaboración propia.

Tiempo después de haber culminado el proceso de gestación-pensamiento de la “Línea-miento de política territorial internacional”, elaborando la propuesta: “Los del otro lado. El mar como confín” —que trata sobre la discriminación que padecen los migrantes que les toca atravesar el mar Mediterráneo—, me percaté de que había dejado por fuera el trazado de los límites de las aguas internacionales³. Para pensar en esta condición, realicé el mismo procedimiento, pero ahora incluyendo el trazado de los límites en aguas internacionales. Se dibujaron los límites de las aguas internacionales y ahora ante las políticas internacionales del límite la identidad geográfica colombiana se dispersa en 11 cartografías (Figura 26): seis cartografías corresponden a las trayectorias trazadas sobre el Pacífico y el mar Caribe, allí son los movimientos del propio territorio que constantemente están burlando tales convenciones políticas.

³ Es preciso resaltar que, “Línea-miento de política territorial internacional” como obra, fue objeto de discusión en jornadas con diplomáticos internacionales, los cuales no repararon en la ausencia de límites internacionales. Quien sí se percató de tal ausencia fue el tutor de este trabajo.

Figura 26

Colombia. 2021



Fuente: elaboración propia.

Los siete modos inscritos en la serie la “Línea-miento de política territorial internacional” definen un acto poético que expresa y hace patente que la *téchne* produce una potencia interna a lo que se presenta como obra. La ausencia de las aguas internacionales en la materialización de la serie demuestra que el error, la omisión y la ignorancia forman parte del artista, su capacidad errante evidencia su naturaleza humana. La incorporación del octavo modo nutre la potencia o inoperosidad de la serie y abre otros modos de exploración y prácticas estéticas.

Las prácticas estéticas que quiero resaltar permiten a la obra albergar su potencia e impotencia y permitir, mediante el gesto, hacer patente o no su existencia. Es allí donde radica la

potencia de la práctica artística en su doble valencia: una, estando en relación con su propia impotencia, en la cual el gesto permanece de manera latente en ella; y la otra, como la operación que permite hacer patente el gesto.

Potencia y gesto en el acto poético de “La “POLÍTICA” del límite”

La sede Casa Vecina de la Fundación Centro Histórico Ciudad de México en el año 2016 hizo una convocatoria para hacer una instalación de sitio específico en el atrio de San Francisco. El atrio es un hoy un reducto de lo que fue para la época de la colonización el atrio del Convento de San Francisco, que es flanqueado por la Torre Latinoamericana y la iglesia de San Francisco. El sitio y sus límites guardan una potencia.

La Torre Latinoamericana fue el primer rascacielos antisísmico construido en América Latina. La tipología del rascacielos fue inventada en los Estados Unidos. Por su parte, la iglesia de San Francisco fue construida en la época de la colonización como parte del complejo Convento de San Francisco. Su arquitectura patenta los procesos de colonización y catolización que se impusieron durante la colonia. El atrio, en el momento de la colonia, era el lugar donde catolizaban a los indígenas de la zona, ya que muchos les temían a los espacios con cubiertas a grandes alturas, razón por la que se constituye como un espacio límite entre dos procesos de colonización. El sitio del atrio, de acuerdo con estos elementos, representa el espacio fronterizo entre México y los Estados Unidos. Por otra parte, la fecha de la convocatoria coincide con la difusión una de las consignas de la campaña de Trump de hacer un muro sobre el límite entre Estados Unidos y México.

La especificidad del sitio habló y el momento condujo a gestar una crítica hacia la política del límite que para ese momento afianzaba la idea de división entre los dos países. Para ello,

desde la distancia se analizaron las características del atrio y se encontró en la trama del piso la posibilidad de dibujar la línea del límite. Pero, no se quería dibujar como una continuidad, sino en su expresión originaria, como una sucesión de puntos ubicados en el centro del atrio; tampoco dibujarla en solitario, pues de esa manera estaría dividiendo el atrio en dos zonas. La idea o el acto poético en este caso sería el de comprender que el espacio del atrio constituía el espacio limítrofe, con lo cual había que espacializar la línea y propagarla en todo el espacio del atrio. Puntos de la línea que devinieron en líneas en el espacio y que colmó el atrio de líneas representadas por tubos blancos de PVC de ½ pulgada fabricados en los Estados Unidos. Los tubos que se ubicaron en el cruce de las juntas del piso quedando cada uno a una distancia máxima de 45 cm, en las cuales cabían los cuerpos y que permitía reducir la velocidad de tránsito de las personas permitiendo crear un medio que pudiera percibirse en otra densidad, lo que manifestaría que se estaría habitando un espacio que no es igual a los otros, o, metafóricamente hablando, representaría la idea de estar en un espacio de otra condición política (Figura 27). La palabra “POLÍTICA” escrita en el título con mayúsculas tenía la intención de poner a esa política titular en entredicho, como lo explica Moisés Naim en su artículo *Mundo entre comillas* (2015): las instituciones hoy en día merecen estar entre comillas porque se encuentran disminuidas. Esto es parte de la concepción que se realizó en solitario y se constituye como un fragmento del acto de creación, se rompió en este sentido con lo dicho por Deleuze en su conferencia. De modo general fue lo que se presentó en la convocatoria con una serie de activaciones que se desarrollaron estando en Ciudad de México con los integrantes de la Fundación.

Figura 27

La “POLÍTICA” del límite. Atrio de San Francisco en Ciudad de México. 2017



Fuente: elaboración propia.

En Ciudad de México el acto de creación fue compartido entre los curadores de Casa Vecina, el atrio, pasantes y personal de la Fundación. Se planificaron las activaciones y se especificó el proyecto para ser construido en sitio. Replantear los puntos en los cuales se iban a ubicar los tubos nos condujo a realizar una *performance* colectiva abierta al público para que la corporeidad experimentara y derribara el significado del concepto de límite que, según el Diccionario de la Lengua Española, es: “Línea real o imaginaria que separa dos terrenos, dos países, dos territorios.” (2022). Para esto, luego de replanteada la línea (Figura 28) y su diseminación en el atrio, un grupo voluntario de personas se colocaron por pares, de pie, con sus cuerpos dándose la espalda sobre la línea del límite. El darse la espalda entre ellos, y mirar hacia sus territorios, los posiciona en lo que justamente sucede hoy con la política del límite, generando bordes en que los integrantes de cada bando mira y vela por su patrimonio. Allí parados al escuchar un grito avanzaban un paso hacia delante, se detenían, se volvía a gritar y

ellos avanzaban de nuevo, de esa manera se iban alejando de los otros y dejando sola la línea limítrofe, seguían avanzando hasta que llegaron a los confines propios del espacio y no pudieron seguir avanzando. En ese punto se les indicó que se voltearan. El voltearse no implicó solamente hacer el gesto de girar el cuerpo, sino que guardaba la idea de cómo la corporeidad puede rebelarse ante una separación sesgada por unas políticas que se hacen indiferentes a esos territorios. Al voltearse quedaron ubicados de frente, pero con una gran distancia que los separaba, con lo cual al escuchar el grito ellos debían avanzar paso a paso hasta acercarse para encontrarse de frente y ubicarse en la línea fronteriza, y allí hacer lo que quisieran hacer con el otro (Figura 29). No hicieron otra cosa que abrazarse, besarse. De esta manera los cuerpos experimentaron, manifestaron, patentaron que las fronteras no están allí para enfrentarse, sino para encontrarse. La potencia de sí no resistió, sino que se desvaneció abriendo otras potencias que trascienden más allá de la significación de los límites, que pone en manifiesto lo que puede un cuerpo con sus gestos (Gálvez, 2019).

Figura 28

Línea limítrofe entre México y Estados Unidos dentro del Atrio de San Francisco en Ciudad de México. 2017



Fuente: Ana Salgado.

Figura 29

Límite. Performance. 2017



Fuente: Ana Salgado

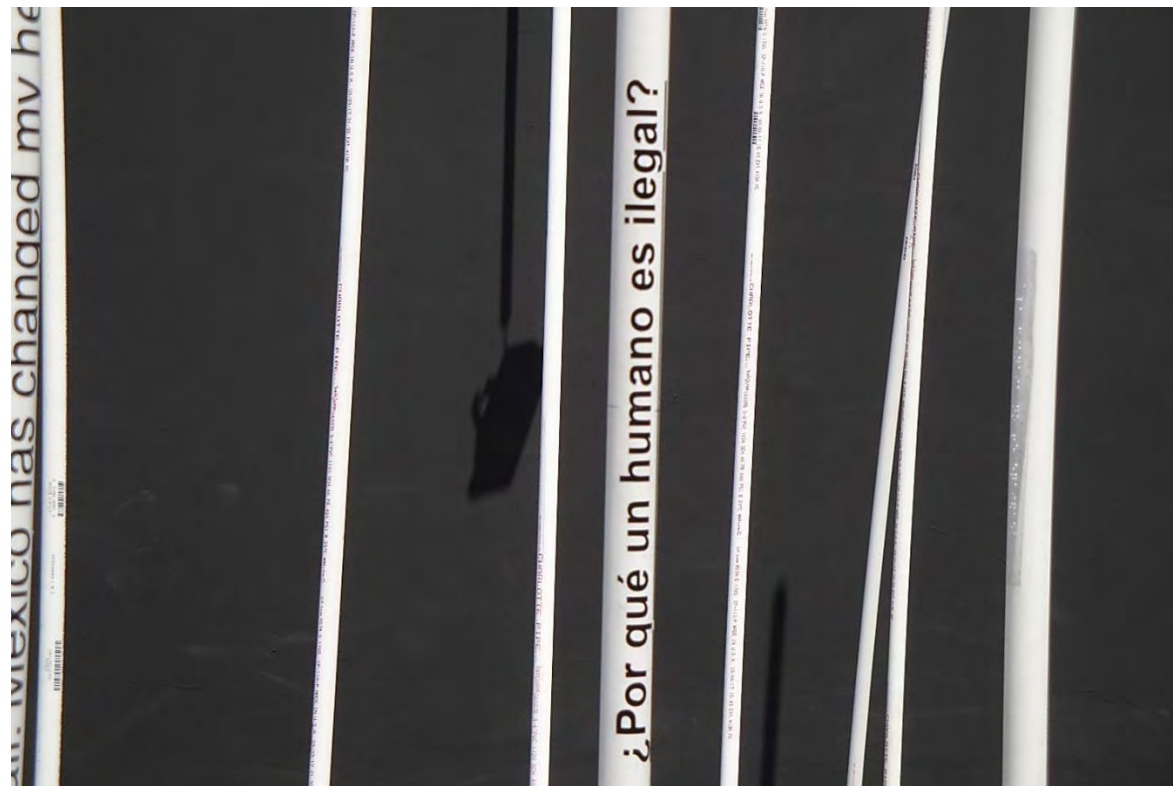
Pasado el efecto de la *performance*, se continuó con la construcción de la instalación en el atrio, al mismo tiempo que se configuraba la estrategia de las mediaciones que iban a poner en obra sus corporeidades para activar su resistencia. De esa manera se planificaron seis acciones:

La primera con Nómada Laboratorio Urbano, colectivo de arquitectos de Ciudad Juárez, ubicada en el límite entre México y Estados Unidos. Ellos como grupo realizan actividades a favor de la toma de conciencia sobre la comprensión de la frontera como “aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia)” (Heidegger, 2001, p. 114). Uno de sus proyectos, con el que nos relacionamos se titula “Letras a la border” (Figura 30), en el cual

realizaron diversos talleres para la formulación de consignas respecto a la comprensión del borde como un lugar de encuentro más que como un lugar de enfrentamiento. Las frases de las consignas eran colgadas en un dispositivo que llamaban el inspector cultural. Este dispositivo se encontraba ubicado en diversos lugares de la frontera que, dentro de los lineamientos de las políticas internacionales del límite, son espacios de tregua, como si fuesen zonas de paz. Esas frases que ellos de manera paulatina colgaban fueron transcritas sobre los tubos de la instalación y de la misma manera las frases generadas en la instalación serían colgadas en el Inspector. Un ejemplo indeleble en mi memoria: ¿por qué un humano es ilegal?

Figura 30

Frases del proyecto “Letras a la border” en la instalación



Fuente: elaboración propia.

La segunda mediación la realizamos con el colectivo Deportados Unidos en la Lucha (Figura 31), un grupo de deportados que se organizó para recibir a los deportados en el aeropuerto de Ciudad de México y ayudarlos en su regreso intempestivo. Como grupo realizó un manifiesto en el cual exponían sus razones de lucha contra lo que podría comprenderse como una forma de agresión de las instituciones hacia la integridad de la vida de las personas. Como acto simbólico, antes de terminar la construcción de la instalación, fueron convocados para que escribiesen los puntos del manifiesto sobre los tubos y fuesen los primeros en ubicar los tubos dentro de la instalación en el lugar que ellos decidieran colocarlos. Los puntos del manifiesto fueron los únicos textos que dentro de la instalación se escribirían con color rojo.

Figura 31

Colectivo Deportados Unidos en la Lucha en la instalación



Fuente: elaboración propia.

La tercera mediación se realizó con el Albergue “Los hermanos del camino” ubicado en Ciudad Ixtepec (Figura 32), donde se alojan caminantes provenientes de diversos países de Latinoamérica, cuyo destino final es Estados Unidos. Para ello contactamos con una de sus

encargadas, Carolina Ortiz, quien a través de tres preguntas intercambió opiniones con los huéspedes sobre los efectos de las políticas del límite en sus aspiraciones. A través de sus actividades se recolectaron 39 frases, que enunciaban desde sus perspectivas la trabas que estas convenciones internacionales representan.

Figura 32

Mediación con el Albergue “Los hermanos del camino”



Fuente: Carolina Ortiz y propia

La cuarta mediación se realizó con la Universidad de Carolina del Norte, específicamente con el programa “Latino Initiative de Go Global NC” (Figura 33), en la que vinculan al Gobierno de Carolina del Norte y los líderes de los diferentes condados con sus vecinos fronterizos. La labor de este programa es sensibilizar a las autoridades de los condados sobre quienes viven al otro lado del límite, mostrarles que del otro lado el mundo, tal como ellos lo ven, continua. Lorena Patterson, directora del programa, logró recolectar alrededor de 50 impresiones, las cuales evidenciaron un cambio de perspectivas por parte de las autoridades que viajaron a México. Entre ellas estas dos que transcribo y traduzco aquí⁴.

Figura 33

Mediación con el Programa “Latino Initiative de Go Global NC”



Fuente: elaboración propia.

⁴ “Ir a México cambió completamente mi perspectiva. México es un bello y moderno país con una rica cultura y gente inspiradora”. “Imaginé que México era de alguna manera más rural de lo que esperaba. La evidente resistencia de México, el amor por la vida y la perseverancia me inspiraron. Gran país.”

La quinta es una mediación que pudiera salirse de la temática de la política internacional del límite geográfico, y sumergirse en lo que, para nosotros, los videntes, constituye un límite en nuestros territorios cotidianos: la ceguera (Figura 34). Contactamos con la Escuela Nacional de ciegos a quienes les propusimos hacer una serie de reuniones para disertar y escribir lo que ellos consideraban acerca de las políticas del límite, bien sean territoriales o cotidianas, si es que los había. Además de la invitación a estas reuniones, los invitamos a visitarnos en el atrio, mientras se construía la instalación, con la intención de planificar la disposición de sus frases y los recorridos que, de manera voluntaria, ofrecían hacer para experimentar la instalación a ciegas. Se escribieron las frases en Braille, de las cuales solo ellos sabían su significado, el cual guardaron hasta que hicieron los recorridos en la instalación donde los leían a toda voz. Así como ellos desconocían lo que otros habían escrito, nosotros desconocíamos lo que ellos habían escrito y solo la oralidad era lo que nos ponía en conocimiento tanto a los unos como a los otros. Las frases se instalaron en tubos de manera aleatoria a la altura que dispusieron y en los momentos de los recorridos eran develados los textos transcritos.

Figura 34

Mediación con la Escuela Nacional de Ciegos

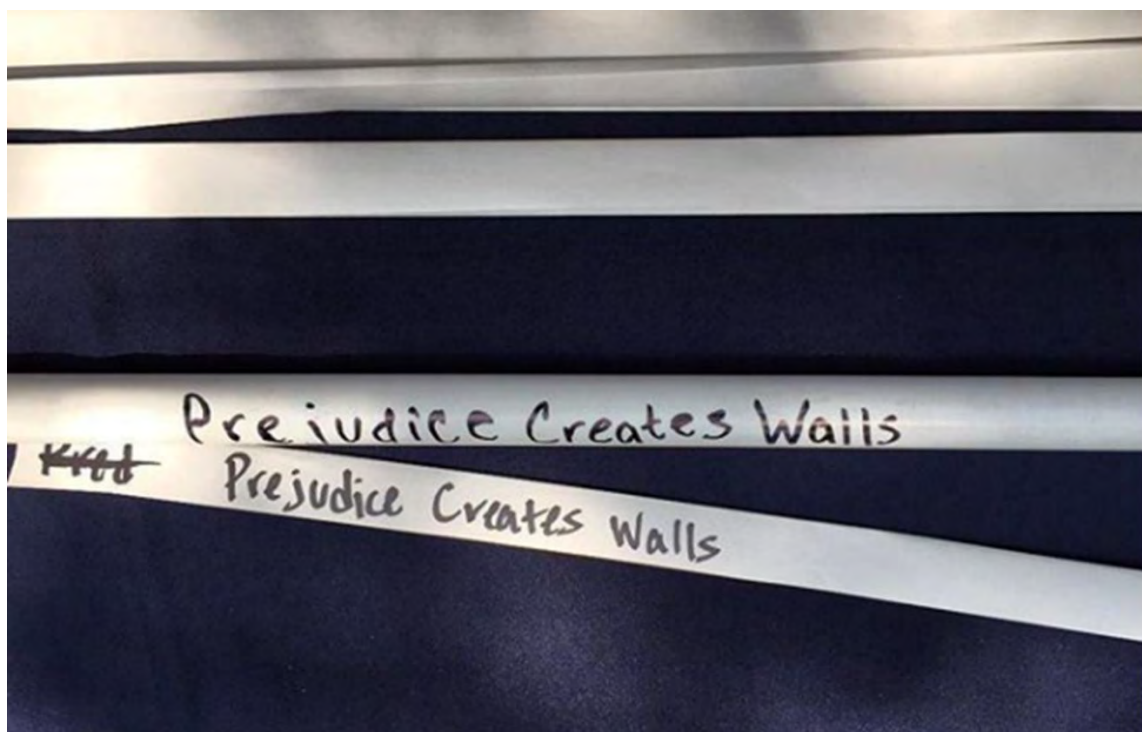


Fuente: Ana Salgado

La última interacción entre cuerpos e instalación fue con los visitantes del atrio (Figura 35 y 36). Desde la Fundación se organizaron y realizaron varias interacciones en las que los visitantes expresaron de manera voluntaria sus pensamientos sobre la política internacional del límite. Por otra parte, durante el tiempo de construcción también se realizó una investigación documental para extraer pensamientos sobre la idea de límite. Se transcribieron cerca de un centenar de pensamientos de diversos autores que nos servían como fondo, junto a los generados con las demás mediaciones, para agitar el pensamiento de quienes visitaban y querían dejar plasmados sus impresiones sobre las ideas de límite, borde y frontera.

Figura 35

La intervención de visitantes



Fuente: Ana Salgado.

Figura 36

Cuerpos en el manifiesto espacial de La "POLÍTICA" del límite. Atrio de San Francisco



Fuente: elaboración propia.

La integración entre fundación, comunidades y personas que formaron parte de las mediaciones contribuyeron con su participación a construir otro de los fragmentos del acto de creación. Cada frase escrita y cada experiencia permitieron que la instalación trascendiera de su materialidad física expuesta en un espacio público y pasase a ser el ámbito a través del cual quienes deseen poner su voz, sus manos y sus cuerpos se manifiesten. No hay política del y sobre el límite si no hay corporeidades que manifiesten su voluntad. Más allá de la materialidad y lo que muestra su presencia en relación a las corporeidades que se inscriben en ella, es a través de estas mediaciones que el acto de creación comienza a completarse. Y aún con esto, no está completo.

La creación de esta instalación se completa cuando es retirado del atrio. Hablo de retirar y no destruir ni demoler, ni mucho menos conservar, porque su materialidad no fue hecha para eso. Los materiales utilizados en esta instalación solo se alteraron mediante la escritura, ninguno sufrió una transformación mayor, con lo cual quedaron disponibles un millar de tubos con pensamientos sobre el límite y un millar de varillas metálicas que sujetaban los tubos. Tanto tubos como varillas hoy forman parte de las tuberías de electricidad de un grupo de viviendas refaccionadas en San Gregorio de Xochimilco por los efectos del terremoto del 19 de septiembre de 2017.

Por un lado, quizás sea retornar el material al destino que le dispuso el capitalismo; por el otro, puede verse cómo la materialidad de una instalación efímera, que pudo ser comprada o conservada por cualquier colección de galería, museo o institución, se destina al bien común. Desde el principio se estipuló que la instalación en su integridad sería utilizada para la construcción de viviendas, solo que en ese momento no se sabía a cuál comunidad. En este sentido, el acto de resistencia de esta instalación no está en la conservación de su materialidad para ser exhibida, sino que la resistencia a la muerte sirve como infraestructura a otros. La resistencia no será una conservación pura para ser restaurada, su resistencia está en su fecundidad, como en la naturaleza, cuya pervivencia radica también en la fecundidad que es, en su caso, mediante la reproducción, adaptación, transformación, mutación, etc. ¿Cuál es hoy el acto de resistencia del arte?

Capítulo 3. El gesto y el arte

La atención en el gesto desactiva los protocolos que mantienen activos los regímenes de dominio de la realidad. El gesto asume y soporta la singularidad del acto, ya que los movimientos y las circunstancias que los constituyen son los que singularizan el modo de ejecución de la acción. La singularidad propia del gesto juega en contra de los protocolos sociales, culturales, políticos y económicos que los canalizan a favor de los regímenes dominantes. En la actualidad, la dominación proviene de procesos de producción repetitivos que inducen al consumo masivo de productos, conocimientos, actos, situaciones, etc.

De la gama de gestos que ejecutan acciones entrará en el régimen de consumo el más eficiente para sustentar sus formas masivas de producción. Esta eficiencia, dentro de la productividad, es asimilada como estereotipo, el cual sepulta y segrega los gestos no productivos. En consecuencia, el estereotipo se crea a partir de la discriminación entre gestos productivos y gestos sin fin. Conviene decir que los gestos productivos son las ejecuciones más eficaces que sirven para incrementar la productividad mercantil y no requieren de gestos sin fin, sino de movimientos uniformados repetitivos que los conviertan en estereotipos de producción eficiente. Por lo tanto, los gestos sin fin quedan segregados y sepultados por el estereotipo de producción y consumo. En síntesis, se da de esta forma una pérdida de los gestos como medio sin fin.

Pensar la pérdida del gesto conduce a despertar la percepción de su singularidad y recobrar el valor de estar en el medio, es decir, entre lo que un cuerpo libre hace y el mundo. Mirar la vida desde el gesto nos lleva a expandir la percepción del mundo; comprenderla desde ese mismo punto, nos permite actuar políticamente desde una medialidad que no tiene fin.

Pensar el arte desde el gesto, pues, no es más que hacerlo coincidir con la vida (...) el gesto es una acción sin fin que se insiere tanto en la política como en la estética, y nos invita a pensar ambas disciplinas desde su entrecruzamiento. (...) Con él, el resto de las artes han de medirse desde su carácter performativo y gestual, y superar las consideraciones de la estética para valorarse plenamente como fenómenos políticos. El arte será político en la medida en que sea capaz de llevar a cabo una liberación de los gestos y una interrupción de los estereotipos, es decir, cuando pueda conciliarse completamente con el terreno de la vida (Valls-Boix, 2020, pp. 84-85).

La performatividad y los gestos son los que determinan la incidencia del territorio de las artes en los paisajes de la política. Las inmediaciones del gesto, desde las que nos habla Valls-Boix, incumben a la liberación del gesto respecto al estereotipo. Sin embargo, esa liberación que le permite al arte inscribirse en el terreno de la vida contribuirá en la comprensión del gesto como forma emancipatoria del arte en la condición póstuma (Garcés, 2017). Practicar arte desde el gesto permitirá recobrar el sentido de hacer arte por esa necesidad que conduce a hacerlo; por ejemplo, el gesto como medio sin fin de la pintura está en pintar y el gesto de la pintura que tiene finalidad está en los actos de: exhibir, exponer, concursar, hacer residencia, mediar, enseñar, etc. Es decir, que está en esa singularidad que hace que el pintor pinte lo que pinte y de la forma como lo pinta. El gesto —como se ha visto anteriormente— no es un movimiento involuntario, pues está cargado de pensamiento e intención y condicionado por las circunstancias.

El gesto y la genealogía del arte según Agamben

El esbozo de la genealogía del arte desde la perspectiva eurocentrista de Agamben encierra tres momentos históricos que se inician en la Grecia clásica y que cambia en el Renacimiento cuando el hombre se pone como centro de creación y gestación del conocimiento. Se torna hacia un tercer momento, a principios del siglo XX, cuando se quiebra la relación artista-producción de la obra, con lo cual irrumpe en escena el *ready-made*. Y culmina en una propuesta para cartografiar las circunstancias del presente.

Cada momento es tratado arqueológicamente en la búsqueda de comprender la problematización de la obra de arte en el presente. Para Agamben:

(...) solo una genealogía de este concepto ontológico fundamental (pese a no hallarse registrado como tal en los manuales de filosofía) permitirá hacer comprensible el proceso que —según el conocido paradigma psicoanalítico del retorno de lo reprimido en formas patológicas— ha conducido a la práctica artística a asumir esas características que el así llamado arte contemporáneo lleva al extremo en formas inconscientemente paródicas. (Agamben, 2019, pp. 12-13)

El esbozo de la genealogía aborda en cada etapa la relación de la obra con el artista y el régimen en el que se inscribe el arte. A partir de estas relaciones se puede inferir cómo los gestos del artista van configurando los regímenes en los que se inscriben el arte en cada momento, desde los cuales se hace visible que el artista habita cada época con hábitos gestuales que responden a la condición política de cada momento histórico.

Ahora bien, el primer momento —definido por Agamben— ocurre en la Grecia clásica. El artista es considerado un artesano, ya que la obra de arte es producida a través de una técnica, su actividad no es tomada en cuenta y el valor está en la obra producida. “(...) los griegos no

distinguían entre el trabajo o la actividad productiva y la obra porque, en su opinión, la actividad productiva residía en la obra y no en el artista que la producía” (Agamben, 2019, p. 13). Los gestos están puestos en la materialización de la obra. “La obra de arte, por lo tanto, pertenece constitutivamente a la esfera de la *enérgeia*, la cual, por otra parte, remite con su propio nombre a un ser-en-obra” (Agamben, 2019, p. 14). Es decir, el valor está puesto en las posibilidades de aquello que se produce a partir de las manos. Los gestos de artistas y artesanos estaban en función de la técnica, desde que la obra de arte pertenece al *ser-en-obra*, a lo que está en actividad en lo producido (Agamben, 2019). En esta época la medialidad del gesto del arte reside en la producción y el artista tiene su fin fuera de sí, nunca llega a poseer su *telos*, la *enérgeia* no les pertenecía. “La obra el *ergón*, de algún modo es, por el contrario, un obstáculo que expropia al agente de su *enérgeia*, que reside no en él, sino en la obra” (Agamben, 2019, p. 16). Una práctica que como *techne* no tiene fin en sí misma.

El segundo momento se inicia en el Renacimiento. La labor del artista, que antes era la del artesano, ahora se desplaza al lugar del conocimiento y la praxis:

[el artista] como teórico, reivindica ahora el dominio y la titularidad de su actividad creativa (...) el arte no reside en la obra sino en la mente del artista y, más precisamente, en la idea por la que se guía al realizar su obra (...) [con esto] el lugar de la obra de arte se ha fragmentado (...) y el arte ya no reside en la obra sino también y ante todo en la mente del artista” (Agamben, 2019, pp. 18-19).

Aquí, el artista, según Agamben, se comporta como medio indisoluble de la obra y de la operación. El gesto en esta época se origina en la mente del artista, esto es, que el valor del arte en esta época está puesto en la idea guiada por el artista al producir la obra (Agamben, 2019), cuya fuerza está en el modelo de creación divina. Por lo tanto, la obra y la creación son

complementarias e indisolubles en tanto su fuente es el pensamiento del artista, quien figura como autor y autoridad creadora de la obra (Agamben, 2019).

El caso de las *Meninas* de Velázquez, cuya historia se ha interpretado desde múltiples perspectivas, una de ellas es la interpretación que hace Foucault en su libro *Las palabras y las cosas* (1968). La filosofía y la estructura del conocimiento pueden develar los gestos allí implícitos provenientes tanto del pensamiento del artista como de las interpretaciones de Foucault a través del discurso que no se detiene en el sentido del cuadro. Sin embargo, a través de lo pintado muestra “su complejo juego de miradas, ocultamientos y apariciones, buscando expresar la idea de ‘representación’ existente entre lo que el autor mostró y lo que el espectador interpreta dentro de este cuadro” (Colomé, 2013, p. 52). En la lectura del capítulo de la *Meninas* se asoma la interpretación que hace Foucault de una serie de elementos: el enigma del estado de la pintura que tiene Velázquez delante de sí; la incorporación del espectador en el cuadro a través de la mirada del pintor, construyendo una reciprocidad entre el pintor ausente y el espectador presente; la dirección del baño de luz y cómo está allí para iluminar el modelo y al pintor, además de servir de equilibrio al enigma de la tela invisible, representando la luz como tema que ilumina la pintura; el espejo de fondo, que remite una visibilidad ante la invisibilidad de los personajes del cuadro, refleja lo que es invisible dentro del cuadro; la puerta al fondo designa una procedencia de otro lugar, no el que está frente al cuadro, sino su opuesto; la princesa como centro de cruces entre los personajes del cuadro y concavidad de una curvatura formada por el pintor, el cortesano y ella; el cuadro mira una escena, para la cual él es escena, el plano de la pintura es la bisagra entre las dos escenas; entre otros elementos que se han escapado ante la lectura de Foucault. En el penúltimo párrafo de la interpretación hace mención del signo

de la doble representación entre el autor con su soberano. Culmina Foucault (1968) su interpretación con la presencia omnipresente de:

Un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta —de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo —que es el mismo— ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación. (p. 25)

La incursión en el cuadro nos sirve para evidenciar la inscripción de los gestos del segundo momento del Arte, en el cual el conocimiento del artista determina los atributos de la materialización de la obra. El artista posee su *enérgeia*, que “como teórico reivindica ahora el dominio y la titularidad de su actividad creativa” (Agamben, 2019, p. 18). El arte ahora está en la idea que sirve como guía para la consecución de la obra, cuyo modelo estaba en la creación divina. El valor del artista es superior al de la obra, a la inversa del momento anterior. La obra es “de algún modo un remanente dudoso de la actividad creativa y del genio del artista” (Agamben, 2019, p. 19), pues se disocian *ergon* y *enérgeia* y el arte está en la mente del artista. Sin embargo, Agamben ve en esa disociación una complementariedad como “nudo borromeo que estrecha a la vez la obra, el artista y la operación” (Agamben, 2019, p. 19)

El tercer momento lo sitúa Agamben en el *ready-made* de Duchamp (o von Freytag), que no presenta ni artista, ni obra, ni operación. El *ready-made* ya no tiene lugar, ni en la obra de arte, ni en el artista, ni en el *érgon* ni en la *enérgeia*, sino tan solo en el museo, que en este punto adquiere un rango y un valor decisivos para el arte. El interés del *ready-made* radica en la manifestación de un conflicto histórico entre arte, obra, *érgon* y *enérgeia* que, según Agamben, es una invención filosófica, no es obra de arte, sino que lo transformaron luego en obra de arte (2019). Sin embargo, esa invención deviene de tres gestos estéticos, rotación en la posición,

asignación de una nueva significación que viene en función de la rotación y su firma a través de un pseudónimo. Tres giros, movimientos, gestos, que demuestran una crítica hacia el estado del arte moderno para someterlo a un proceso que dio cabida al extrañamiento. En resumen, a través de esos tres gestos, el *ready-made* puede infiltrarse como obra de arte, siendo la institución del museo quien lo avala. Son gestos que no pertenecen a la forma hasta ese momento conocida de la producción del arte, pero su operación sigue estando dentro del mundo de la estética. La obra sigue estando allí representada, no obstante, la materialización no deviene de la mano del artista, sino de la significación que le asigna, es decir, que la expresión está en función de una desviación dada desde su intelectualidad, puesto que se le asigna una función estética al objeto. El arte ahora está en función del extrañamiento.

En el tercer momento el artista trabaja, de acuerdo con Agamben, como filósofo y crítico, sin embargo, lo hace aliado con movimientos estéticos, en este caso, el uno no puede ser sin el otro. De este modo, el artista también es crítico y/o filósofo, en cuyo caso no hay exclusividad del artista en la condición artística, ya que se ve atravesada por otro modo de ser o hacer. Se abre entonces la puerta, en este sentido, para la condición interdisciplinaria del artista dentro del arte; se abre camino a la condición contaminada de la acción artística implicada en la obra.

Por otra parte, está el título “La fuente” no como el artefacto desde el cual brota el agua, sino como un dispositivo que originará el cambio en el arte moderno, un cambio que lo hará sucumbir ante los sistemas de mercado (Foucault, 1977; Deleuze, 2009; Agamben, 2011).

El *ready-made* ya no tiene lugar, ni en la obra de arte ni en el artista, ni en el *érgon* ni en la *enérgeia*, sino tan solo en el museo, que en este punto adquiere un rango y un valor decisivos.

(Agamben, 2019, p. 25)

Con lo cual se consolida el museo como autoridad e institución del arte. La importancia del arte que en el primer momento residía en la obra pasa, en un segundo momento, a la mentalidad del artista y desencadena un tercer momento que, por una desviada interpretación del *ready-made*, entrega la importancia del arte a la institución que ha sucumbido al sistema capitalista y que lo autentica como producto de consumo. Institución inscrita en una posmodernidad, regida por el “hiperconsumo, [la] producción ilimitada y la unificación política del mundo (...), [bajo] un presente eterno hinchado de posibles, simulacros y promesas realizables en el aquí y el ahora” (Garcés, 2017b, p. 14), junto con las suscripciones del régimen de lo real que nos han traído a un presente donde impera el agotamiento y el resto.

Ante el problema que representa la obra de arte hoy, Agamben propone abandonar la triada: obra, artista y operación creativa como una “desafortunada transposición del vocabulario teológico de la creación en la actividad artística” (2019, p. 18). En este sentido, invita a:

(...) abandonar también la idea de que existe algo semejante a una actividad humana suprema que, a través de un sujeto, se realiza en una obra o en una *enérgeia* que de ella extraen su incomparable valor. Ello implica que vuelva a dibujarse el mapa del espacio donde la Modernidad ha situado al objeto y sus facultades. (2019, p. 26)

Nos corresponde asumir el abandono del que nos habla Agamben con memoria y geolocalización, tomando en cuenta que implica una pérdida de pedestal de la figura del artista que se había consolidado como un ser que ejecuta una actividad superior a la del resto en los dos últimos momentos de su genealogía, desde lo que pudiera inferirse que se abre a la horizontalidad de la distribución de las posiciones en el arte entre el artista y el resto. A esto podríamos agregarle que el artista es un ser vivo, animal depredador, mortal, finito, frágil,

errante, vulnerable, etc. Un ser humano que hace mundo mediante gestos, cargado de historia, geografía, vivencias que producen gestos individuales que le permiten percibir y materializar de manera singular el mundo y que no tienen un fin determinado. Aparte de eso, los gestos no están en función de, sino que hacen inoperosas sus obras y como medio sin fin forman parte de la vida. Una vida que vive el artista como un sujeto sumido que habita “el después del después, sin después” (Garcés, 2017b, p. 9).

No será una vida dominada por un mapa, ya que el mapa se traza tradicionalmente desde la dominación. El mapa es el lugar para el reconocimiento y medida de un territorio que ha sido conquistado, ganado y dominado, en ese caso sería un mapa que redistribuye los sistemas de dominio, contribuyendo a la vez a la consolidación de los sistemas de dominación, sin conducir hacia una transformación que nos dirija a la emancipación. Será una vida que gesticule gestos desiguales en comprensión de la naturaleza revolucionaria del arte; gestos en diferencia, pero en *coimplicación*, simbiosis, metamorfosis, resignificación desde el arte mano a mano con la vida. Todo lo anterior deriva en transformar la operación, el artista y la obra a partir de un cruce entre la condición contemporánea, la condición natural con relación al medio circundante y el artista como sujeto y animal.

Es la inoperosidad del gesto entendido como medio sin fin los que nos permitirá incursionar en una forma de abandonar la máquina artística definida por Agamben y su institucionalidad. Así mismo, comprender el gesto como una condición que pertenece a la inoperosidad de la obra, el artista y el arte, es decir, como cuestión para abrir el mundo del artista hacia la esfera de la acción hacia aquello que “no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta” (Agamben, 2001, p. 53). Explorar los gestos que escenifican, acontecen y se ejecutan como obra, sumergirse en obras performativas, *happenings*, danza y entender su construcción.

Pensar en los gestos que gestan la obra y en los movimientos intencionados que hacen que el artista produzca la obra como la produce. Si quiere, traer a la luz la inoperosidad del gesto encarnado en la obra, el gesto como obra y el gesto como hábito del artista.

El gesto en la obra

El Partenón, Las meninas, La fuente, AND, Puerta: rue 11 Larrey, *La insoportable levedad del ser*, son obras en la que se evidencian tres acepciones de gesto: los gestos como movimientos voluntarios de un cuerpo pensante que produce una materialidad como obra, la apariencia de obra según el régimen sensible en que se inscribe y la implicación de un significado e intención. Son estas tres conjugaciones del significado de gesto que hace de la obra una entidad material con connotaciones, pretensiones y sentidos ocultos tras los aspectos que resisten comunicar y que que habitan en la inoperosidad de su poética. Son obras inoperosas porque desactivan la relación potencia-acto, esto es, desactivan la operatividad del gesto que define un acto o acción en la obra. En contraposición a la desactivación, la inoperosidad puede ampliar el ámbito de operación del gesto, puesto que rompe con el fin del gesto que encausa la relación operativa y, a su vez, la posibilidad de un único fin de este.

La inoperosidad de “el Partenón” pudiera estar en ser templo para los dioses, monumento simbólico de la Grecia clásica, escultura para un historiador de la arquitectura que lo aleja de ser una construcción arquitectónica (Zevi, 1998), símbolo, etc. La de “Las meninas” está, por ejemplo, en las posibilidades enunciadas en el análisis realizado por Foucault (1982) y en otras no exploradas por él. “La fuente” desactiva la funcionalidad del objeto, genera una ruptura en el arte, evidencia una doble suplantación de identidad, cuestiona las fuentes y se abre hacia otras inoperosidades posibles e inesperadas. En “AND”, al igual que en “La fuente”, la inoperosidad

desactiva su utilidad, pero también muestra la pluralidad del lenguaje mediante la representación, entre otras desactivaciones operativas. “La Puerta: rue 11 Larrey” amplía la operatividad siendo lo mismo, muestra la fecundidad de un gesto, evidencia que la inoperosidad puede estar más allá, siendo un objeto útil, también esconde otras inoperosidades que se resisten. “La insoportable levedad del ser” suspende el pasaje directo de la potencia al acto y fecunda la operatividad. A cada una de estas obras le he asignado actos inoperosos que no son los únicos, son solo los que he podido y que otros me han ayudado a ver, sin embargo, quedan dentro de ellas tantos otros que se resisten. Son precisamente la indeterminación, la pluralidad y la resistencia las cualidades que mueven la inoperosidad. De ahí que la acción inoperosa de la obra no sea precisa ni concreta, y su ámbito no es metafísico, sino que pertenece a la experiencia, al encuentro entre el sujeto y la obra.

El gesto en la obra habita en la inoperosidad de su materialidad o en su obrar, dicha inoperosidad, para Agamben (2016), está en relación constitutiva con la potencia, es lo que vela, expone, acompaña, expande la potencia de la obra. Por su parte, la potencia se activa desde la contemplación o interrelación con la obra, desde que lo producido por el gesto se encuentra incorporado en la materialidad de la obra resistiéndose a expresarse.

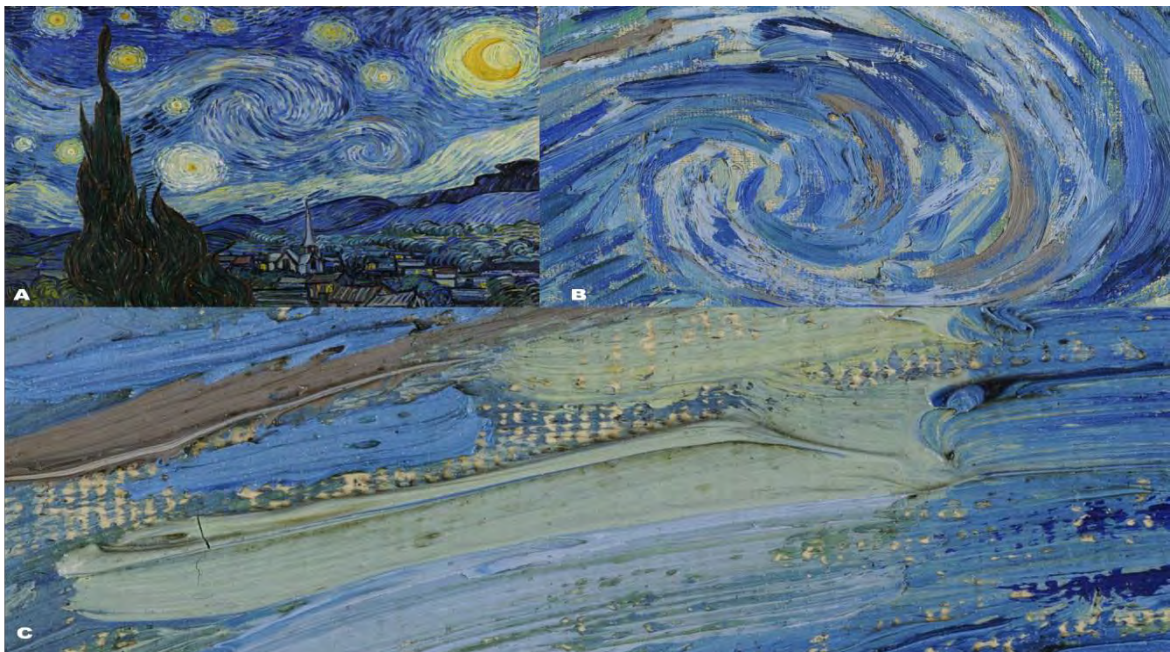
Por ejemplo, en el cuadro “La noche estrellada” (1889) de Vicent Vah Gogh (Figura 37), el gesto que habita en la inoperosidad de la obra viene dado por cómo el pintor veía cuando era dominado por los períodos de agitación psicótica prolongada. Una mirada agitada vinculada directamente a los regímenes de flujos turbulentos de la atmósfera como lo han constatado en el estudio *Turbulent Luminance in Impassioned Van Gogh Paintings*, en el cual “la estadística de luminancia contiene la huella digital característica del flujo turbulento, según la teoría

matemática de la turbulencia basada en el enfoque estadístico desarrollado por A. Kolmogorov”⁵ (Aragón et al., 2008, p. 282). Esta es la expresión y resistencia a la vez de su gesto al pintar durante su última etapa. Es gestualidad no estilo, ya que esa forma de pintar voluntaria está condicionada a un tiempo espacio, a unas circunstancias determinadas que generan ese modo de pintar. Si, por ejemplo, se indaga en otros cuadros “La Cosecha” de 1888 (figura 38) y “El dormitorio en Arlés” de 1889 (figura 39), pintados en el mismo año de la pintura ya mencionada, se percibe la diferencia entre las pinceladas de estos dos cuadros respecto a “La noche estrellada”. Son cuadros pintados fuera de sus estados de agitación; cuadros del mismo pintor, pero producidos a través de una diferencia en la expresión de sus gestos, producidos en otro momento y en otras circunstancias. Aquí la combinación de la tétada ver-pensar-sentir-expresar genera un gesto de pintar distinto, cuya procedencia es del mismo sujeto.

⁵ Cabe destacar que el enfoque estadístico de A. Kolmogorov fue desarrollado 60 años después de que se realizara la pintura.

Figura 37

A. La noche estrellada. 1889. Van Gogh. B y C. Detalles de brochazos en el lienzo



Fuente: <https://artsandculture.google.com/asset/the-starry-night/bgEuwDxel93-Pg?hl=en-GB>

Figura 38

Detalles de las pinceladas en "La Cosecha". 1888. Van Gogh.



Fuente: <https://artsandculture.google.com/asset/the-harvest-vincent-van-gogh/UAEejbUbf7fwSg>

Figura 39

Detalles de las pinceladas en “El dormitorio en Arlés”. 1889. Van Gogh



Fuente: <https://artsandculture.google.com/asset/van-gogh-s-bedroom-in-arles/kQEugEsNjGDZfw>

La revisión del gesto en van Gogh nos habla de una diferencia entre el estilo y la gestualidad. El estilo es un concepto que circunscribe características para definir el marco de una forma de hacer en búsqueda de su categorización, proviene de la imposición de un observador ajeno a los gestos del sujeto que pinta, y responde al resultado de lo que ha expresado un gesto, lo cual puede alejar el gesto de sus características y condiciones reales. En consecuencia, el estilo responde a un régimen que hace más eficiente y eficaz el desconocimiento del arte, provocando que el conocimiento del arte se inscriba en el régimen productivo.

Cabe destacar que lo que hace que cada pintura de van Gogh sea del pintor es el gesto. El gesto de pintar, no como técnica sino en la forma de ver-pensar-sentir-expresar voluntario y condicionado por el sujeto pintor. Esta tétrada se inscribe en el gesto del modo como pinta, un modo que se ve expresado en el lienzo brochazo por brochazo.

En su cuadro “La noche estrellada” de 1889 el gesto del pintor se puede apreciar en cada uno de los brochazos que impactan sobre el lienzo. La fuerza con la que se estampa es lo que

determina la expresión de su imagen, la forma determinada de su turbulencia mental y los flujos turbulentos atmosféricos, condición que también viene dada en los cuadros “Campo de trigo con cuervos” y “Camino con ciprés y estrella”, pintados en el mismo período y bajo las mismas circunstancias.

La explicación de la pintura de van Gogh evidencia singularidad en el gesto de pintar, es decir, la inoperosidad del gesto de pintar que sale de Van Gogh es lo que hace que esta pintura posea cualidades estéticas, a través de las cuales opera una fuerza expresiva que trasciende las formas convencionales y que ocupa una posición de relevancia dentro del mundo del arte. Sin embargo, el mundo institucionalizado del arte se ha encargado de asignar a esa trascendencia un valor de cambio económico. Lamentablemente, en el caso de obras materiales, en las cuales el gesto se encuentra incorporado a través de la inoperosidad que habita en la materialidad de la obra, se valúa como producto de mercado que viene tasado por la propia institución que avala el arte, lo que no le quita su relevancia y trascendencia como obra. No obstante, esta mercantilización de la obra de arte mantiene al arte sometido bajo los regímenes del capital: ¿dónde está el afuera del sistema de capitales en la institucionalidad del arte? ¿Oponerse al sistema es entrar en la dialéctica del amo y el esclavo entre subversión e institución? ¿Hasta cuándo la institución y el artista se sume al sistema de capitales? ¿Hasta dónde puede llegar la relación artista e institucionalidad del arte?

A este respecto, Banksy como artista le hace juego al sistema y se sume a sus regímenes, su origen como artista callejero enmascarado, en principio, lo mantiene al margen del sistema del arte, es su consolidación que proviene del reconocimiento institucional lo que le da entrada al sistema, pues transforma una obra de resistencia política en una pieza de museo, galería y objeto de subasta en el mercado del arte. El arte de este tipo de gesto nace desde una mascarada que

pone un parlante satírico en los elementos arquitectónicos urbanos y que, irremediabilmente, por su impacto en redes sociales y valor estético se transforma en un valor de cambio —una condición a la que el artista no se ha opuesto—. Por ejemplo, la imposición de demanda por los derechos comerciales de la obra “The Flower Thrower” (Figura 40) que, a pesar de estar registrada en la Unión Europea con su nombre, la compañía británica de tarjetas Full Color Black cuestionó sus derechos porque el fin de su registro no era comercial y que ganó la empresa de tarjetas en juicio. Posterior a la pérdida de la demanda abre una tienda donde vendía versiones de su obra de arte (White, 2020).

Figura 40

“The Flower Thrower”. 2005. Banksy



Fuente: <https://publicdelivery.org/banksy-flower-thrower/>

Otra producción que evidencia la sumisión de la obra de Banksy al sistema es la destrucción de la obra “Balloon Girl”, al momento de cerrar la subasta, lo cual abrió el espacio de la destrucción de la obra de arte ejecutada por el mismo artista. Banksy activó un dispositivo que casi termina de trocear la obra, todo esto grabado, reportado y difundido por la prensa y las redes sociales, gesto destructivo de la obra de arte convertido en espectáculo. En tal condición reivindica la mercantilización del arte, ya que duplicó de inmediato el valor de la obra. “Esto ahora es parte de la historia del arte en su estado triturado y estimamos que Banksy ha agregado

un mínimo del 50 % a su valor, posiblemente tan alto como 2 millones de libras esterlinas o más” (Johnston, 2018): un acto histórico arropado por el sistema de capitales. La condición antisistema de la obra hace juego al sistema de capital y su contraposición crítica que se incorpora al sistema binario es absorbida por la mercantilización, este gesto materializado en obra ha sido absorbido por los regímenes dominantes del espectáculo y el capital.

Banksy por su juego al sistema, que al mismo tiempo lo mantiene sumido en él, es clave para explicar la entrega de la obra de arte material, virtual a los regímenes dominantes, ya que su origen fue la calle o espacio público con obras expuestas fuera de la institucionalidad del arte. Es con la exposición *Barely Legal* en 2006 que se incorpora a los procesos de mercantilización y con la que gana el rechazo de las asociaciones de protección animal y el reconocimiento como artista por parte de la institucionalidad del arte; sin embargo, ese momento de inflexión no cambia el tema de sus propuestas. Ahora con los beneficios que le proporciona la institucionalidad “colabora” con organizaciones que trabajan a favor del ambiente o por sí mismo financia el rescate de los migrantes que atraviesan el mediterráneo a través de la compra del barco bautizado *Louise Michel*. Banksy aportó el barco que ahora forma parte de una organización que solicita como forma de apoyo: donar y difundir los abusos de los regímenes opresivos (<https://mvlouisemichel.org/>). El juego al sistema de capitales y del espectáculo continúa. Banksy lo critica para beneficiarse de él o se beneficia de él para criticarlo: ¿un círculo vicioso o virtuoso?

El gesto como obra de arte

...si arde, es auténtica

R. M. Rilke

Existe una diferencia sutil, pero radical, entre el gesto *en* la obra de arte y el gesto *como* obra de arte. Durante la elaboración de la tesis he entendido el gesto como “medio sin fin”, pero un medio que hemos situado en la esfera de la condición o movimiento de ejecución que está embebido en la obra. Si está en la obra, forma parte de un hecho o acto, de ahí que el gesto resida en la obra, se instala en esa condición matérica, representación, acto, etc. El gesto embebido en la obra no puede sujetarse, recrearse, mirarse; si es así, la condición de obra está en lo material, representado y accionado, y no en la medialidad pura. Como, por ejemplo, el caso de “La fuente” de von Freytag (usurpada por Duchamp), cuyos tres gestos ya fueron enunciados en capítulos anteriores.

Por otro lado, el gesto en sí no puede asirse, piénsese en las obras figurativas en las que aparecen figuras humanas, lo que vemos son las representaciones capturadas de sus actos, pasiones, emociones; y en las obras abstractas o conceptuales las más de las veces los inferimos. El gesto en sí no puede registrarse, documentarse, ya que lo registrado o documentado deja de ser gesto, solo es un registro o documento de un punto de vista de lo que en un instante fue un acto, porque el gesto, al ser movimiento puro, no se precisa. El gesto es irreproducible, incluso en video, es único no solo por su forma y por quien lo ejecuta, sino también por su contexto y por quien es percibido. Si alguien produce un gesto, puede verse y asumirse en vivo y en directo

desde múltiples perspectivas, siendo este, el gesto, visto por quien está observando, lo que lo diferencia del gesto de quien lo ejecuta. El gesto es en ejecución; es el aquí y el ahora, y como ejecución no permanece, pues la permanencia rompe su condición.

Ahora bien, lo expuesto coincide con las características del *performance* o arte en vivo y el *happening*. No es lo mismo *performance*, *happening* que gesto como obra. Esto es lo que me propongo diferenciar ahora, comenzando por la dilucidación de lo que pudieran ser el *performance* y el *happening* como concepto, y luego lo que este representa en la esfera del arte, para luego comprender las diferencias.

La performance y el gesto

El término *performance*, en castellano, es un anglicismo que significa: “1. f. rendimiento (|| proporción entre el resultado obtenido y los medios utilizados). 2. f. Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador” (RAE, 2020). La primera acepción tiene relación con la eficiencia de una máquina, proceso, etc., y la segunda lo remite directamente al mundo del arte, donde lo cataloga como actividad, es decir, como un derivado de acto con sus particularidades. Resulta insuficiente comprender su concepto, ya que no es un concepto propio de la lengua española, por ello corresponde explorar la definición en su propia lengua.

Las definiciones de *performance* que aparecen en el *Oxford Dictionary, Cambridge Dictionary, Merriam Webster Dictionary* remiten a acciones de entretenimiento; al acto artístico; a la eficiencia de un proceso, corporación, actividad maquinaria, etc.; a la realización de una tarea; la forma como se realiza un acto, una acción que envuelve mucho esfuerzo sin ser necesario. Todas ellas implican el movimiento de una ejecución; sin embargo, en el *Merriam*

Webster Dictionary (MWD) una de las definiciones apunta textualmente a “the execution of an action” (s/f). Tal acepción se refiere a la acción en plena realización, a lo que se está haciendo en un momento preciso o a lo que se realiza para llevar a cabo una acción. Traducido es “la ejecución de una acción”, esto es, la ejecución donde reside el gesto. Si bien *execution* en el *MWD* lo describe como poniendo en acto, también lo define como el proceso: en el acto y en el proceso reside el gesto.

Ahora bien, si indagamos en la definición de ejecución en español según el Diccionario de la Lengua Española es “acción y efecto de ejecutar”, y ejecutar es “poner por obra algo”. Es en ese “poner por obra” que reside el gesto como medio sin fin y que no reside en el acto consumado del ejecutar, sino en los movimientos que se suceden durante la ejecución en un ahí y ahora. Movimientos que, no necesariamente, provienen de la especie humana y que no tendrían por qué centrar su atención en el cuerpo de quien lo ejecuta, tal y como lo ha desarrollado hasta hoy la *performance*.

Luego de esta introducción, puede decirse que la *performance* surge entre la década del sesenta y setenta como ruptura con la institucionalidad y la economía que excluía a los artistas de los espacios para su representación. La *performance* parte de una provocación que se ejecuta a través de la acción del cuerpo en vivo y que exige la presencia de los artistas (Goldberg, 1996). Desde la puesta en acción del cuerpo en vivo, la *performance* se circunscribe en el acto, la presencia en el ahora del acto y la subjetividad del artista, cuyo cuerpo es el epicentro de la ejecución de la *performance* (Ayerbe, 2017). En la desaparición del acto es donde Phelan (2011) centra la ontología de la *performance*, dándose en tiempo real, que no es productivo, ni reproductivo, puesto que “su única vida es el presente” (Phelan, 2003, p. 146). De esta manera “honra la idea de que una cantidad limitada de personas en un marco específico de

tiempo/espacio participe de una experiencia valiosa que no deja huella visible tras de sí” (p. 101). Estas características suponen que la *performance* respecto a los espectadores requiere de una “copresencia corporal” (Fischer-Lichte, 2009, p. 1), de esa manera desplaza el límite del arte reduciendo la distancia entre artista y espectador, involucrándolos de manera activa y consciente de su experiencia estética (Goldberg, 1996). Stiles sintetizó a la *performance* como “el arte en que el cuerpo mismo es el productor de objetos en un momento y lugar determinados ante un público” (Stiles, citado por Ayerbe, 2017, p. 554).

Con respecto a la ejecución, el movimiento del cuerpo, el acto, la co-presencia, el tiempo presente de la *performance* trascienden el gesto hacia la acción, pero su configuración y proceso es una realización de gestos o medios sin fin en secuencia. Cada instante de la *performance* es un nido de gestos y son los gestos corporales los que construyen “la ejecución de la acción”. La finalidad de la *performance* hace que se constituya como un acto de sucesión de movimientos del cuerpo desde una subjetividad que implica una intención poética expresada por la corporeidad de esta, en el cual “el cuerpo opera como metonimia del yo, del personaje, de la voz, de la presencia” (Phelan, 2011, p. 103). Cada uno de los movimientos de la operación constituye un gesto que forma parte compositiva de la metonimia, la subjetividad y la poética de la *performance*. A medida que se sucede el movimiento, el gesto va apareciendo y desapareciendo y al final de la ejecución del acto, según Phelan y Taylor, desaparece también la *performance*. Sin embargo, lo que ha sido de la *performance*, a pesar de su origen reaccionario en contra de la reproductibilidad y objetivación del acto performativo, su registro y documentación, ha entrado a formar parte del sistema de mercantilización del arte, aquel del que buscó liberarse.

Pareciera insuficiente el valor del presente, la presencia y su desaparición para no sucumbir al sistema de capitales. Si bien es una forma de expresión del arte que incluye al espectador

como parte del acto, el punto de vista de la documentación que lo valida es el del artista o el del encargado de su reproducción. Por otra parte, se ha asumido la virtualidad como medio a través del cual se percibe la *performance* en vivo. Empero, esta validación ha olvidado que el punto de vista de la emisión virtual no es el del espectador, sino el de quien transmite, estas dos cuestiones dejan ver un punto de vista que no ha sido explorado, al menos en la bibliografía consultada: el punto de vista del observador. En ese sentido, existirán tantas representaciones de *performances* como espectadores situados en el lugar que existan, sumados a la *performance* que ejecuta el artista. Si el artista o el equipo de producción no documentan, allí la *performance* quedará documentada o registrada por las particularidades de quienes perciben; allí el arte queda entregado en vivo y directo al espectador y será él quien tenga la posibilidad de registrar o documentar, si así lo decide. De esto se sigue que la *performance* y el *happening* como obra se consuman y consumen en el momento en que termina. Ahora bien, si el gesto está en cada una de las ejecuciones y movimientos, se va consumando y consumiendo a medida que se va ejecutando, y será obra en tanto sea percibido por el espectador y/o artista en un instante que se expande como un “tiempo fuera del tiempo” (Concheiro, 2017, p. 14). El instante “es un no tiempo: un parpadeo durante el cual sentimos que los minutos y las horas no transcurren. Es un, impulsivo y evanescente que nos aparta por un momento” (Concheiro, 2017, p. 121) del flujo de tiempo del sistema. Así, el gesto como arte estará entregado al ahora, a saber, “un no-tiempo en el que todos los tiempos están contenidos” (Concheiro, 2017 p. 137).

El happening y el gesto

Happening traducido literalmente del inglés es sucediendo, suceso o lo último que está de moda (*Google Translate, s/f*). Es un verbo que indica una acción que está ocurriendo, sustantivo que individualiza su existencia, adjetivo que indica de manera informal una novedad; acción, nombre y cualificación que remiten a un presente percibido destacable o no. El *happening* en la lengua de procedencia tiene cuatro acepciones: la primera, es algo que está ocurriendo; la segunda, es el o los eventos preparados para evocar una reacción espontánea a estímulos de procedencia sensorial, emocional o espiritual; la tercera se refiere a un acontecimiento, es decir, destaca por alguna peculiaridad (*Merriam Webster, s/f*); y la cuarta alude a un evento emocionante o de moda (*Cambridge University, s/f*). En la primera acepción, al implicar una ejecución en presente, sugiere un medio colmado de gestos que pudiesen o no ser operativos, destinados o no a un fin determinado. Es para la segunda y la tercera acepción que los gestos ocurridos en los sucesos se definen con o por un fin; en un caso el fin es la reacción y en el otro la singularidad. Los gestos de la cuarta acepción, además de tener fines, están condicionados por lo espectacular, aquellos gestos en situaciones reales con o sin fin vertebran el *happening*.

En una época en que la inclusión del espectador o público en la obra estaba siendo determinante en la práctica del arte, Kaprow idea una forma de arte en la que el público o espectador fuese el elemento determinante de la obra: el *Happening*.

(...) una forma de arte distinta de las disciplinas preexistentes (...), un arte de naturaleza abstracta, sin intriga ni historia, que ocupa un lugar en el tiempo y debe ser realizado de manera activa por el artista y los espectadores, que pasan a convertirse en cocreadores de la obra, anulando así las barreras entre el público y la acción. (Kaprow, en Cervantes, 2000, p. 109)

Arte que ocupa un tiempo y cuya realización dependerá de los gestos que se sucedan durante su ejecución. Los gestos a través de los cuales se ejecutan los *happenings* son realizados por quienes se encuentren en la situación y que de manera espontánea se introducen en ella, no tienen intención narrativa (Dorfles, 1976). La duración de un *happening* no es preestablecida, se consolida durante la acción.

Según Kaprow (1966), para hacer un *happening* es necesario deshacerse de las ideas preconcebidas de lo que había sido arte hasta ese momento. Con la incursión en el *happening*, el propósito era crear otra cosa, algo nuevo, que al ejecutarse creara la duda sobre si se está en un *happening* o en una situación real. Por esta razón, la fuente del *happening* es la realidad, en donde su espacio no es delimitado ni pertenece a la representación, sino al de la improvisación y de lo que se presente de manera imprevista. Así mismo, rompe con el establecimiento del tiempo, se entrega al tiempo de la realidad y a pesar de su organización, no existe un orden cerrado preestablecido. Su organización debe ser funcional y acorde con la realidad y factible en aras de aprovechar lo que existe, lo que ofrece el entorno cotidiano y emerger desde allí sin ningún tipo de ensayo. Solo debe realizarse una vez, ya que es su naturaleza devenir del aquí y el ahora. Un *happening* no es un espectáculo ni una función de teatro.

Un *happening* es un juego de alto nivel, el ritual indeseado de todas las iglesias por no vender religión alguna. Un *happening* es para aquellos que sobreviven en este mundo, para aquellos a los que no les gusta quedarse de pie, a un lado, mirando. (Kaprow, 1966, lado 1)

Las cualidades citadas del *happening* no alteran la realidad, ni son una imitación de ella. “El *happening* era al principio un collage de sucesos” (Kaprow, 2016, p. 38). Una forma de arte

que no podía confundirse con las pinturas, la escultura, la danza, etc., que surgió como reacción a esa tradición. Sin embargo, el *happening* fue absorbiendo esa tradición, ya que se cargó de:

La fe en que uno puede ser dueño de un objeto, la fe en la eternidad, la fe en el control y el talento, la fe en la creatividad, la fe en la publicidad y la fama, la fe en mercado del arte (...). Los *happenings*, por tanto, se habían convertido en una simple versión más del teatro de vanguardia. (Kaprow, 2016, p. 38)

Y al estar atrapado en estos actos de fe, cabe la afirmación de Cervantes que arguye que el *happening* “trata de tomar un momento de la cotidianidad para intensificarlo y elevarlo a categoría de arte” (Cervantes, 2000, p. 111). Sin embargo, Kaprow se liberó de la captura, mediante la modificación de las características de los *happenings*, que ocurrían una sola vez, incorporaba imprevistos, dejaba la elección del sitio a los participantes, sucedían fuera de los espacios destinados a la institucionalidad del arte. No obstante, el pasado en el mundo del arte de Kaprow y su trabajo en la Universidad pesaba ante la liberación buscada. Es en el símil con las prácticas monásticas o en la búsqueda de sentido de la vida que Kaprow consigue comprender cómo “sacar el arte del arte” (2016, p. 40), a lo que denomina «des-artistizar» e invita a los artistas a des-artistizarse, es decir, “evitar todos los papeles estéticos, renunciar a toda alusión de que somos artistas de un u otro tipo” (2016, p. 149). De modo que el des-artista:

No es un antiartista, sino un artista despojado del arte. El des-artista, como la propia palabra indica, dio sus primeros pasos de manera convencional, como un artista moderno, pero en cierto momento de la década de los cincuenta empezó a despojar su obra de cualquier rasgo que pudiera recordar ni que fuera a remontarse al arte. El des-artista no crea un arte real, pero sí realiza un arte que se mira en la vida, un arte que nos recuerda principalmente el resto de nuestras vidas. (...) Dado que des-artistizarse es un despojarse de «casi» todos los rasgos identificables del arte, lo que permanecerá

es el «concepto» de arte, de hecho, la palabra se sigue asomando en «des-artista». (Kaprow, 2016, pp. 273-274)

Lo antes descrito ocurre cuando el arte busca despojarse de toda la carga del arte que lo somete. El prefijo *des* como desaprender de lo que hasta el momento se consideró tanto tradición como vanguardia disruptiva de las esferas del arte, que lo conducían dialécticamente a través del antiarte. Desprenderse del arte, dejando asomar su nexos con el despertar al mundo de la percepción y rencontrar su naturalidad propia. Tal como lo expone Kaprow en su texto *Arte que no puede ser arte*, en el cual narra cómo el detenerse en el cepillado de sus dientes le despertó su intimidad, su humanidad, verse como antes no se había visto, nutrirse de otras imágenes del mundo y de otras relaciones con las imágenes. Una situación cotidiana, rutinaria consigue la transcendencia en la modernidad donde el arte se disolvía en la vida que se inspiraba.

Por consiguiente, la relación entre el acto de cepillarse los dientes y el arte reciente queda de manifiesto y no puede pasarse por alto. Aquí es donde reside la paradoja; un artista interesado por un arte que se en la vida es una artista que hace y no hace arte. (Kaprow, 2016, pp. 270-271)

Tal ocurrencia produce mayor atención al artista desde su intimidad. Kaprow, mientras ejecutaba los movimientos, los examinaba y eso le sirvió para enriquecer su propio imaginario, con lo cual los gestos, si bien cotidianos, se tornaron estéticos para sí mismo desde que “invierte la vida cotidiana de potencia metafórica” (Kaprow, 2016, p. 271). El *happening* cierra la brecha entre arte y vida, entre estética y vida, ya que el ámbito original de la estética es la realidad (Kaprow, 1986; Eagleton, 2011; Lozano, 2020).

Los gestos en los *happenings* son un elemento más del ambiente que se construye, son entregados a la imprevisibilidad de la situación y gestados de la misma realidad. Es la situación

en su más puro estado que deviene obra-des-obra y los gestos son parte de esa obra-des-obra que se sucede, que está entregada a la indeterminación, a lo moviente del tiempo real. Si bien los modos de operación sucesivos a la propuesta original han sido capturados por la institucionalidad del arte, los *happenings* es aquello transcurrido en situaciones que no han sido presa de la institucionalidad. Se conservan objetos, instrucciones, textos, videos, pero no el *happening*. Y es a través de estos legados que se construyen replicas desde la institucionalidad. Réplicas que pierden su naturaleza.

Entonces, si la *performance* y el *happening* son producciones (*poiesis*) estéticas que en su origen o derivación se resistieron a la institucionalidad del arte, en las cuales se integran una sucesión plural de gestos, la *performance* y el *happening* continúan perteneciendo a la esfera de la producción, de la *poiesis*. Ahora bien, ¿qué significa que la obra de arte sea gesto?

Si la obra es gesto, es “medio sin fin”. Si es medio sin fin, entonces, la obra en sí misma es una serie de movimiento de medios y no de fines. El gesto no es fin, no obstante, es el movimiento que media la posibilidad de una acción; y el gesto no es la acción, sino la sucesión de movimientos corporales que la posibilitan, movimientos cuyo centro no necesariamente está en el cuerpo de quien lo ejecuta. Aquí el cuerpo no opera como metonimia, sino como posibilitador de movimientos mediadores con el mundo y que pueden ser individuales, colectivos, recíprocos, espontáneos, imprecisos, etc.; mientras que la *performance* se inscribe en la producción de obra (*poiesis*) el gesto está en el obrar, esto es, en la (*praxis*).

En esa medida, el gesto como obra es un obrar que pone sus movimientos en el mundo. El gesto como obrar pone el mundo en obra, en el ahí y el ahora del instante que se percibe situado, corporeizado, original y biodiverso, y que, como obrar, solo pertenece al contexto y al instante, y

deviene de él. El gesto como obrar es su ejecución y percepción, y su representación no es única, sino plural. Se ha de estar muy atento para percibirlo, “tal vez tengamos que prestar atención a lo minúsculo, a lo apenas perceptible” (Concheiro, 2017, p. 95). Aquí la condición de artista cambia y se difumina; quizás el artista sea quien provoque los gestos, por eso le corresponde el dejar hacer gestos a los otros y *coimplicarse* con los otros.

El gesto como obrar se aproxima al infra-leve de Duchamp (1975, p. 233):

CUANDO

EL HUMO DEL TABACO

TAMBIÉN SE NOTA

DE LA BOCA

QUE LO EXHALA,

LOS DOS OLORES

SE CASAN POR

INFRA-LEVE

En este texto la infralevedad se manifiesta como un obrar, como la ejecución de un acto que está por desaparecer, no permanecer y cuya representación e imaginación viene dada por esa apertura de la atención al instante. La infralevedad es instantánea e irrepresentable, para hacerse palpable requiere de explicación, por lo cual necesita más espacio que el de la imagen. Es como

la mariposa de Didi-Huberman “no aparece, sino para desaparecer al instante” (2007, p. 9). A saber:

Es un movimiento perpetuo de cerramiento, de abertura, de cerramiento otra vez, de reapertura (...) el ser y no ser cogen el ritmo (...). Incluso es posible que algo así como un batir de alas de mariposa sea lo que da un sentido y un límite a cualquier intento de descripción. (Didi-Huberman, 2007, pp. 9-10)

Es en el orden del instante que está el gesto como obrar, no en la representación o captura de ese instante, sino en el instante expandido, impreciso, improbable, móvil, cambiante, en gerundio. En este sentido, el gesto como obrar del arte no puede confundirse con la producción del espectáculo, el cual es el producto ideal del capitalismo porque desaparece mientras se consume inmerso en el mundo. El espectáculo pone su importancia en la exhibición, ya que es fabricado para consumirse y consumarse, mientras que el gesto como obrar se construye y sucede mientras se contempla, siente, piensa y expresa. El espectáculo se lleva a cabo mediante producciones de gestos operativos estereotipados que poseen finalidad, el gesto como medio sin fin, pertenece a la esfera de la acción y no de la producción. De hecho, es lo que cada uno experimenta a su manera sin poder reducirlo a una producción.

Si bien el *happening* y la *performance* en sí no pueden asirse, al ser producidos, los regímenes dominantes se han encargado de convertirlos en espectáculo de consumo, los han convertido en estereotipo para concretarlo como producto e incorporarlo en el mercado. Entender la obra como gesto no conduce a la emancipación, ya que se sigue instaurando como producción. Es en la comprensión del gesto como un obrar que se pasa a otra condición en la que el gesto está en la esfera de la *praxis* como medio sin fin.

Ahora, para encarar el propósito de la tesis desde la sumisión del arte, nos enrutamos a comprender lo que sucede en lo que Marina Garcés ha denominado “condición póstuma” (2017a,b) y cómo opera el arte y su obra en esta condición para indagar desde allí sobre las formas en las que el gesto como obra procede en la ilustración radical desde la que entonces pueden comenzar a emerger las condiciones para la emancipación desde el gesto, cuya génesis está en el artista, el cual pudiera desactivar los regímenes dominantes.

Capítulo 4. El sentido póstumo del mundo en Marina Garcés

Marina Garcés (2017) explica que nuestra época “es la que viene después del después” (p. 14), a la cual postula como una *condición póstuma*:

(...) naufragio antropológico y la irreversibilidad de nuestra extinción, nuestro tiempo ya no es de la posmodernidad, sino de otra experiencia de final (...), el que viene después del después (...) el tiempo de prórroga que nos damos cuando ya hemos concebido y en parte aceptado la posibilidad real de final. (Garcés, 2017b:14)

Una época en la que el tiempo vivible de la humanidad se acaba (Garcés, 2017b). Las condiciones imperantes de la posmodernidad como el presente eterno, la muerte como excepción, la secularización de los grandes relatos, se han quedado atrás. Ahora estamos sumidos en una condición de insostenibilidad, cuyo discurso de sostenibilidad depende del sistema económico y cuya sustentación está en cuestión (Bauman, 2004, Beck 2017; Garcés, 2017b). En este sentido, Marina Garcés (2017b) plantea que el posicionamiento desde esta condición viene anunciado por la pregunta del “¿hasta cuándo?”. Tal cuestionamiento enuncia la anteposición de las condiciones de bienestar y el mantenimiento del modo de estar en el mundo actual; es una pregunta que no interroga solamente la disponibilidad, sino la fragilidad de las dinámicas de la realidad actual (Garcés, 2017b). Así mismo, se concibe desde una historicidad del mundo ante la propia incapacidad de dirigir la acción de este, o, si se quiere, desde una separación radical de la concepción del ser humano como ser natural.

Conviene agregar que la pregunta surge a partir de un sujeto que no es capaz de dirigir una acción en el mundo, un sujeto subordinado y sometido, representado por el 93 % de la población

mundial (Credit-Suisse, 2021), que no se ha percatado de la acción revolucionaria masiva que puede desencadenar para cambiar el rumbo del mundo. Este sujeto, desde un acto cotidiano común, como el girar la llave del encendido del vehículo automotor para ponerlo en marcha, al igual que otros miles de millones, es cómplice de la contaminación, contribuyendo al cambio climático y, por ende, a la transformación de la hospitalidad planetaria en un medio inhóspito para la vida humana (Morton, 2019, p.56). En palabras de Morton (2018), para este sujeto “la curvatura en U del inodoro era una conveniente curvatura del espacio ontológico que se llevaba todo lo que tirábamos a una dimensión totalmente diferente llamada Allá-Lejos y permitía que todo estuviera limpio acá” (p. 61).

A esto se suma, que el tipo de sujeto aludido habita la quiebra del presente eterno de la posmodernidad para residir en un tiempo que resta. Una condición caracterizada por cinco desplazamientos de la posmodernidad —como se muestra a continuación— que nos han conducido y sumido en una condición póstuma (Garcés, 2017a).

Primer desplazamiento. La posmodernidad ubicaba a la humanidad en una globalidad que abogaba una política mercantil unificada y un hiperconsumismo de producción ilimitada anclado en la eternidad del tiempo y de los recursos. El tiempo póstumo es un tiempo de no futuro, “de la precarización, del agotamiento de los recursos naturales, de la destrucción medioambiental, el malestar anímico y la salud” (p.14).

Segundo desplazamiento. En la posmodernidad, la muerte como parte de la biopolítica era excepcional y deficitaria. En la condición póstuma la gente no muere, la matan. La biopolítica pareciera haberse convertido en necropolítica.

Tercer desplazamiento. La posmodernidad desecha los grandes relatos y “se abre a los tiempos múltiples, a las heterocronías, al valor de la interrupción, al acontecimiento y a las discontinuidades” (Garcés, 2017a, p. 15). La condición póstuma está sumida en un único relato el de la destrucción de las condiciones de vida para los seres humanos sobre el planeta, un destino inverso al del progreso ofrecido por la modernidad, es decir, un destino implosivo.

Cuarto desplazamiento. En la posmodernidad se vindica la diferencia y multiplicidad de las identidades y sentidos, abriendo el espectro hacia todo aquello que no tenía cabida en univocidad de la modernidad. En esta condición póstuma esa diferencia y multiplicidad de identidades y sentidos está cercada bajo una totalidad autoexpuesta por su propia acción.

Una nueva experiencia de totalidad: la totalidad de una humanidad que se concreta, como un todo, cuando se expone a la posibilidad de su destrucción como consecuencia de su propia acción. Es una totalidad negativa, que no nos acoge, sino que nos muestra una nueva experiencia del límite, de un todo o nada. (Garcés, 2017a, p.16)

Quinto desplazamiento. La posmodernidad fue una época abierta a la experimentación del fin como un cambio de condición dentro de la predefinición y eternidad. En la condición póstuma impera la emergencia que convoca a la acción colectiva “como operación de salvación o reparación” (Garcés, 2017a, p.16).

A estos cinco desplazamientos le incorporo uno más con relación al modo sujeción al mundo.

En la posmodernidad la idea de sujeción estaba inscrita en las caracterizaciones de la sociedad disciplinaria (Foucault, 2012) o sociedad de control (Deleuze, 2008), en el presente póstumo estamos inscritos en un modelo de sujeción de autoexplotación, nos explotamos a

nosotros mismos (Han, 2011). Lo anterior concluye en seis desplazamientos que evidencian la transposición de la realidad, se ha pasado de la abundancia a la acumulación de resto y violencia.

Nuestro tiempo es el tiempo de:

Un endurecimiento de las condiciones materiales de vida, tanto económicas como ambientales. Los límites del planeta y sus recursos son evidencia científica (...) [La condición póstuma] está en un pasado que aún da sentido a nuestro presente y lo captura. (Garcés, 2017a, p. 17)

Un pasado modélico anclado en el origen de la civilización occidental que política, económica y ambientalmente fue insostenible, sus órdenes excluyeron, en principio, los órdenes naturales. Un orden sustentado en otros humanos que para la organización política no entraban en el rango de ciudadanos, —me refiero en este sentido a los esclavos y las esposas—. Atenas, en su momento de esplendor, se consideraba que estaba poblada por más de 30 000 ciudadanos que para el desarrollo de sus actividades y vida política en el ágora requerían del trabajo de 160 000 esclavos que hacían las labores de construcción, arado de tierras, mantenimiento de la *polis*, etc. Por otra parte, suponiendo que esos 30 000 ciudadanos tenían esposas, las esposas estaban en el mundo de lo doméstico, sin tener acceso regular a las decisiones en el ágora (Herrero, 2020). Este planteamiento muestra una dependencia que de entrada no es sostenible: primero, por la explotación de otros humanos y segundo, porque el ciudadano desarrolla su vida en la *polis* como “un sujeto desarraigado, descorporeizado, es un sujeto que no conoce experiencialmente el trabajo de interactuar con la naturaleza, sus límites y sus constricciones” (Herrero, 2020, p. 443).

Originariamente el modelo de orden civil, ciudadano, político, que se replica hasta ahora, se ha construido desde bases ajenas al planeta y a nuestra condición terrestre, que replicado exponencialmente durante el tiempo nos ha conducido a lo que vivimos hoy: un presente

atropellado por la violencia y escasez, utilizadas como herramientas desde los sistemas dominantes.

El arte en condición póstuma

Los cinco desplazamientos propuestos por Marina Garcés (2017a) se utilizarán como ámbitos en los cuales se mueven las obras de arte, aquí presentadas, dentro de su hacer ante la condición póstuma. Ejemplos que serán explicados en clave de gesto con obras que tienen en común la resistencia ante las formas políticas, económicas y sociales de la realidad actual y que, sin embargo, como actos de resistencia no se posicionan en una crítica radical, sino que se ubican dentro de una crítica que no logra salir del sistema desde el cual se someten y se subordinan. Si bien son obras que hacen una crítica radical a asuntos fuera del arte, se quedan inscritas dentro del sistema institucional de este y de sus procesos de mercantilización.

Pese a que el arte sea crítico de las situaciones y condiciones, entra en el modelo de la institucionalización mercantil, política, económica, sustentable, quizás con la intención de movilizar conciencias desde la interioridad o porque son los temas del *mainstream*, o simplemente por acuerdos pactados con la propia institución. Las razones pueden ser indeterminadas. Sin embargo, son miradas que, si bien nos conmocionan y nos mueven, no traspasan los cuestionamientos de la realidad desde la pregunta por “¿hasta cuándo?” (Garcés, 2017b, p. 20).

La obra de arte desde el agotamiento de los recursos

Heavy Sea es un video realizado por PEJAC (Figura 41) y que muestra un mar de neumáticos. El registro de un lugar real que está colmado por neumáticos desechados y que permite apreciar a un hombre explorando el paisaje de pesada agua con un salvavidas a cuestas. En medio de la proyección del video aparece la frase: “*At this rate we could all becomes Earth’s refugees son. And planets like this one are hard to come by*”. Luego de la frase continúa el video mostrando el paisaje, sin la presencia del hombre, ahora sobre el mar de neumáticos flota solo el salvavidas. El gesto viene dado por la apariencia de mar que configura la incontable cantidad de neumáticos, la aparición y desaparición del hombre como especie que es consumida por su propio consumo. Así como los migrantes en el mar Mediterráneo y Caribe buscan escapar de los sistemas totalitarios y son desaparecidos por su inclemencia o furia, de la misma manera este hombre es devorado y consumado por su propio consumismo.

Figura 41

Heavy Sea. PEJAC. 2016



Fuente: https://www.huffingtonpost.es/2016/02/18/pejac-heavy-sea_n_9251058.html

Un video que convoca la conciencia sobre las formas de consumo; que desde el exceso de residuos muestra el agotamiento del paisaje convertido en vertedero, el agotamiento de las condiciones de hospitalidad y habitabilidad que ofrece el planeta para los seres humanos, en definitiva, el ahogamiento de las condiciones de vida dentro del resto producido por uno de los mayores responsables de las emisiones de CO₂, el parque automotor. Es una obra que si bien hace una crítica fundamental se vende como un objeto de consumo más en la propia página del artista, quien a su vez se vende como un reclutador de fanáticos y coleccionistas.

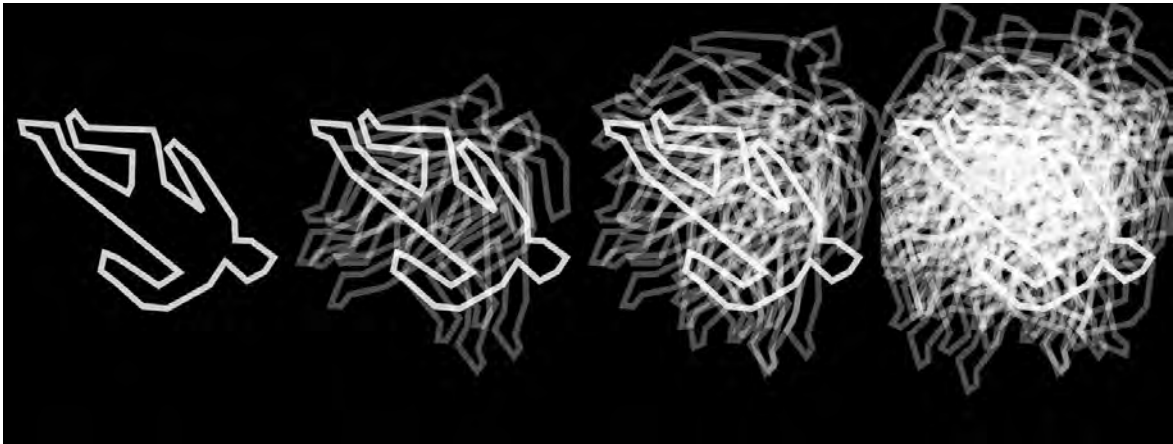
La obra de arte desde la necropolítica

En este desplazamiento se incluye la obra de la artista visual de Teresa Mulet “Cada-ver es cada vez más”, realizada en 2011 (Figura 42). Esta es una instalación que consta de un penetrable construido por una serie de láminas de bolsas de plástico negro, el mismo plástico utilizado para hacer las bolsas donde meten los cadáveres. Sobre estas bolsas se imprimen las figuras que se pintan sobre el pavimento como símbolo de un cadáver producto de una muerte violenta. Cada signo de cadáver es impreso una, dos, tres, cuatro... veces sobre cada lámina, superponiéndose entre sí, registrando láminas con uno, dos, tres, cuatro..., quince cadáveres. Para su disposición como penetrable, se ubican las láminas una detrás de otra, de manera tal que la lámina con mayor cantidad de cadáveres es la que recibe al espectador, y así va disminuyendo hasta la que solo tiene uno. La lámina con mayor cantidad de cadáveres se percibe como una mancha abstracta en la que no se precisa figura, pero a medida que el espectador va avanzando, va descubriendo que esa mancha abstracta es la superposición del signo utilizado como representación de muertes violentas. Es en el acto de repetición y superposición que se funda el gesto en esta instalación, un gesto cuya significación reside en la abstracción que se hace al contabilizar las muertes violentas y mostrarlas solo como meros indicadores que, al ser de una cantidad tal, el número pierde

sentido de representatividad. Como resultado, la inmensa cantidad de muertos se borra y se presenta como algo que pertenece a un medio abstracto, desdibujando la cualidad del hecho de matar, para someterlo a una cuestión estadística difuminada.

Figura 42

Cada-ver es cada vez más. Teresa Mulet. 2011



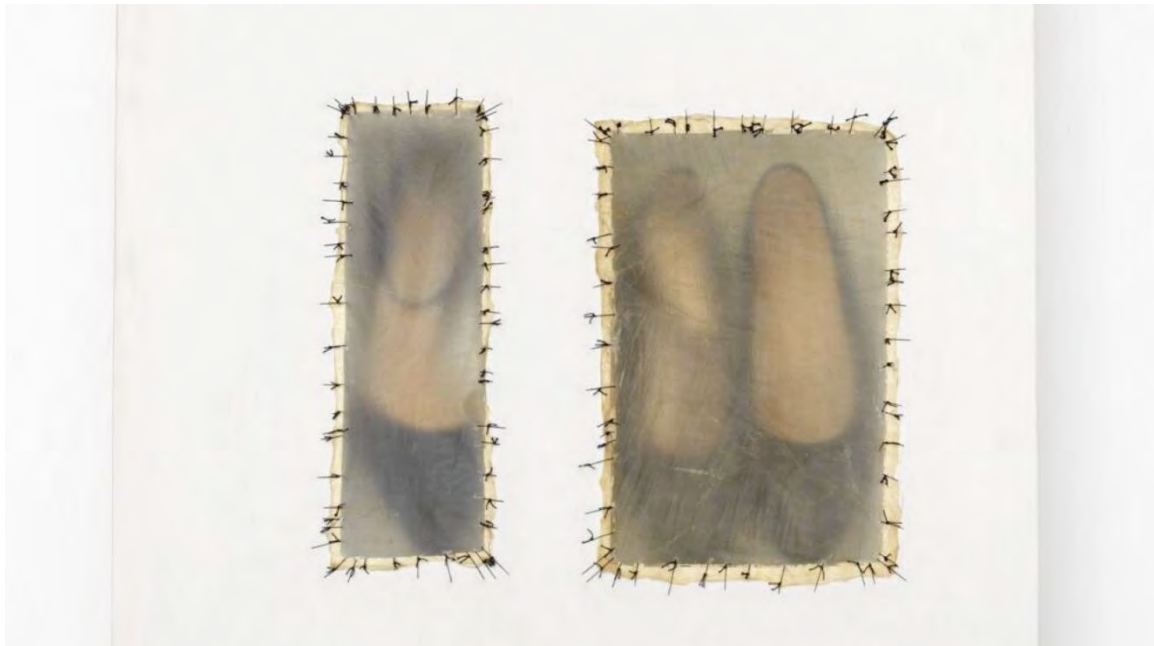
Fuente: <http://cadaveres-cada-vez-mas.blogspot.com/>

Con la figura anterior se hace crítica al sistema judicial y biopolítico venezolano, una crítica que en el momento de experimentarla consterna, su pérdida de nitidez la vuelve abstracta e indica quizás el uso y abuso de los signos, que en su exceso han agotado el impacto de su significado y la conservación sobre su sentido, de modo que nada impacte ni altere la percepción, que nos dé igual. Por otra parte, esta obra fue vendida en una feria de arte a un coleccionista, que sin quitarle relevancia a lo manifiesto y a su fuerza expresiva, la deja inscrita en el sistema económico que rige la institucionalidad del arte, con lo cual su poder expresivo queda limitado a los regímenes que disponga dicha institucionalidad. Una compra que pudiera permitir que la obra llegue a otros espectadores que asistan al museo o que se conserve dentro de las arcas de una colección.

Otra de las obras inscritas en este desplazamiento es “Atrabiliarios” de Doris Salcedo (1994-2004), que surge como una denuncia a la violencia vivida por mujeres durante los años del conflicto armado en Colombia (Figura 43). La obra se materializa mediante zapatos usados de mujeres desaparecidas en el curso del conflicto armado colombiano, los cuales yacen confinados en un nicho, velados por una fibra animal que se fija a los bordes de la pared del nicho con sutura médica. La significación conjugada reside entre la ausencia de la propietaria de los zapatos —su conservación como los restos de ausencia dentro de un nicho, el velo cuya procedencia deviene de la especie que llevó a fin la vida de la propietaria de los zapatos— y el hilo de sutura médica que está allí para cerrar una herida incurable que no sana; allí se encuentra el gesto en el que se funda esta obra.

Figura 43

Atrabiliarios. Doris Salcedo. 1994-2004



Fuente: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/salcedo-doris/atrabiliarios-1>

Una denuncia que invita a mirar a través de los zapatos de esa mujer, a la que le fue violentada su integridad hasta la desaparición, que mantiene a sus cercanos en el limbo de la espera, sin saber si siguen vivas o las han matado. Una denuncia que se detiene en la singularidad de la mujer, que casi expresa el nombre a través de una de sus pertenencias y conmociona a quienes las contemplan. Sin embargo, además de ser una pieza valorada por el significado de su denuncia, tiene un alto valor dentro del mercado de capitales. Un valor de denuncia invaluable que no será enmudecido, pero que el mercado ha tazado.

Dos obras que denuncian, desde sus lugares de enunciación, dos modos de ver la violencia, una lo hace como crítica a la cuantificación y la otra como un llamado a la singularidad sobre cada una de esas víctimas. Una se refiere más al trato de la información sobre las muertes, mientras que la otra nos ubica en la individualidad. Ambas construyen —producen— lo que se vive cotidianamente en estos países; ambas son voces de lo impronunciable.

La obra de arte desde la destrucción de las condiciones de vida

Se presenta aquí una obra hecha a tres tiempos, el “Ice Watch” de Olafur Eliasson (Figura 44), que se compuso por trozos de hielo provenientes de una capa desprendida de Groenlandia. Primero fue dispuesto a manera de círculo frente a la Plaza del Ayuntamiento de Copenhague (2014), un año después en la *Place du Pantheon* en París con motivo de la Conferencia Climática de las Naciones Unidas COP21 y, finalmente, en 2018 frente a la Tate Modern (Eliasson, 2018). Esta es una obra que muestra el calentamiento global con el mismo material que se deshace y se derrite gracias a su deslocalización geográfica, la cual es aprovechada para evidenciar, de manera más drástica, las consecuencias del cambio climático. En el deshacerse de esta instalación se

funda su gesto, que arrastra hasta el espectador un trozo de ecosistema para que sea testigo en primera fila de lo que sucede en un extremo del planeta gracias a nuestras formas de vida.

Figura 44

Ice Watch. Olafur Eliasson. 2014



Fuente: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/october/24/olafur-eliassons-ice-watch-is-headed-for-london/>

La repetición de estas figuras, las instituciones antes las cuales aparecen, las fechas y su desproporción como acto hacen el llamado a la conciencia dentro del mismo sistema político y económico. Un llamado que está inscrito en las instituciones gubernamentales como parte de sus dinámicas y medios para la visibilización de los actos que realizan agentes de los gobiernos en torno a este tema. Esta intervención genera una “imagen que arde” (Huberman, 2012) como hecho publicitario gubernamental.

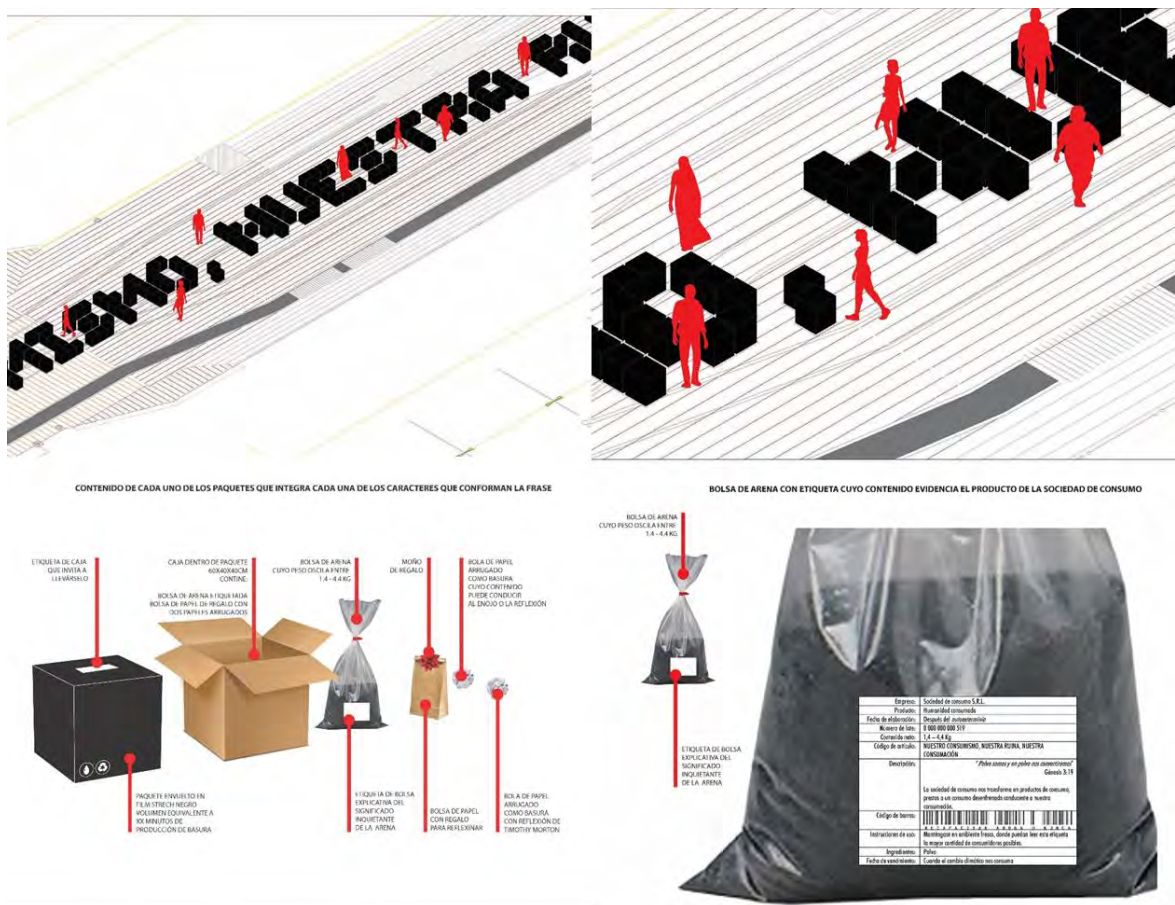
La obra de arte a partir de la destrucción como consecuencia de la propia acción

La propuesta de intervención para un muelle en Antofagasta, Chile, “Esto NO es cuestión de tiempo” (Figura 45), pone al espectador frente a las condiciones de habitabilidad en el planeta, para ello se propone escribir a lo largo de todo el muelle, con cajas de 60 cm x 60 cm empaquetadas en una película plástica negra el aforismo: “NUESTRO CONSUMO, NUESTRA RUINA, NUESTRA CONSUMACIÓN”. Cada caja, además, está rotulada con una etiqueta que expone en mayúsculas: “LLÉVATELO ES GRATIS”. La idea que se persigue es desaparecer el aforismo, consumarlo, he aquí la potencia del primer gesto; consumir el aforismo tal como nuestro consumo está consumando y consumiendo nuestras condiciones de vida. El acto de llevarse la caja por parte del espectador conduce un doble gesto: primero, introducir el consumo dentro de su propia intimidad y luego, desde esa intimidad, despejar el contenido oculto de esas cajas. Contenido que viene dado, por un lado, por una bolsa de arena de 1,5 kg de peso aproximadamente, en cuya etiqueta se describen, en clave de etiqueta de consumo, el significado de la arena y el proceso que la condujo a esa condición. La otra parte del contenido de la caja es un paquete envuelto como regalo, dentro de él yacen dos esferas de papel arrugado: en una la conjugación del verbo que, según la autora, es en condición póstuma, ya que se conjuga el verbo con su consecuencia, por ejemplo, la primera persona del singular en repercusión con la segunda persona del singular es “Mi consumo te consume”, y así se muestran todas las personas del verbo.

El otro papel arrugado contiene el pasaje de Timothy Morton del libro *Ecología oscura* (2019), que hace referencia a nuestras implicaciones respecto al cambio climático. Por su parte, el segundo gesto viene dado en la irrupción dentro de la intimidad por la conmoción que puede causar tal develamiento.

Figura 45

Propuesta “Esto no es cuestión de tiempo”



Fuente: elaboración propia.

Esta es una instalación que hace una crítica hacia las formas de consumo que nosotros, como humanidad cómplice, hemos conducido hacia su destrucción y que nos han sumido en un horizonte en el cual están en juego nuestras condiciones de habitabilidad sobre el planeta, su producción está dentro del juego sistemas de capitales y su posibilidad de exposición está sometida al sistema institucional del arte, en el cual no tuvo cabida, ya que fue rechazada su participación. Quizás esto sea una señal de que al ser vetada pueda estar irrumpiendo la autorreferencialidad de la crítica en la que está sumido el sistema cultural.

La obra de arte desde la acción colectiva

Una acción colectiva, como obra que a la vez es espacio que recibirá otras obras, es el *contramonumento* de Doris Salcedo, denominado “Fragmentos” (Figura 46). Losas de piso cuyos moldes fueron hechos con el metal de las armas decomisadas provenientes del conflicto y cuyas formas devienen a golpe de martillo dado por las mujeres víctimas de violencia durante esa época. Aquí el producir de la obra lo hacen las propias víctimas, tal como lo concebían los griegos, mientras que la concepción y la gestión de la obra están en la artista, en esa concepción de arte que Agamben inserta dentro del Renacimiento y que cataloga como *máquina artística* (2019, p. 19).

Figura 46

Fragmentos. Doris Salcedo. 2017



Fuente: *Nota:* <https://www.nytimes.com/2019/10/23/arts/design/colombia-farc-peace-monument.html>,
https://caracol.com.co/radio/2018/12/09/cultura/1544390774_944116.html

Aquí la cisura entre el arte y la obra se conjuga mediante la operación de visibilización que se presenta como antítesis al monumento y pone en cuestión el lugar de la obra al ser cada una de las baldosas que construyen el piso de una galería perteneciente al Museo Nacional de Colombia. Poéticamente el gesto está constituido por la significación de un soporte con memoria sobre el que se sustentan o sustentarán, como lo expresa Salcedo (Padilla, 2018), sus espectadores y las diferentes expresiones artísticas que allí se exhiban.

Una instalación que se construye a partir de una acción colectiva liderada por una mujer y que reúne a las víctimas de agresiones para ejecutar en colectividad un acto catártico, para de manera artesanal producir piezas que serán expuestas y que tendrán voz para testimoniar su resiliencia ante lo vivido. Si bien en esta se destaca la posición del artista como gestor, que cede espacio para que otros ejecuten, de acuerdo con sus parámetros, las obras de la obra se construyen en un ámbito museístico. Un manifiesto del dolor vivido por cada una de esas víctimas anclado en la postrimería de la condición de esta realidad. Sin embargo, el potencial de la denuncia es libre tanto en la gestora de la obra como en cada participante de la ejecución.

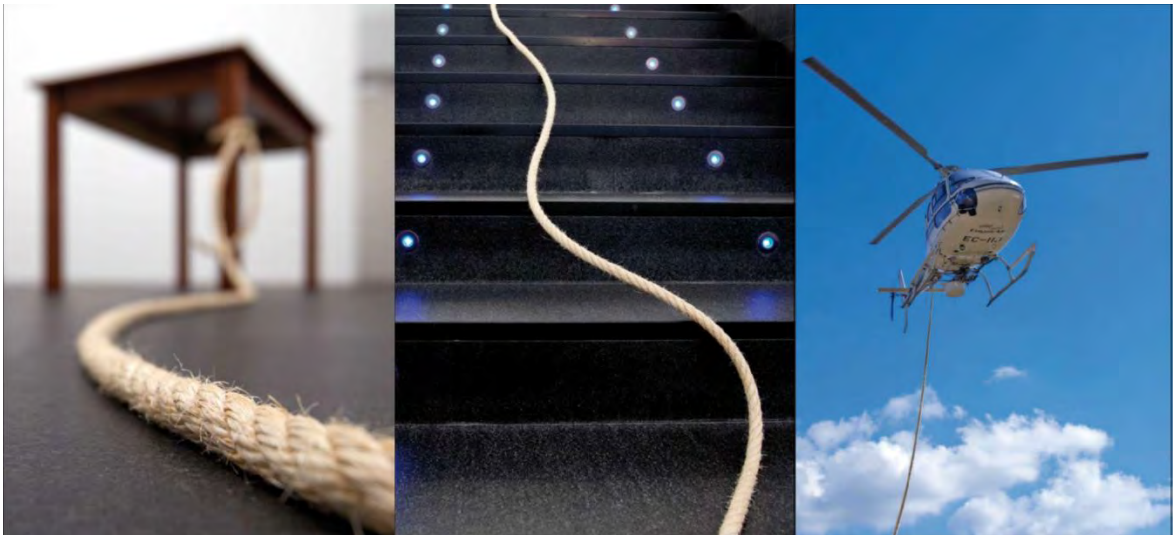
La obra de arte desde la perspectiva de la autoexplotación

La obra del artista Wilfredo Prieto, “Amarrado de la pata de la mesa” del año 2011 (Figura 47), es una obra que consta de una mesa ubicada en el suelo de un escampado fuera del Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), a la cual le amarra una cuerda a la pata. La cuerda se extiende desde la mesa, pasa por las salas de exposición del centro de arte y sube por la escalera, sale por la azotea del edificio y allí a lo alto se ve que su otro extremo está amarrado al patín de aterrizaje de un helicóptero que vuela sobre el CA2M, como un punto fijo, por más de una hora. Como no

podía tenerse el helicóptero en vuelo durante todo el tiempo de la exposición, se documentó en un video que se ubicó en una de las salas del centro al lado de la mesa con la cuerda.

Figura 47

Amarrado de la pata de la mesa. Wilfredo Prieto. 2011



Fuente: https://ca2m.org/sites/default/files/2021-01/Catalogo_Wilfredo_Prieto.pdf

Es una obra cuyo gesto tiene “la contrapartida del esfuerzo excesivo, desproporcionado y absurdo para el objetivo que persiguen” (Murría, 2011, p. 120). Uno de sus atractivos era que el pilotado pudiera volar con la mesa amarrada, ya que en algún momento se zafaría y, por otro lado, que la mesa hubiese sido desamarrada por alguien y así liberar el objeto pilotado. La sujeción del uno al otro está en la voluntad de permanecer sujetos, sin sentido alguno, tal como la explotación que ejercemos cada uno por permanecer dentro de los regímenes de capitales.

El gesto de Prieto, si bien muestra el absurdo de las sujeciones, constituye una herramienta espectacular que pone en el centro del espectáculo a la institución. Aun cuando el comisario afirma lo contrario en su texto introductorio del catálogo: “Un museo de arte contemporáneo

muchas veces tiene que competir dentro de la economía del ocio: ofrecer una visita rica, interesante, ni demasiado corta, ni demasiado rápida. En este caso va a impugnar esa norma no escrita” (Barenblit, 2011, p.14). Su acto inaugural acentúa el apego a la competencia dentro de la economía del espectáculo.

Hasta aquí se han presentado obras que se inscriben en los desplazamientos planteados por Marina Garcés. No obstante, resulta relevante para la comprensión del arte en condición póstuma indagar en obras que se manejan en los ámbitos de dos aspectos clave que nos exponen en este sentido: primero, “lo sabemos todo, pero no podemos nada” (Garcés, 2017b, p. 9); segundo, la pregunta por el “¿hasta cuándo?”

La obra de arte desde la inacción

El nombre de Guillermo Vargas Habacuc recorrió los medios de comunicación y las incipientes redes sociales, por la supuesta o cierta muerte de hambre de un perro callejero que formaba parte de su exposición titulada “Exposición #1” en la galería Códice de Nicaragua (Figura 48). Ante la difusión, la propietaria de la Galería declararía que el perro solo estaba en abstinencia durante las horas de la exposición, lo cual desmintió el propio artista. La obra era una instalación compuesta por cinco elementos (Cornejo, 2014): 1) el himno sandinista tocado al revés; 2) 175 onzas de *crack* y una de marihuana quemadas como incienso; 3) un perro enfermo amarrado dentro de la galería; 4) la instrucción de no alimentar al perro; 5) un texto escrito en la pared con comida seca de perro “eres lo que lees” y 6) la respuesta de la exposición en medios y redes sociales. Un elemento simbólico importante es el nombre del perro: Natividad, nombre de un nicaragüense que migra a Costa Rica y que, al encontrarse en un ambiente hostil para su condición, no

consigue trabajo y se va a vivir debajo de un puente; movido a robar en un taller es capturado por dos perros policía que lo devoran.

Figura 48

Exposición #1. Guillermo Vargas Habacuc. 2007



Fuente: <http://circo-letrassobrearte.blogspot.com/2011/12/>

Es en el gesto de nombrar al perro como Natividad que se puede dilucidar una interpretación de la obra que fue víctima de los ataques de los medios, redes sociales y organizaciones en defensa de los animales. En este sentido, la responsabilidad no era de quien sujetó y mantuvo el perro dentro de la sala, sino de los espectadores y el público que, si bien opinó y juzgó, no actuó. Se sabe, se dice, se manda, se juzga, sobre todo, y no se hace absolutamente nada. Estamos dominados por la inacción.

Por otro lado, el título de una serie de fotografías de Aleix Plademunt, *Espectadores* (Figura 49), muestra un arreglo de sillas vacías que conforman la platea de un teatro dentro de paisajes explotados por la forma de vida de los seres humanos. Sillas vacías dispuestas para que el espectador ausente contemple —y sea contemplado al mismo tiempo— por el espectador que mira la fotografía. Gesto doble que hace uso del metalenguaje para enfatizar aún más nuestra

condición de espectador ante el mundo; nuestra responsabilidad ante la destrucción de los paisajes y nuestra inacción ante la destrucción. Aunque preferiría pensar que esos espectadores están fuera del cuadro porque están actuando desde otros paisajes.

Figura 49

Espectadores. Aleix Plademunt. 2006



Fuente: <https://aleixplademunt.com/Espectadores>

La obra de arte inscrita en la pregunta por el hasta cuándo

Sobre este asunto, Amy Balkin crea y pone en práctica la propuesta “Public Smog” (Balkin, s/f) en el año 2004 sobre la contaminación atmosférica y cómo los mercados financieros se involucran mediante la compra de CO₂ (Figura 50). Para ello indaga sobre “las estructuras

geopolíticas y legales que definen y aseguran la ecología de los sistemas terrestres y celestes” (Fluxá, 2020, p. 146) en aras de formular una propuesta que tenga consecuencias reales sobre la atmósfera. El propósito del proyecto es crear parques para el humo tóxico, desde una gestión pública o gubernamental, que establecerán un número determinado de metros para rentarlos a los productores. Esto sería como una especie de impuesto por emisión teniendo cuenta el espacio y tiempo en que se ocupa la atmósfera.

La proposición de Balkin “no solo adquirió derechos de emisión de carbono para Public Smog, sino que además utiliza de manera subversiva el sistema de comercio y autorizaciones, al retener dichos derechos e impedir su readquisición” (Demos, 2020, p. 96). Este proyecto se replicó en otros lugares, sin embargo, hubo un momento en el que Balkin se percató de que la lógica utilizada era la misma que combatía. Esta acción se mueve por una preocupación inscrita en la pregunta del *hasta cuándo*, desplazada “del planeta y sus límites a las burbujas y su inestabilidad” (Garcés, 2017b, p. 18).

Figura 50

Public Smog sobre Los Ángeles. Amy Balkin. 2004



Fuente: http://tomorrowmorning.net/texts/demos_artafternature_artforum.pdf

Los desplazamientos de la condición póstuma y los emplazamientos producto de sus características resonantes anuncian punto final, pronuncian conflicto, denuncian crimen y enuncian conciencia de la realidad. Sin embargo, no renuncian al sistema institucional del arte que está sumido dentro de los regímenes del espectáculo y de capitales, pues sus sistemas de dominio han convertido a las dinámicas del presente insostenibles, impugnando “radicalmente el actual estado de cosas” (Garcés, 2017b, pp.16-17). En últimas, son sistemas de dominio que convierten lo producido en producto de consumo gracias a sus regímenes de dominio que, por sus características, mantienen capturada en sus redes a las producciones del arte.

Capítulo 5. Salir de lo póstumo desde la *Nueva ilustración radical* de Marina Garcés

La posmodernidad se presentó como una condición abierta a “los tiempos múltiples, a las heterocronías, al valor de la interrupción, al acontecimiento y a las discontinuidades” (Garcés, 2017b, p. 22). La *condición póstuma*, por su parte, se presenta como el después de la posmodernidad, el “después sin después” (Garcés, 2017b, p. 22) bajo una situación de finitud. En esta última condición, el tiempo es el de la catástrofe irreparable; el tiempo vivible que se agota; el tiempo de la metanarración que se impone como única y lineal; la “destrucción irreversible de nuestras condiciones de vida (...)” (Garcés, 2017a, p. 15). El tiempo del presente eterno que se quiebra y que simultáneamente pone en marcha un no tiempo que deriva en la salvación o la condena. El tiempo que resta (Garcés, 2017b).

En respuesta a estas características, Garcés (2017b) convoca a la insumisión, mediante una actualización de la ilustración, en la que se combata la credulidad y se anteponga la creencia basada en una crítica como “«un examen claro y un juicio equitativo de las producciones humanas»” (Garcés, 2017b, p. 37). Y, a su vez, que trabaje en “convencer al espíritu humano de su debilidad” (Garcés, 2017b, p. 37). Es desde allí que cambia la pregunta de la condición póstuma del “¿*hasta cuándo?*” por el “¿*hasta dónde?*” surgido desde la crítica “como arte de los límites que nos devuelve la autonomía y la soberanía” (Garcés, 2017b, p. 38). Una posición que, desde este punto de vista político, encaja en los regímenes culturales en que se inscribe la vida.

Las aspiraciones humanas de bienestar han ido destruyendo las condiciones de hospitalidad del planeta a medida que se ha alejado de su relación originaria. Se abre otra forma de relación con el conocimiento debido a la renuncia del modo de aspiración del actual estado de bienestar,

la interdependencia con lo “natural” y la emancipación de la credulidad. Una relación “que contribuya a transformarnos a nosotros y a nuestro mundo a mejor” (Garcés, 2017b, p. 45).

Nos corresponde entonces pensar el *gesto* en el arte como un modo de emancipación de la condición póstuma en tanto posibilite un umbral hacia:

- Otra forma de relación entre el poder y el saber, redefiniendo “los sentidos de la emancipación y su relación con los saberes de nuestro tiempo” (Garcés, 2017b, p. 66);
- El reencuentro entre “naturaleza y cultura, lo dado y lo construido o entre la humanidad como especie” (Garcés, 2017b, p. 66);
- La búsqueda “de lo necesario contra lo que se nos presenta como imperativo” (Garcés, 2017b, p. 66);
- Resignificar las relaciones “entre lo vivido y lo vivible, entre lo que ha pasado, lo que se ha perdido y lo que está por hacer” (Garcés, 2017b, p. 74);
- “Una alianza de saberes que conjuguen la incredulidad y la confianza” (Garcés, 2017b, p. 75);
- Conformar un nosotros de “tejedoras insumisas” (Garcés, 2017b, p. 74);
- Otras formas de solidaridad donde el compartir implique partirse, contribuir con el otro a través de lo que excede el “¿Hasta dónde?” en el que nos inscribe la autocrítica como autonomía del pensamiento y no autosuficiencia.

Estas formas de transitar y pensar el gesto serán relacionados con prácticas artísticas que permitan prefigurar desde el arte la propuesta de Garcés a través de la nueva ilustración radical, conducente hacia la emancipación del arte dentro de los sistemas que lo mantienen sometido y subordinado.

Es en tal sentido, ser otra cosa del arte, como lo enuncia Adorno (2004), se ubica en una posición insumisa, que podrá asumir gestos desde el arte mismo para generar giros en sus experiencias y sus condiciones epistémicas, cambiándole así su función respecto al contexto en el que surge. Insumisión que impregne el gesto de los artistas desde y hacia el arte para que comprendan el sentido de la autocrítica y la deferencia, y que de ese modo se pueda atisbar otra experiencia del arte en cuanto a la realidad. Se alude a un derrame hacia los actos de resistencia como emancipación.

Así pues, al Arte, desde una condición insumisa e ilustrada radicalmente, le corresponde cambiar de función en el mundo cultural; le atañe salirse de la industria cultural regida por los sistemas de dominio que lo convierten en mercancía y le concierne entender los umbrales que ofrece la *Nueva ilustración radical* en relación con la búsqueda de su emancipación.

Es por esto que se han investigado prácticas que buscan mediar entre la realidad y las formas de creación, la concepción del tiempo universal y la experiencia del tiempo vivible, la concienciación de un “después sin después” (Garcés, 2017, p. 9) y la formas de actuar desde la autocrítica y la liberación con una condición de apertura infinita desde la emancipación como una cuestión mediada. A partir de lo anterior, se han indagado tres prácticas artísticas. La primera práctica cuestiona las condiciones del arte participativo y busca diluir las jerarquías de participación en el proceso de construcción de la obra. La segunda es una práctica artística realizada desde quienes no son considerados como artistas, y pone de relieve cómo desde las demandas sociales y políticas el arte sirve de instrumento de resistencia. La tercera es la que desde la investigación indaga en las condiciones naturales más allá del antropocentrismo, proponiendo un concepto que impugna las condiciones generadas por el Antropoceno.

Del arte participativo al arte compartido

El arte participativo propone un giro del arte hacia lo social (Bishop, 2019), centrando su interés en la intervención del público y comunidades dentro de la obra. Su origen puede remontarse a eventos en el espacio público de los futuristas, dadaístas y surrealistas. No obstante, es en la década de los 60 del siglo pasado que emerge significativamente en Europa, Estados Unidos y Brasil, a través del Situacionismo, Fluxus, los *happenings* y el Neoconcretismo (Crespo-Martín, 2020). A finales de la década de los 90 cobra auge el arte relacional (Bourriaud, 2006), a través del cual el arte participativo se convertía en medio para generar relaciones comunitarias. Así mismo, dentro de los diferentes modos de participación, se desarrollan otras vertientes como el arte colaborativo, comunitario, terapéutico, etc. No obstante, estas gamas del arte participativo consolidan la figura e imagen del artista a partir de los aportes de los otros, que quedan sin ser reconocidos. Es lo que Sansi denomina “persona distribuida”, quienes generan formas de poder y jerarquías (2014) que afianzan la figura del autor o artista. Entonces, ¿qué sería de la obra de arte participativa si se reconoce la intervención de los otros?

La jerarquización del arte participativo, como artista, me ha conducido a reflexionar sobre el dominio de la figura del autor, respecto al desconocimiento de la autoría del participante en la obra de arte participativa. Pareciera que la obra participativa trabaja como el “ejercicio del voto, [es decir,] ser contado sin contar para nadie. Es ser convocado sin poder convocar” (Garcés, 2013, p. 74). Un participante que, siguiendo o no indicaciones, toma decisiones y ejecuta acciones para construir y/o activar la obra, decisiones que las más de las veces no están previstas por el autor y que, en muchos o pocos casos, la potencian y/o enrumban.

Desde estas condiciones de desigualdad del participante, y como creadora⁶ de instalaciones participativas, me he preguntado ¿cómo el arte participativo puede generar un espacio común que le permita una apertura hacia su otro que, más allá de hacerlo partícipe, lo implique para interrumpir el “sentido del mundo” (Garcés, 2013, p. 74)? Una pregunta que es aliada de la pregunta que hiciera Garcés: “¿Puede contribuir [el arte] de alguna manera en la tarea de descubrirnos implicados, es decir, de interrumpir el sentido del mundo, reencontrar la fuerza del anonimato y adquirir pasiones inapropiadas?” (2013, p. 76).

Hemos⁷ comenzado a responder esta pregunta desde una condición compartida del arte, la cual se materializa en tres propuestas:

- La primera surge del interior de una conferencia que dictara, a distancia, para el Posgrado Espacio efímero, titulada “*Sin fuente*”. Una obra en la que se registraban, clausuraban y liberaban las identidades, camuflando las fuentes.
- La segunda propuesta se tituló: “*Ceder espacio*”, creada a partir de la convocatoria “ANTES-DURANTE-DESPUÉS”, cuyo propósito fue pensar el arte en esos tres tiempos, asumiendo el período de pandemia como el durante. Tres tiempos que versaron sobre los modos de asumir la palabra: el antes, asumido como espectadora de la palabra; el durante, como enunciativa a partir de la palabra y el después, como dadora de esa palabra a los otros.

⁶ A partir del sentido explicado por Garcés en referencia a la poetisa austríaca Ingeborg Bachmann, la cual escribió: “Toda creación «nos educa en una nueva percepción, en un nuevo sentimiento, en una nueva conciencia». Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Bellaterra: Barcelona.

⁷ Está en plural siguiendo la idea de pluralidad compartida al que se abre la obra participativa y va convirtiéndose en obra compartida.

- La tercera es una propuesta realizada para la convocatoria anual 2020 del Centro Cívico Can Felipa, titulada “Dadnos una sala de exposición y removeremos nuestros mundos”. Esta propuesta puso en plural la concepción y montaje de la exposición y cada una de las instalaciones.

En estas propuestas, la autoría no reside en la artista o creadora, sino en el colectivo que se implica en los procesos que pudieron haber sido gestados desde la autora en solitario o en compañía de los otros. Así, se trata de obras que no buscan la muerte del autor que proponía Barthes (1987), sino que buscan la crítica y autocrítica del autor respecto a la situación actual y su concienciación sobre sus modos de actuación en el arte, que tienen la capacidad de gestar la construcción de un nosotros. Una construcción de este tipo requiere la cesión del espacio de autoría y construcción de procesos de coimplicación, en búsquedas de las nociones inherentes a un mundo común.

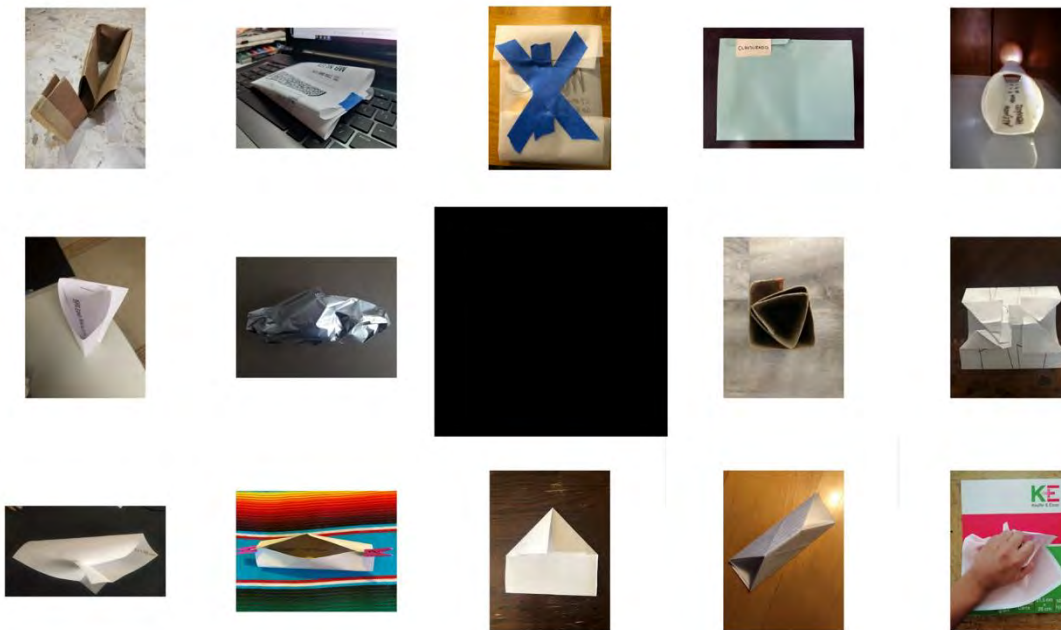
Es por ello que, desde la cesión de espacio del artista, las obras de arte desde esta condición se comprenden como obras en las que el autor comparte autoría, autoridad y responsabilidad con los otros, donde la obra ya no deviene de una singularidad, sino que se construye desde una comunidad, como grupo colectivo heterogéneo que tiene en común un propósito y donde los diversos aportes, como distintos *pathos*, conforman una mediación común. En esa medida se pueden construir otras formas de poder como potencialidades, como quizás se podrá trabajar desde lo necesario, resignificando relaciones, compartiendo responsabilidades, limitaciones y compromisos.

Sin-fuente

Esta instalación se presenta como una obra realizada durante el confinamiento y que muestra atisbos de la renuncia del artista por la autoría absoluta de la obra (Figura 51 y 52). El confinamiento ha conducido a una condición de reclusión de los cuerpos alejándolos de lo abierto y llevándolos a compartir experiencias corporales e identitarias a través de la pantalla. Desde esa condición, nos unimos un grupo de 14 personas, mediante un taller, para hacer una obra que cuestionara la participación en obras abiertas, cuya autoría, adjudicada a un artista, niega su participación. Es así como surge esta obra que llamamos compartida, puesto que comparte identidad, autoría y reparte por igual la participación de cada uno.

Figura 51

Sin_fuente. Acción compartida intermedia. DMGAMICEMAJMAA GAMNPVMLAGHAEM. 2020



Fuente: https://cuerposconfinados.wixsite.com/home/proyectos-semana-n-5/SIN_FUENTE

La obra consistió en escribir la identidad de otro participante sobre una superficie de cualquier tipo. Luego de escribir cada identidad a mano, cada uno procedió a confinarla; acto seguido, se procedió a sacarla del confinamiento. La identidad se manifiesta sobre la obra como autoría, compartiendo espacio y condiciones, así como desde la imagen se comparten identidades, cada una en su lugar de reclusión, de la misma manera se comparte autoría. Se le tomó foto a cada uno de los tres pasos obteniendo un total de 42 fotografías de 20 x 20 cm cada una, que se dispondrán en retícula conformando 3 rectángulos de 100 cm x 60 cm. Es titulada SIN_FUENTE, como una negación a la acción que hiciera Duchamp con el mingitorio: poner la autoridad en el artista. De este modo, es firmada a través de un heterónimo multi-corporeizado “DMGAMICEMAJMAA GAMNPVMLAGHAEM”, impronunciable y que evidencia la imposibilidad de precisar una única fuente.

Figura 52

Sin fuente. Tres acciones de uno de los participantes. DMGAMICEMAJMAA GAMNPVMLAGHAEM. 2020



Fuente: https://cuerposconfinados.wixsite.com/home/proyectos-semana-n-5/SIN_FUENTE

Esta obra se llevó a cabo con la participación de 14 personas que han configurado su autoría en un heterónimo multi-corporeizado, de donde desaparece la autoría del artista como proponente y se diluye entre las 14 personas con quien comparte créditos o descritos. Es una obra que no busca venderse, ni sumirse en el sistema de capitales, una obra que ha utilizado la

virtualidad para producirse asistiendo a una convocatoria, pública abierta, gratuita sin ningún tipo de retribución, que podrá o no ser expuesta de manera real en un museo y que, si entra en el museo, es con la condición de mantener su estado de protesta hacia la canonización de la autoría del artista y del sistema capitales. Sin embargo, sigue siendo obra y no trasciende hacia el obrar del arte en el mundo, el obrar del gesto del artista. La propuesta abre la producción a los otros, pero su obrar sigue inscrito en la producción.

Ceder espacio

Es una propuesta de tríptico realizada desde el confinamiento para la convocatoria abierta “ANTES-DURANTE-DESPUÉS”. El proceso del ejercicio se ha enfocado en construir una manera para que, quienes quieran, se expresen. Gracias a esa motivación surgen las manifestaciones de cada una de las secciones del tríptico a proponer, partiendo de los tres tiempos definidos por la convocatoria.

El primer tiempo está dedicado a “PERCIBIR LA PALABRA” (Figura 53), pasarle la mirada, observarla, contemplarla, experimentarla y habitarla desde la obra “Escribir” de Chantal Maillard (2019). Acto seguido, en el mismo tiempo, se recortan y transcriben fragmentos que dibujan los sentidos, modos y medios del acto de escribir, así como también sus causas y consecuencias. Maillard nos deja ver aquí lo que aflora en el momento de ponerse en acto, lo que se toma, lo que se tiene, lo que se siente, lo que se duda, lo que se deja, lo que se entrega... a través de un pensamiento que es maniobrado mediante la escritura. Escribir como un acto propio desde el cual el otro puede habitar la palabra. Un habitar que no puede quedarse en voz pasiva, sino que, por el contrario, enciende en el otro la posibilidad de hacer, provocar en el otro la posibilidad de arrojar, entregar y ceder la palabra.

En esa convicción, de provocar al otro para que actúe, surge la segunda sección del tríptico “TENER LA PALABRA” (Figura 54), en la que se asumió la obra de Chantal Maillard como un emplazamiento para la formulación de pasajes a través de los cuales se pudieran mostrar algunas dimensiones de las palabras y también incitar a las posibilidades que nos ofrece el tomar, tener, asir y encender la palabra para arrojarla, entregarla y darla. Es en este transcurrir de los pasajes que se llega al trayecto final, donde se clama y exclama, para que el espectador que lea, tome la palabra y la ponga en acto.

En esa medida, doy mi palabra como acto y compromiso para que el otro se exprese y actúe. Doy mi palabra para comprometerme con el otro a construir un mundo que sea NUESTRO. Cedo mi palabra para que el otro también tenga voz y podamos juntos construir un *nosotros*.

Es en la puesta en acto y en el compromiso de “DAR LA PALABRA” (Figura 55), que se abre el último tiempo del tríptico, a través del desvanecimiento del clamor para dejar aparecer las líneas en blanco que esperan por la actuación del otro. Se abre de esta manera un tiempo que espera por ser anunciado, pronunciado, enunciado y hasta denunciado, pero sobre todo para ser elaborado por un *nos-otros*. Un tiempo que requiere de la facultad de tomar la palabra, tenerla, asirla, encenderla, actuarla, entregarla, darla y cederla.

Dar la palabra para que el otro la tenga y pueda plantarse ante la realidad, esto es, que pueda actuar e intervenir en la elaboración y sentido de nuestro tiempo. Un plantarse como acción, basado en “relaciones significativas entre lo vivido y lo vivible, entre lo que ha pasado, lo que se ha perdido y lo que está por hacer” (Garcés, 2017, p. 74). Si se quiere pensar de otro

modo: tener la palabra para dar la palabra de lo que no hemos nombrado hasta ahora y también de la palabra que debe olvidarse para volver a tomarla, transformarla y poder darla.

Figura 55

Siete intervenciones en “Dar la palabra”. Convocatoria “ANTES-DURANTE-DESPUÉS” de AndarteArte. 2020



Fuente: Angie San Juan, Helen Barroso, Jorge Aldea, Maya García, Maricarmen Coello, Marta Martínez, Ricardo Benaim, 2020.

Hasta este punto, podemos notar que este ejercicio abre la posibilidad para que el otro produzca obra, ceda la palabra y el espacio para que encienda su accionar desde un “después sin después” (Garcés, 2017, p. 21). Sin duda, un medio en el que cada voz en singular aporta para la construcción de una pluralidad de actos nacidos desde la crítica, autocrítica (Garcés, 2017), resistencia (Deleuze, 2010) y mediación.

El ejercicio de reflexión aquí propuesto se materializa de dos formas: 1) un video en el cual van apareciendo los tres tiempos dentro de la proyección. 2) la pieza materializada a través del despliegue espacial en superficies translúcidas, en las cuales se percibe de manera progresiva la aparición y desaparición de las palabras. Esto es, cada sección escrita, del cuadro del video, es un papel translúcido tamaño A4, colocado uno detrás del otro, que vela y deja ver lo que le sucede.

Algunas voces del después ya se han manifestado. Cada una ha dado y escrito sus palabras desde sus respectivos lugares de enunciación, los cuales se encuentran en consonancia y disonancia con mis modos, pero que, al ser este un después democrático, deviene entonces en una arena política y pública en la cual pueden expresarse todas las voces. Por ello, durante la exposición virtual o física siguen abiertas las puertas a la participación.

En otro orden de ideas, el espacio del después se comprende como un lugar sin jerarquías donde no existe la jerarquía del autor que propone la obra y el espectador que participa. Esa caída de la jerarquía impregna tanto el durante como el antes, por lo cual toda la propuesta pasa a ser autoría, sin ser autoridad, de todos lo que han escrito y escribirán, lo cual explica que en la parte de los autores se colocara un subrayado expresando su apertura. Aquí la apertura de la obra no se queda en la implicación de un espectador anónimo, no se queda en pesadilla de la participación, sino que aquí quien propone comparte, se comparte y cede espacio al otro que puede ser o no artista, y quien a su modo y desde sus decisiones, le ha aportado a la propuesta.

De tal modo que percibir la palabra, tomar la palabra, tener la palabra y dar la palabra se ha convertido en ceder espacio. Un espacio que se abre para el pensamiento y la expresión de otros, a quienes les corresponde asumir la responsabilidad de lo que se expresa. Puede pensarse como un espacio al que aún le falta dar el paso para que obre en el mundo, ya que sigue obrando como

producción dentro de los regímenes de la institucionalidad del arte. Quizás lo que le falte es salirse de los espacios del arte y pronunciarse desde la calle, también sumida en el mundo con los otros.

Dadnos una sala de exposición y removeremos nuestros mundos

Es una propuesta expositiva que buscaba entre sus propósitos desmantelar dentro de una institución del arte la autoridad del artista y el curador. No solo se buscaba abrir la obra sino las formas de montaje expositivo, por lo que se propuso para la convocatoria abierta del año 2020 del Centro Cívico Can Felipa en Barcelona, pero fue rechazada.

El concepto de esta propuesta parte de la reinterpretación del título y texto de Bruno Latour (1983) “Dadme un laboratorio y moveré el mundo”⁸, se pluraliza el singular de Latour a través de una reconstrucción del nosotros mediante el obrar de la obra en actos compartidos. Así mismo, se pluraliza en un nosotros que trabaja desde la concienciación sobre la realidad en la que estamos inmersos, sumergiéndose en microexperiencias que le permitirán abrirse a otros modos de plantearse el mundo (Figura 56, 57, 58, 59, 60 y 61).

Hoy, en la segunda década del siglo XXI, con una crisis medioambiental que amenaza con la interrupción de nuestras formas de vida, donde en lugar de morir nos matan (Garcés, 2017a), en la que millones de personas sin percatarse actúan bajo distintas formas de dominación, nos urge remover nuestros mundos.

Estamos llamados a actuar desde la crítica, autocrítica (Garcés, 2017), la resistencia (Deleuze, 2004) y la mediación. Aquí nos removeremos nosotros a través de la construcción y

⁸ En algunas traducciones aparece así en otras en lugar de moveré se traduce literalmente del inglés levantaré

experiencia de una exposición compartida. En diferencia de lo participativo, ya que a quien practica arte y al artista les urge romperse (con connotación española), partirse y compartir la producción de la obra. Abrir las posibilidades de autoría de manera desinteresada y desprenderse del “dominio y la titularidad de su actividad creativa” (Agamben, 2019:18)

La exposición surge desde una primera persona y busca exponerse en plural, de tal manera que lo que supuestamente sería una exposición individual se convertirá en exposición colectiva en alianza con espectadores que deseen implicarse. El espectador puede actuar de dos maneras: 1) desde su emancipación, es decir, cuando el espectador se activa mediante la observación, interpretación, selección, comparación, asociación, disociación para construir su propia narrativa sobre aquello que tiene delante o de aquello en lo que está inmerso (Ranciere, 2011); 2) saliéndose de ella, no para obedecer o auto-esclavizarse (Chul Han, 2011) desde la participación, sino que formará parte de la titularidad de cada una de las instalaciones en las que desee implicarse y, además, construir el nosotros de la exposición como un productor que integra la misma.

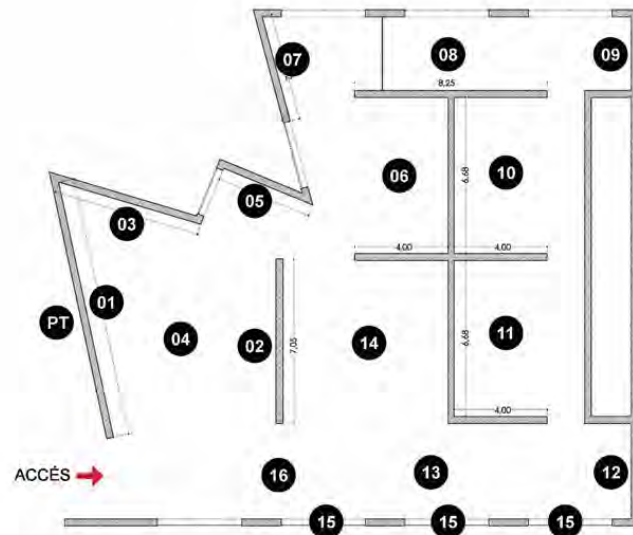
Las instalaciones no serán participativas, sino compartidas. El montaje de la exposición se realizará a través de mediaciones y *performances*, y esta no será individual sino co-implicada. Cada mediación remueve la exposición, ya que por su condición cambia o crece cada vez que se activa; en consecuencia, su desmontaje será en deferencia y solidaridad con otros.

Figura 56

Distribución de las 16 instalaciones de la propuesta expositiva *Dadnos una sala de exposición y removeremos nuestros mundos. 2020*

PLANO SALA CAN FELIPA CON NÚMERO DE LA OBRAS SEGÚN EL NÚMERO DE EJERCICIO EXPLICADO

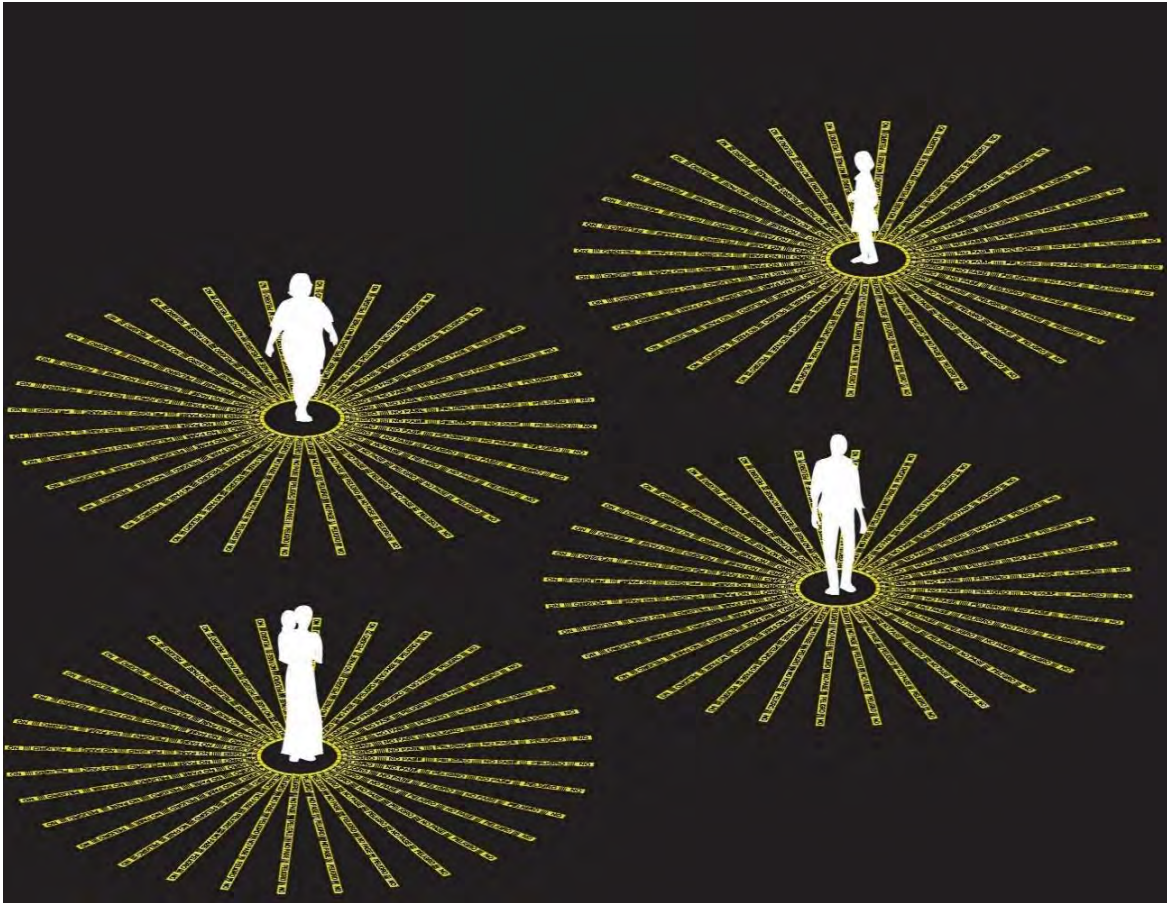
- 01 EJERCICIO 1. MEDIDAS CAUTELARES
- 02 EJERCICIO 2. PRESA DE SALVACIÓN
- 03 EJERCICIO 3. ¿CON-TACTO SIN_TACTO?
- 04 EJERCICIO 4. PROTOCOLO SEPARATISTA
- 05 EJERCICIO 5. DIALECTICA ENTRE EL AMO Y EL ESCLAVO
- 06 EJERCICIO 6. ¡MALDITOS, PARAD!
- 07 EJERCICIO 7. ¡HACED ALGO!
- 08 EJERCICIO 8. INMUNDICIAS
- 09 EJERCICIO 9. PILATOS
- 10 EJERCICIO 10. LÍNEA DE FUEGO
- 11 EJERCICIO 11. ENCRUJADA
- 12 EJERCICIO 12. CON-SU-MISMO CONSUMO
- 13 EJERCICIO 13. TESTIMONIO
- 14 EJERCICIO 14. EN DEFENSA PROPIA
- 15 EJERCICIO 15. BLANCO DE EXTINCIÓN
- 16 EJERCICIO 16. A TRAVÉS DEL REFLEJO
- EJERCICIOS 17. PARA MEDIACIÓN EN EL EXTERIOR.
- PT PT. PARED TITULAR



Fuente: elaboración propia.

Figura 57

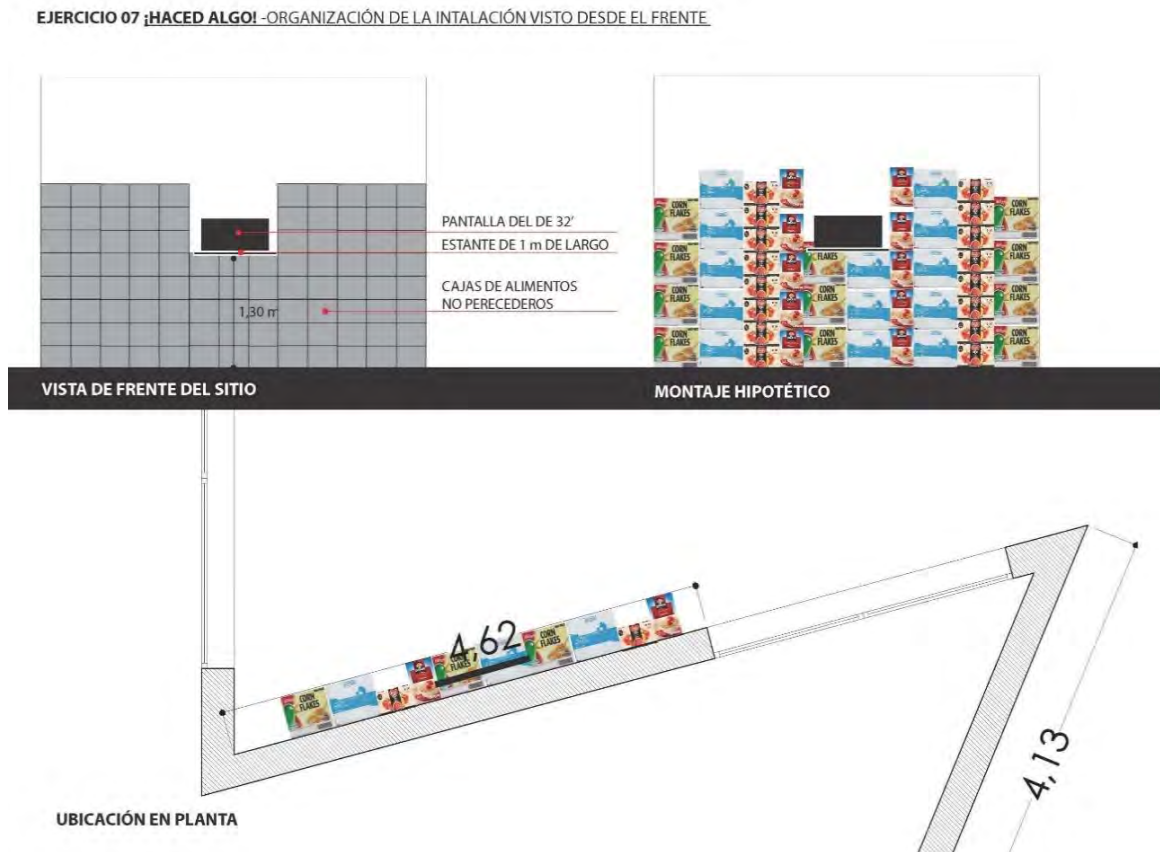
Micro-experiencia: Pandemia. Instalación: Protocolo separatista. Una rosa de los vientos convertida en rosa de separación de cuerpos. Darnos una sala de exposición y removeremos nuestros mundos. 2020



Fuente: elaboración propia.

Figura 58

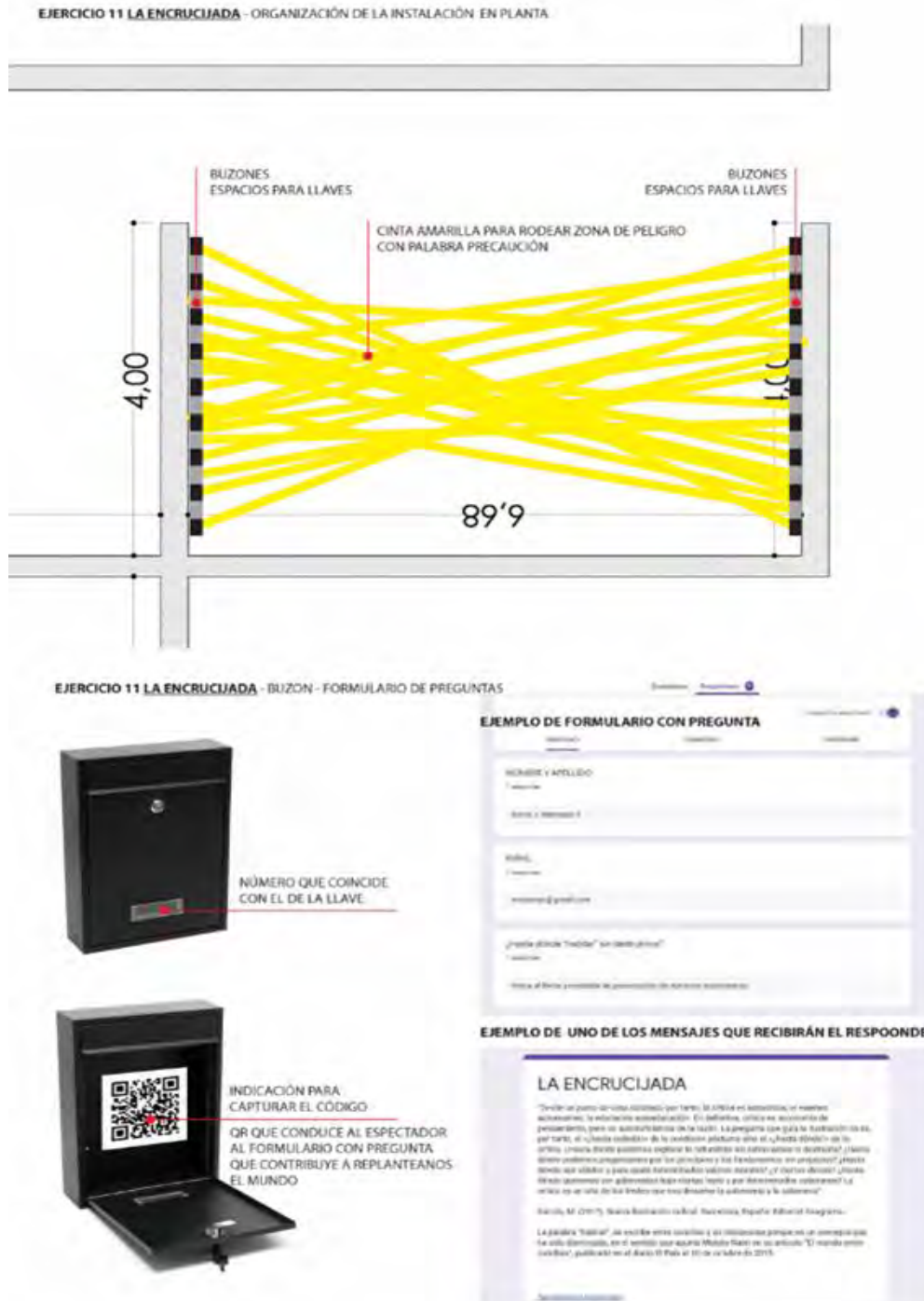
Micro-experiencia: Violencia. Instalación: ¡HACED ALGO! Una exclamación para actuar sobre la violencia del hambre. Darnos una sala de exposición y removeremos nuestros mundos. 2020



Fuente: elaboración propia.

Figura 59

Micro-experiencia: Consumismo. Instalación: Encrucijada. Invitación para abrir buzones con correspondencias que interpelan al espectador. Darnos una sala de exposición y removeremos nuestros mundos. 2020

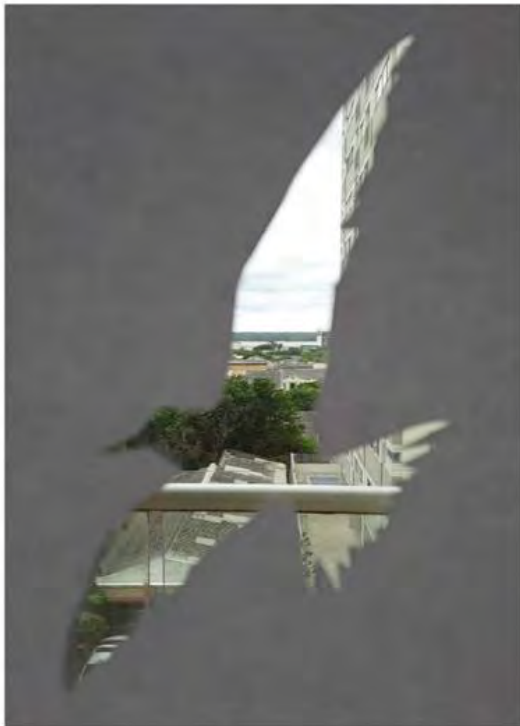


Fuente: elaboración propia.

Figura 60

Micro-experiencia: Extinción. Instalación: Blanco de extinción. Invitación para dejar el vacío de las especies sobre un papel en blanco. Dadnos una sala de exposición y removeremos nuestros mundos. 2020

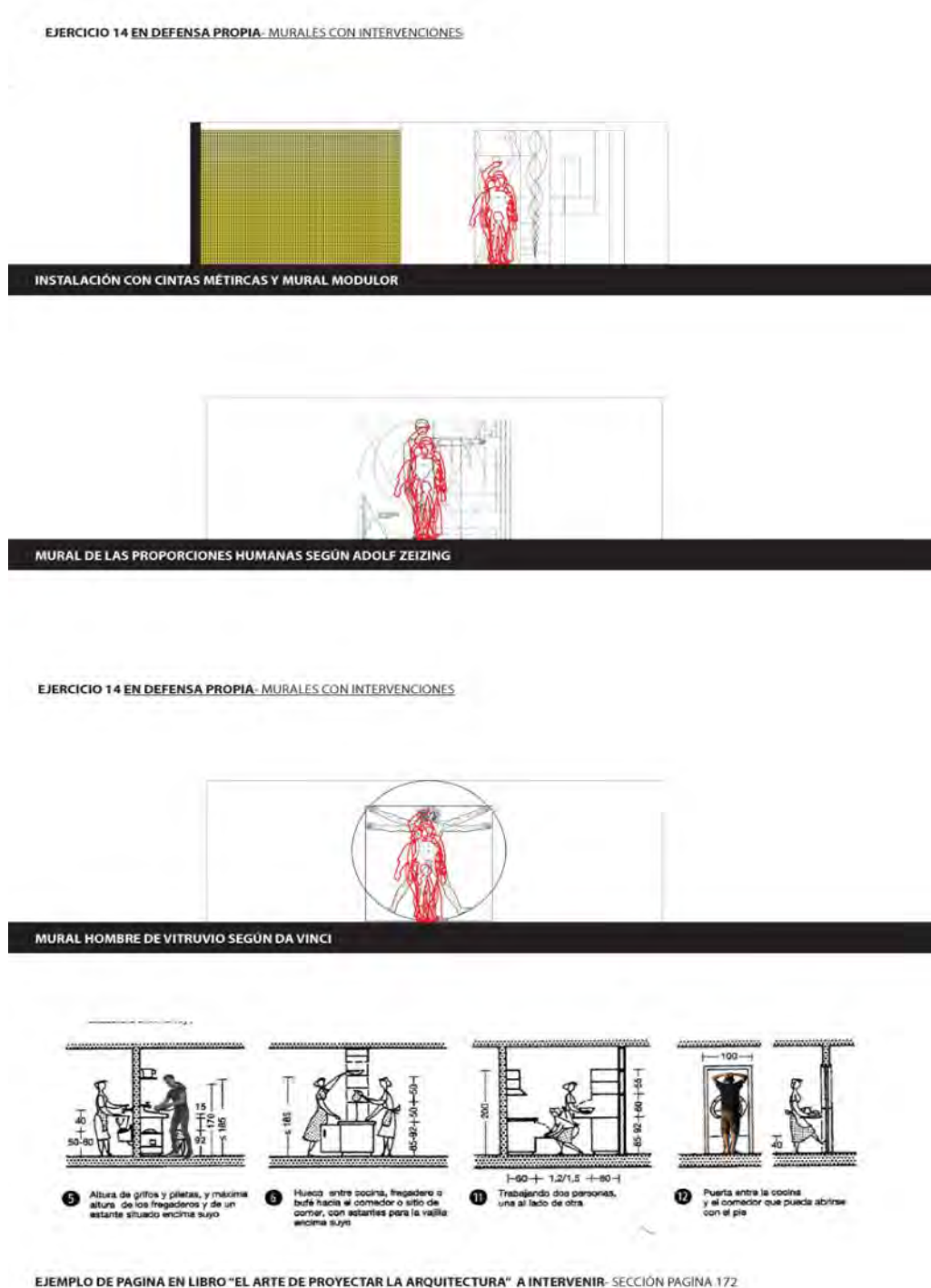
EJERCICIO 15 BLANCO EN EXTINCIÓN- IDETALLE DE IMÁGENES (PRUEBAS)



Fuente: elaboración propia.

Figura 61

Micro-experiencia: Resistencia. Instalación: En defensa propia. Invitación para superponer siluetas inter-especies sobre los modelos de antropometría en escala real. Dados una sala de exposición y removeremos nuestros mundos. 2020



Fuente: elaboración propia.

Con las anteriores figuras podemos ilustrar que remover nuestros mundos viene dado por el contenido de cada una de las instalaciones que buscan producir una reacción que agite y desencadene acciones fuera de la sala, que convoquen acabar con esa condición de la que nos habla Garcés: “Lo sabemos todo, pero no podemos nada”. En ese caso tiene sentido que la exposición inicie atravesando los protocolos de seguridad asumidos durante la pandemia del COVID-19, y discurre a través de temas de violencia de género, muertes por hambre y desplazados; atraviesa las inmundicias del mundo de hoy para lavarse las manos como Pilatos, se encausa por las repercusiones del consumo, ofrece una llave para la autocrítica, y nos sumerge en las consecuencias de nuestras formas de vida que lateralmente producen actos de resistencia que buscan dejar atrás las condiciones de dominio patriarcal. En últimas, desembocan en un espejo múltiple que refleja esa realidad en cuyo fondo se ha rotulado en mayúsculas nuestra sentencia. Y cuando ella media en el afuera, al lado de su recinto, nos habla de las otras posibilidades del límite y la frontera.

Luego, a través de la ocupación de la sala expositiva se podrá construir una exposición que media desde la resistencia y parte al proponente para compartirse y *coimplicarse* con otros, deviniendo mediación para cambiar y crecer desde las intervenciones de los otros que crean un nosotros. Esta triple conjunción de propuestas busca pasar de la idea de la obra de arte participativa a la obra de arte compartida construida mediante una pluralidad colectiva. Una obra compartida que comprende el nosotros como una “operación de coimplicación” (Garcés, 2013, p. 49). Nosotros como heterónimo que convierte el poder *sobre* en poder hacer para transformar la autoridad en el reconocimiento de la autoría compartida, “honesta con lo real (...) por la fuerza de su implicación” (Garcés, 2013, p. 49). Expresión compartida que pone en escena la dilución de la figura del autor para implicar al otro en interrumpir el sentido del mundo, renuncia al

nombre propio y da cabida al nombre común, poniendo el cuerpo para “hacernos capaces de decir lo que verdaderamente queremos vivir” (Garcés, 2013, p. 67) desde la condición política de la creación.

Arte compartido comprometido con las des-jerarquización del espacio, creando relaciones más horizontales, cuyo futuro está en la renuncia plena de la artista sobre la autoría de la obra, entendiendo que la obra no le pertenece, que es solo una intermediaria entre el arte y la realidad. No obstante, para exponerse y darse al mundo se inscribe en los regímenes dominantes. Esta producción se plantea desde el interior de la institución para desestabilizar sus órdenes e invita al espectador para que sea él quien se pronuncie a través de la apropiación colectiva de la sala expositiva, si se entiende esta como un medio de subversión desde la interioridad de la institución como un gesto que obra desde el artista que comparte con el mundo.

La producción del arte desde el otro ajeno al arte

Una manifestación organizada por los integrantes del movimiento global por el ambiente “Extinction Rebellion”, a favor del derecho al futuro que tienen los niños, se materializó en una retícula configurada por 2000 pares de zapatos de niños en diferentes formas y tallas. Zapatos que fueron donados por padres y maestros que se abocaron a la recolección y que posterior a la manifestación fueron donados a la ONG Shoes Aid. Se ubicó la primera de ellas en la explanada Trafalgar Square con una valla ubicada en las escaleras frente la National Gallery en la cual aparecía en letras mayúsculas “COVID TODAY ► CLIMATE TOMORROW ► ACT NOW” (Figura 62 y 63). Una manifestación que transforma la resistencia en acto de creación y que no requiere del artista para echar mano de la poética y producir una experiencia estética que critique los sistemas de poder sin entrar en su institucionalidad. Por el contrario, se vale de la rebelión

para gritar de un modo estético que como humanidad nos estamos robando el futuro de los niños. Hace el trabajo de tejer desde la activación: teje saberes, teje modos, tejes personas y teje comunidad.

Figura 62

Protesta contra el cambio climático en Trafalgar Square. Extinction Rebellion. 2020



Fuente: <https://www.euronews.com/living/2020/05/19/thousands-of-kids-shoes-appear-in-london-square-as-a-form-of-protest>

Figura 63

En sus zapatos. Extinction Rebellion. 2020



Fuente: <https://www.euronews.com/living/2020/05/19/thousands-of-kids-shoes-appear-in-london-square-as-a-form-of-protest>

El único propósito de la instalación fue contribuir hacia la conciencia por el cambio climático. Entre tanto, el proceso de recolección de zapatos realizado por la comunidad implicada no solo fue agotado en la protesta, sino que contribuyó con la ONG SHOE AID que busca disminuir la carencia de zapatos a personas que no pueden comprarlos, al mismo tiempo que buscaban disminuir el desperdicio producido por los zapatos. No está avalada por la institución del arte, sin embargo, el modo de intervención utiliza como voz política el régimen estético y no como obrar político del régimen estético.

El arte como investigación interespecífica

La creación del concepto Plantoceno como respuesta al concepto Antropoceno surge de la necesidad de alterar el antropocentrismo. Por lo tanto, el Plantoceno sustituye la actividad humana por la actividad de las plantas dentro de la biósfera y puede prescindir de la vida humana, ya que su centro son las plantas. Así mismo, el término ofrece una forma de ver el mundo desde una perspectiva ajena a lo humano, lo cual explica su en parte su diferencia con la expresión Chthuluceno de Donna Haraway (2019), ya que esta propuesta pone en relevancia las relaciones entre la especie humana y no humanas. Ahora bien, desde el Plantoceno no se busca generar el parentesco, sino reconocerlo porque ya existe, de acuerdo con esto, Paula Bruna propone acercarse a las realidades no humanas desde el arte, comprendiendo que las plantas son las mediadoras del mundo y que aparecen ante nosotros como máxima alteridad, ya que su ser anímico emerge y procede de diferente manera al humano (Figura 64). Las plantas son omnipresentes y *terraformistas*, es decir, necesarias para nuestra existencia. Bruna, a partir de las plantas, busca entender los otros puntos de vista desde los cuales acontece la vida (Bruna, 2021; 2022).

Esta investigación fitocéntrica surge desde el reconocimiento del antropocentrismo como modo de vida posicionado lejos de los procesos cíclicos terrestres. Se introduce en las lógicas vegetales y dialoga mediante experimentaciones artísticas en las que teje relaciones con las plantas tratando siempre de alejar las acciones antropocéntricas que constantemente se revelan. Esta mirada fuera del antropocentrismo, y en combate con los efectos del Antropoceno, pudiera inscribirse en la pregunta por el “¿hasta dónde podemos explorar la naturaleza sin extraviarnos ni destruirla?” (Garcés, 2017, p. 38).

Figura 64

The others residents. Paula Bruna. 2022



Fuente: <https://paulabruna.com/the-other-residents/>

La exposición de las obras de Bruna, así como de otros artistas que trabajan con vivientes, pone en crisis los modos de conservación y almacenaje de las obras en museos. Por otra parte, en el registro que hace de sus procesos captura una visión investigativa para comprender las

dinámicas de relación que conduce. Desde la comprensión del mundo en reconocimiento y cercanía con lo viviente se abre otro modo de operación desde la institucionalidad que, por ahora, pareciera estar alejado de los estereotipos y regímenes de dominios de capitales.

Por otro lado, las tres formas de operación pueden inscribirse en las hipótesis enunciadas por Garcés en *Nueva ilustración radical* (2017b), cuyos temas y posicionamientos traspasan la condición póstuma. Si bien son producciones que manifiestan resistencia y se pronuncian ante las distintas formas de exclusión y dominación, la condición de obra producida no logra desactivar los regímenes de sumisión del arte, ya que sus gestos residen en la obra como producción y no en el obrar de la obra en el mundo. Aun trabajando y agitando la institución desde el interior, abriendo la obra hacia los demás desde temas políticos y ecológicos que atañen a todos, no cambia la condición del arte, ya que continúa circunscribiéndose en la producción estética, sin lograr deslindarse de la *poiesis*, la obra producida, la institucionalidad. Son prácticas que siguen operando en lo que Agamben (2019) ha denominado “máquina artística” y siguen respaldando y están respaldados por los movimientos institucionales del arte, por lo cual tampoco entran en relación con la naturaleza del gesto como medialidad pura (Agamben, 2001). En este sentido, es necesario incursionar en esa naturaleza del gesto que lo inscribe en una condición política.

Romper con el respaldo hacia los sistemas que rigen la institucionalidad del arte es moverse hacia otro orden del arte en el cual la obra traspasa su condición de producción para gestear en el mundo, para obrar en el mundo. El obrar se sitúa como justo medio que asume y soporta mientras obra, este reside entre la *poiesis* y la *praxis*, entre la producción y la actividad. Es un obrar que le sirve de instrumento al hacer y en cuyo hacer radica la medialidad del gesto como potencia inoperosa que no tiene un modo determinado, sino que mientras se ejecuta puede

exhibir, asumir y soportar en diversas maneras. El sentido de este obrar radica en gestar porque se desarrolla mientras se lleva a cabo y cuando llega a su término, queda obrando en el mundo tal como la acción. En consecuencia, el artista está en actividad al gestar y gestear su obrar.

En este sentido, el gesto estético gira hacia la política, porque ya su hacer no radica en la producción sino en el desarrollo de un obrar en el mundo. Emancipar el arte de su condición no se trata solamente de sacarlo del régimen de dominio, sino que al arte mismo le corresponde atravesar su propio régimen (Tabla 1).

Tabla 1

Condición póstuma y Nueva ilustración radical hacia la emancipación

Condición póstuma y Nueva ilustración radical	Emancipación
Obra	Obrar
<i>Ergón</i>	<i>Energeia</i>
Producción	Medio para la <i>praxis</i>
Producción	Gesta mientras gestea o viceversa
Artista produce obra	Artista en actividad
Gesto permanece en la producción	Gesto estético como gesto político
El gesto se consume	El gesto se consuma sin consumirse

Fuente: elaboración propia.

Capítulo 6. El arte: de gesto estético a gesto político

En Agamben el gesto constituye una mediación política, como él mismo expresa: “La política es la esfera de los puros medios, es decir, la gestualidad absoluta e integral de los hombres” (Agamben, 2001, p. 56). Si en Agamben el gesto constituye una mediación política (2001), la pregunta para dilucidar ahora, de acuerdo con las posibilidades emancipatorias del arte, es: ¿podrían los gestos estéticos inscribirse como gestos políticos, es decir, como “medios sin fin” en la condición póstuma para emanciparlo? (Agamben, 2001). Esto sin tratar de que el gesto estético se inscriba como tema político, en el cual el arte asume temáticas políticas que lo posicionan dentro de la crítica y resistencia sin que posibilite su liberación.

Se tratará ahora de comprender y crear el gesto estético como un gesto político. Un gesto que pudiera ser otra condición a ese acto histórico, crítico y filosófico, que saque al arte de la pregunta por el *hasta cuándo* que conlleva el agotamiento del tiempo y los recursos y que, según Garcés, nos deja inscritos en la condición póstuma (2017) por ese estado adquirido en el que solo somos espectadores o sujetos sumisos de los regímenes institucionales. El gesto estético que aquí se defiende devenga en un gesto político, que nos trasponga a una condición crítica y autocrítica entendida como, “la atención necesaria que precisa una razón que se sabe finita y precaria y asume esta condición” (Garcés, 2017, p. 37). Una trasposición que nos sitúe en continuidad con la naturaleza, devolviéndonos la autonomía y soberanía, no para ir más allá de lo natural, sino para situarnos como una especie más (Garcés, 2017). Es allí donde la pregunta por el *hasta cuándo* se transmuta en la pregunta por el *hasta dónde* de los límites que se arriesgan a transformar las convenciones institucionales.

Dicha pregunta nos ubica en la condición natural y corporal de lo humano, es decir, en situación de “aceptar la parcialidad y la precariedad de nuestras verdades” (Garcés, 2017, p. 39), de comprender “la fragilidad y vulnerabilidad de la vida humana (Melich, 2012, p. 18). En definitiva, nos conduce a una “incesante relectura y recontextualización de nuestras opciones, respuesta y decisiones” (Melich, 2012, p. 25), a la que le agregaríamos “mediaciones”. Así pues, nos corresponde incursionar en el arte desde una condición póstuma y de insumisión que abra el camino hacia un gesto estético que devenga gesto político como medialidad pura (Garcés, 2017).

La condición póstuma es la época del analfabetismo ilustrado, de saber todo y no poder nada (Garcés, 2013). ¿Por qué sabemos todo y no podemos nada? Porque vivimos una realidad altamente despolitizada entregada a los regímenes económicos y a la expectación. Estamos sumidos en una realidad regida por los esquemas de consumo, en la que solo somos consumidores y productos que, en algún momento, nos consumaremos (Bauman, 2012). Estamos atravesados por una cultura del espectáculo en la que nos hemos convertido en meros espectadores (Debord, 2003; Llosa, 2012); participamos, pero no contamos (Garcés, 2013). Nos autoexplotamos para subsistir; no tenemos tiempo, salvo el tiempo dedicado a la producción. La supervivencia viene dada por el rendimiento (Byung Chul Han, 2011). La buena vida está dada con base en la búsqueda del bien propio, sin importar el bien común. En resumen, estamos inmersos en una realidad carente de política como tal, ya que no se gestiona un orden de la vida en torno al bien común.

No obstante, el arte es “uno de los ámbitos desde los que más se ha insistido, en los últimos años, en la necesidad de una repolitización de la vida” (Garcés, 2013, p. 68). A pesar de esto, no todo el arte que trabaja sobre temas políticos hace política: una cosa es manifestar y exhibir desde el arte gestos que revelen realidades políticas y otra cosa es que el arte trabaje como medio

para reconfigurar lo sensible, como medio para reconfigurar lo político, esto es, que el arte trabaje como un medio que no tenga fin, inmiscuyéndose en el campo político como un gesto político (Agamben, 2001).

Lo que se sugiere es apelar a un gesto estético que, al transfigurarse en gesto político, comprenda la política como aquello que:

Consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra, a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. Este proceso de creación de disensos constituye una estética de la política. (Ranciere, 2005, p. 15)

Es menester que el gesto trascienda de la estética de la política a una estética convertida en política, y, que al convertirse en la voz de los sin voz, no se despegue de ser “la esfera de los puros medios, es decir, la gestualidad absoluta e integral de los hombres” (Agamben, 2001, p. 56). Una gestualidad que no solo media por los de su especie, sino que, comprendiendo su continuidad natural con otras especies, media por ellas. A este respecto:

A Adorno le gustaba afirmar que las obras de arte son el lugar de lo no-idéntico, de aquello que no se deja dominar y subsumir. Esto es, justamente, lo que da un valor irreductible al arte en un mundo en el que todo es instrumentalizable, dominable, conmensurable, igualable, calculable y homogeneizable. (Vilar En Ranciere, 2005, p. 7)

La cita anterior apela a un gesto estético que emancipa al artista y a su obra del sistema político y económico, que saca la obra del mercado y concentra el arte en medio de pensamiento y acción política. Un gesto que diluya el valor mercantil de la obra y la noción de autor del artista como condición política, en la cual la obra deja de ser mercancía y el artista deja de ser una

figura del espectáculo. La capacidad revolucionaria del arte no se tiene que inscribir dentro de temas políticos, sino que:

La fuerza de su coherencia, a la evidencia de su *ser-así-y-no-de-otra-manera*, como si tuviera que existir y no se pudiera eliminar. El *ser-en-sí* al que se entregan las obras de arte no es de algo real, sino anticipación de un *ser-en-sí* que todavía no existe, de algo desconocido y que se determina a través del sujeto. (Adorno, 2004, pp. 139-140)

El gesto lleva impregnado en su ser esa condición revolucionaria, con lo cual su posibilidad emancipatoria no estaría dada por contemplar temas políticos, sino por la condición de disrupción y por mostrar eso que no existe dentro del mundo. En palabras de Adorno (2004):

El arte tiene que ir más allá de su propio concepto para serle fiel. Pensar en su eliminación le honra porque está a la altura de su pretensión de verdad. (...) el arte anticipa un espíritu que sólo entonces se manifestaría. A esto le corresponde una necesidad objetiva, la miseria del mundo, en contra de la necesidad subjetiva (hoy ya sólo ideológica) de arte por parte de los seres humanos; el arte no puede basarse en otra cosa que en esa necesidad objetiva. (pp. 63-64)

Es en el sentido de la necesidad objetiva que Garcés (2013) explica que el arte implicado con su tiempo trabaja desde “la honestidad con lo real”, la cual viene dada por su implicación y sus anhelos. Trabajar desde la honestidad es entrar en escena, exponer, implicarse como:

Formas de violentar la realidad que los cauces democráticos de la participación y libertad de elección neutralizan constantemente en todos los ámbitos de la vida social. En el campo de la política es evidente. Participar es no implicarse (...) Tratar lo real con honestidad significa entrar en la escena no para participar en ello y escoger alguno de sus posibles, sino para tomar posición y violentar, junto a otros, la validez de sus coordenadas” (Garcés, 2013, pp.70-71)

De acuerdo con estos argumentos, en una condición póstuma y según los sentidos de lo político en Rancière y Garcés, y el sentido revolucionario del arte desde Adorno, al gesto estético le corresponde convertirse en gesto político, en medio sin fin (Agamben, 2001). Referirse al gesto político no significa situar el arte en una temática política, como ya se ha dicho y evidenciado que, si bien denuncia, visibiliza, conciencia, no sale del ámbito de la crítica, resiste dentro de la esfera del arte o es utilizado para manifestar estéticamente resistencia ante el sistema y engrosar las colecciones privadas.

De esta manera, lo que hace el arte de temática política que se torna mercancía es subordinarse a la condición de capital, es decir, se queda instalado dentro de un ámbito crítico en la condición póstuma, en la cual “el sujeto, como conciencia y voluntad, ha perdido la capacidad de dirigir la acción en el mundo y de ser, por tanto, el timonel de la historia” (Garcés, 2017, p. 21). Esto es, el arte, la obra de arte y el artista no llegan a concretar una proposición como un gesto político que trasciende la imposibilidad de actuar, más bien son producciones que no transforman directamente la vida de los otros y no buscan gestionar lo justo de la organización de la vida en común. Si bien desde la crítica el arte actúa políticamente como visibilización y resistencia, no asume su condición revolucionaria inmersa en el mundo real, esto sucede porque la obra está inscrita en el esquema de la producción (*poiesis*) y para salir de la sumisión, le corresponde abrirse al obrar, a saber, al mundo de la *praxis*.

Al arte le corresponde entonces traer a la acción el valor que se ha puesto afuera, de modo que la obra no esté en la esfera de la producción sino en la esfera de la acción. Cuando esto ocurre, el gesto que residía inoperoso en la materialidad de la obra, migra como inoperosidad a la acción, puesto que el gesto como inoperosidad será el medio sin fin que abre las posibilidades de

los actos y actividades para la emancipación del arte. En ese sentido, el gesto estético como obrar del arte se constituye como medio sin fin en el ámbito político.

Aquello que se pretende es convertir el arte en un medio sin fin que surja desde las condiciones en las que nos tiene inmersos la realidad contemporánea como respuesta política a la construcción de un mundo común que nos *coimplique* (Garcés, 2013). El gesto estético convertido en gesto político que, en ese sentido, inicie por la construcción del nosotros, ya que hoy día están el nos (poder) y los otros (subordinados, explotados, esclavizados, excluidos, etc.). Una división que siempre ha estado desde el inicio de la política, ya que ella se fundó en lo público, dejando a un lado lo doméstico y dejando de lado a tantos otros. Según Garcés (2013):

En las sociedades occidentales modernas la palabra «nosotros» no nombra una realidad sino un problema. Es el problema sobre el que se ha edificado toda nuestra historia de construcción y de destrucción. Incluso podríamos decir que la modernidad occidental, hasta hoy es la historia ambiciosa y sangrante del problema del nosotros. (Garcés, pp. 28)

De lo anterior se sigue que no ha habido una construcción de un mundo común. La construcción política y social de la realidad en Occidente trae consigo separación, segregación, margen, exclusión... Al transformarse el gesto estético en gesto político, la acción del arte estaría contextualizada por la construcción de un nosotros que, como gesto político, es un fin en sí mismo; no es un fin mediado por otra cosa que cambie aquí la condición de *poiesis* del arte. La materialización de la obra se transformará desde la estética en una medialidad política, en la cual la creación está mediada por los puros gestos, esto es: el artista que pinta estaría enfocado en el pintar como una construcción política del nosotros y el valor de su obra vendría dado en torno a esa gestualidad que, desde su singularidad en tiempo, espacio, relación, sensación y expresión no podría estereotiparse ni adjudicar su valor a ninguna materialidad de la obra.

Entonces, si el valor no está puesto en la obra, sino en el obrar de la gestualidad, el valor del arte estaría inscrito en la medialidad. Esta medialidad, como gesto político, posibilita la construcción de un nosotros, que viene dado por el don de dar su gestualidad, de cómo su percepción y expresión del arte se relaciona con el mundo para hacer mundo. No se trata de la desaparición de la obra, se trata de la puesta en valor del arte en su potencia e inoperosidad, la cual no necesita de una autoría, ni de un reconocimiento, porque el valor del arte estará dado en el encuentro entre el artista con el mundo común, en su forma de hacer gestos políticos que, enmarcados en una condición póstuma, convocan a ceder espacio, a abrir posibilidades para que los otros entren en escena, poner en valor sus coordenadas y desde allí construir la conjugación del nos y los otros en el nosotros. Finalmente, es un obrar del arte fuera de la institucionalidad que podría actuar como práctica instituyente que nos permita reformular la relación entre arte y realidad, trabajando a contracorriente de la institucionalidad del arte que lo mantiene sumido al sistema dominante (Boris *et al.*, 2008).

El sentido de la resignificación del gesto estético como gesto político

La resignificación del gesto estético como gesto político se fundaría en principio en esa condición dada por Adorno en la que el arte es ese “*ser-así-y-no-de-otra-manera*”, y cuya posibilidad de oposición dentro de la realidad vendría dada por:

La fuerza alienante de la creación estética: del poder de permanecer extraña, antagónica, trascendente a la normalidad y, al mismo tiempo, ser reserva de las necesidades, facultades y deseos reprimidos del hombre, de seguir siendo más real que la realidad de lo normal (Marcuse, 2001, pp. 243).

Las palabras de Marcuse en la cita anterior se refieren a un gesto político que se inserta en la comprensión de la libertad humana no como un libertarismo individual, sino como una condición común que nos *coimplica* y que atraviesa las dimensiones de la realidad (Garcés, 2018). La libertad no puede comprenderse como una cuestión privada que solo le corresponde a quienes tienen privilegios, sino que es una condición que nos atraviesa como especie en continuidad con el medio.

Una resignificación del gesto estético que en su decurso sea conciliador, en el cual el artista se comprenda como un ser viviente, precario, finito, frágil, cuya acción desde el arte esté centrada en la ejecución del gesto para la acción, y, que desde su lugar en el mundo, el valor del arte resida en la resignificación de la obra para convertirla en un gesto político. Más bien, la resignificación del artista en comprenderse como mediador para crear una medialidad política sin pretender figurar y que, a su vez, la resignificación de la operación artística esté en una construcción transversal que construya un nosotros fuera de la institucionalidad actual del arte (Marcuse, 2001). Sin embargo, puede recurrir a él para sublevarse desde su interior y utilizar los mismos mecanismos de la institucionalidad para pronunciarse políticamente. El gesto del artista no tendrá su fin fuera de sí, sino que será medialidad pura.

Como conclusión de este apartado conviene decir que el valor del arte no está centrado en la obra, sino en el obrar desde la instantaneidad, indeterminación, precariedad y fragilidad del gesto del artista que, al reconocer su lugar en el mundo, ni siquiera tendrá que renunciar al dominio de la escena porque esa será su naturaleza estética y política. Donde estética y política se conjuguen en la construcción del mundo, no des de la institucionalidad sumisa, sino de prácticas insumisas que conjuguen arte y política desde los propios gestos, allí la estética volverá a la realidad y saldrá de la institucionalidad del arte (Lozano, 2021). El arte como gesto político no es

un oficio que devenga una retribución, es decir, que no se inscribe en una actividad mercenaria (Kant, 2014) que pierda su condición liberal y, tal como lo apunta Santamaría (2020), no se convierte en arte mercenario, como lo es el arte hoy.

El sentido de la resignificación de la obra

La emancipación del arte de los sistemas dominantes cambia la condición de la obra. La obra no sería entonces esa materialización o *performance* cerrada por el artista, dado a múltiples interpretaciones, tampoco sería la obra de arte participativa por las razones ya explicadas. Ahora la obra está en el obrar, “una obra que no consiste, sino en el obrar mismo, no una operación productora de algo distinto del obrar” (Zubiri, 1992, p. 31). En otros términos, el artista comparte la *poiesis*, *ergon* y *enérgia* del obrar con los otros, reconoce las intervenciones particulares, *coimplicándose* con sus intenciones y continuando o reformulando su contenido. El obrar como una medialidad política se inmiscuye en la realidad, entrometiéndose en sus dimensiones como actos políticos para que el ciudadano y/o pueblo actúe.

En esa misma medida, el obrar del gesto estético transformado en un gesto político pertenece a la medialidad sin fin ejecutada por el artista, quien “al estar en acto, actividad” (Zubiri, 1992, p. 31) se aleja del valor otorgado por la institución, que no se implicará en el arte, sino que será parte en cualquier ámbito de la realidad. Esto no es una materialidad que se exhibe, vende y mercadea gracias a la potencia de su inoperosidad, ya que en ella habitarán tales características, sino que puede ser una materialidad que se gstea como medio para una actividad o acción. Tanto la potencia como la inoperosidad están en el gesto político del artista cuyo fin está en el gesto mismo, pues el obrar está en hacer política desde la experiencia sensorial de la percepción, porque habitamos una realidad:

...profundamente encarnada en los cuerpos, abierta al mundo. Las terminales sensoriales más externas, desde su planteamiento, conectan el afuera con el interior, establecen un ir y venir que proyecta al cuerpo más allá de sus límites, iniciándose en el mundo y terminando en él. (Lozano, 2021, p. 209)

De acuerdo con este hilo conductor, entender la obra de arte como un obrar es comprenderla no como una operación productora, sino en el obrar mismo (Zubiri, 1992, p. 21); es sumirla en el mundo para darles voz a esos que hasta ahora no han tenido voz, ni en el arte, ni en el mundo. El obrar del arte como gesto revolucionario, sale de la esfera de la institucionalidad, se libera de la condición material que la mantiene sumida dentro del mercado de capital, para convertirse en gesto de pensamiento y acción política *coimplicada*. Un obrar que obrando cobra vida a través de sus demandas políticas por los derechos y por el reclamo de su implicación.

La esencia del obrar no es la obra bajo la condición de una materialidad sustantiva, cosificada, encapsulada como entidad, sino que son gestos que se dan mediante el artista que está obrando dentro del mundo, que no se aparta de él, sino que por el contrario está sumido plenamente en la realidad. Esta actividad puede tener un registro desde la propia corporeidad del artista o a través de un material ajeno a su corporeidad, sin embargo, no es el epicentro de su valor, este registro sería una prótesis o extensión de su gestualidad. La obra como un obrar pertenece a una acción que no puede ser capturada por los sistemas de dominio, al menos que el artista se venda, lo cual sucederá, pero es en ese instante de venta dejará de ser un gesto político y seguirá estando sumido como gesto estético dentro del sistema de capitales.

El sentido de la resignificación de la operación

La operación artística desde esa transformación en la obra como un obrar es alterada. En esta alteración del arte se cambia el valor de la obra por la trascendencia del obrar del gesto del artista en el mundo. El gesto que vendrá dado desde sus diferentes modos de activar el arte, en solitario, en compañía, a través de otros, etc. En los regímenes de dominio actuales, el artista como fuente de la obra es el único capaz de desactivar la mercantilización del arte, gracias a que vuelve al gesto como un obrar. Volver al gesto y encarnarlo como medio puro desde el arte es hacer arte por esa necesidad que lo conduce a hacerlo (Deleuze, 2008). Por ejemplo, el gesto de la pintura está en pintar y no en el exhibir, exponer, concursar, hacer residencia, mediar, enseñar, etc. El gesto de la escultura está en esculpir, el de la instalación en hacer la instalación, el gesto de la literatura está en escribir y así por cada una de las expresiones del arte. Esto lo que quiere decir es que solo el arte siendo medio sin fin, es decir, gesto puro, puede desactivar la institucionalidad del museo, la curaduría, las colecciones, el mercado del arte y toda la institucionalidad del arte.

Si el artista solo hace arte por esa necesidad imperiosa, de la que habla Deleuze en su conferencia “Acto de creación”, no lo haría por un fin específico, no lo hace por el destino que tendrá la obra o por la repercusión de su figura en el mundo del arte. El artista centrado en el gesto como medio para el obrar del arte es capaz de desactivar la máquina artística de los sistemas de capitales y espectáculo, y plantarse ante ella —como Bartelby— pudiendo decir “prefería no hacerlo”, porque reconoce donde está el verdadero valor del arte. Es la voluntad del artista la que es capaz de romper las ataduras; es la emancipación del arte de su régimen de producción de obras lo que puede sacarlo de su sumisión ante el régimen. Por lo cual un doble desprendimiento lo inscribe en otra condición: aquella en que los gestos del artista no se consumen, sino que se consuman.

La operación artística cambia radicalmente, ahora el fin no está fuera del artista como sucedía en la Antigua Grecia, tampoco está en la exaltación del genio creador, porque no podrá ser medido por la creación, ni en la invención filosófica que cambia el rumbo del arte hacia la función del objeto, tampoco en la institucionalidad del arte. La operación artística está en el intersticio creado por la medialidad del gesto político del artista que combina mentalidad con movimiento corporal voluntario, lo cual construye el obrar como medio sin fin o como gesto político. El artista contaminado por el mundo prepara y propone desde su visión estética algo que concierne al propio mundo y lleva a delante dicha propuesta como un actor político en el mundo (Tabla 2).

Tabla 2

Época y enfoque del arte correspondiente

Época	Enfoque
Antigüedad (Grecia)	Fuera del artista
Renacimiento	Mente del artista
Contemporaneidad (condición póstuma)	Institución. Mente del curador, coleccionista, artista.
<i>Emancipación</i>	<i>Gesto político del artista</i>

Nota: elaboración propia.

En esta época en la que “sabemos todo, pero no podemos nada” (Garces, 2017b, p. 9), en la que el valor del arte antes de quedar sumido en el mercado está en la mentalidad del artista y en los mediadores de la institución, para luego ser producido como un producto de consumo que no

obra en el exterior del sistema, se desplaza el valor del arte en el obrar del gesto, lo cual equivale a ponerlo en ejecución, en esa potencia de hacer y actuar que exhibe, “asume y soporta”

(Agamben, 2001, p. 53)

El sentido de la resignificación del artista

Sacar al arte del sistema de capitales requiere que el artista no esté inscrito en lo que Santamaría, a partir de Kant, ha denominado arte mercenario: “trabajo, es decir, ocupación que en sí misma es desagradable (fatigosa) y que solo es atractiva por su efecto (verbigracia, la ganancia), que puede ser impuesto por la fuerza” (Santamaría, 2020, p. 422). Por otro lado, el artista no puede depender de la venta de la obra para su subsistencia, entonces, debe ser independiente económicamente del arte, con lo que pudiera o no estar involucrado en otras formas de trabajo, en otras disciplinas, en otros oficios, etc. De ser así, su arte estaría contaminado y nutrido por esas otras incursiones, por un lado.

Por otro lado, al comprender el arte como gesto político, donde la mediación del arte no tiene fin, al artista le corresponde desactivar los regímenes de dominio. Una forma de desactivar los regímenes de dominio es entender que sus gestos de operación tienen relación con lo producido por el artesano luego de haber entregado la obra, lo que pudiera entenderse como una relación semejante a la del primer momento de la genealogía de la obra de arte de Agamben. Sin embargo, hay una gran diferencia, por el hecho de que su hacer no tiene el fin fuera de él, sino que el fin está en el gesto mismo del artista, es decir, el fin es en sí mismo. Volviendo a la relación del artista con el artesano encontramos según Sennett que el artesano explora hacer las cosas bien desde su habilidad, compromiso y juicio, con un trabajo que lo ancla a la realidad material (2009). Es la artesanía la que “sacó a la gente del aislamiento, personificado por los

Cíclopes, habitantes de las cavernas, para los primeros griegos el oficio y la comunidad eran indisociables” (McEwan, I.K 1997, p. 119 en Sennett, 2009, p. 34).

En este sentido, así como el artesano está dado a su tiempo, el artista, para emancipar el arte de la condición póstuma, está llamado a responder a su tiempo, con lo cual sale de esa condición eternizada y divina, sale también de esa condición que lo aleja del ahora. El que el artista esté dado a su tiempo y a su entorno le devuelve la condición humana y terrestre, y le quita esa condición divina que deviene del régimen del arte establecido en el Renacimiento.

Desde esta condición humana lo que hace el artista es obrar gestos como medios sin fin para disolverse en un nosotros, que no es otro que, lo que es hoy el público, y que este público en agencia con la realidad tiene la posibilidad de construir un nosotros donde el artista es uno más para disolverse en comunidad. El artista comparte *érgon* y *enéргеia* con los demás y abre sus gestos a los otros. El *telos* del artista se transforma comportándose como un intermediario entre el arte y la realidad.

Por su parte, el *telos* del artista no está en la producción estética, sino que es un actor político que utiliza la estética como medio de percepción y construcción del mundo (Eagleton, 2013, Lozano, 2021), desde la cual gesta y gstea gestos políticos. El artista desde esta condición humana lo que hace es obrar en el mundo, como ya lo decía anteriormente, imbuido en y con su realidad, aprehendiéndola desde su corporeidad. El sujeto llamado artista reconoce que la estética antes de ser del arte le pertenece a la vida (Eagleton, 2013) y que con ella hace mundo a partir de sus gestos; activa al mundo a partir de sus inoperosidades.

Dentro de esta condición el arte no sería para exhibir, ni para mirarse a sí mismo, sino para compartir acciones con los otros, no estaría en el campo de la exposición, sino activando el

mundo, en el cual el artista no encabeza, sino que abraza; no produce, sino que obra; no trabajaría con base en un contrato, sino al contacto con la realidad; tampoco produciría mediante un régimen de representación, sino que obraría desde la acción. El artista se mueve para conmover en su doble sentido en tanto afecta y es afectado. La posición está a medio camino entre el mundo y la experiencia estética y política, a medio camino entre el mundo, la política y la poética del arte.

En lo que respecta al gesto, la condición emancipatoria del arte está en la dimensión política del artista, en el obrar en el mundo del artista como artista. Un artista que está en medio del mundo, quien no es ese ser puro, tampoco un creador que está separado de los demás, considerado casi un Dios. Se concibe como un ser finito, vulnerable, frágil, corporeizado, animal terrestre, diverso, impuro, contaminado, etc., que está entre los demás haciendo con ellos. Es el artista quien, desde su voluntad, su voz, su obrar puede desactivar al sistema de capitales, tal como la desactivación implícita en el “preferiría no hacerlo” de Bartelby. A esto se suma que el artista en el mundo, como fuente de la escritura del arte, es el único capaz de emancipar el arte de la condición póstuma y de la insumisión que está capturada por los sistemas de dominio.

El gesto es por naturaleza movimiento voluntario, así mismo, el gesto se encarna en la mentalidad del artista y sus ejecuciones corporales. La corporeidad del artista está inmersa, contaminada e impregnada de mundo; es mundo haciendo mundo. El modelo de creación divino que se ha adjudicado al artista desde el Renacimiento lo ha convertido en una mentalidad ideal que percibe, pero saca el cuerpo del mundo con los otros, en el que comparte como sujeto encarnado, terrenal y contingente. En dicho espacio vivimos hoy como incapaces ilustrados, en el que (repito de nuevo la frase) “sabemos todo, pero no podemos nada” (Garces, 2017b, p. 9). Conocemos, pero no ejecutamos. Pensamos, pero no asumimos. Opinamos, pero no hacemos.

Vemos, velamos, pero no nos exponemos. Producimos y producimos, pero no obramos. El gesto como medio sin fin atraviesa la esfera de la inacción para romper:

La falsa alternativa entre el hacer que siempre es medio respecto a su fin (la producción) y la acción que tiene en sí misma su fin (la *praxis*). Pero, sobre todo, rompe esa falsa alternativa entre una acción sin obra y una acción necesariamente operativa [operosa] (Agamben, 2018, pp. 159).

Esa transversalidad del gesto es potencia para cambiar el “no podemos nada” y es el artista —desde su corporeidad inmersa e implicada en el mundo— quien gesta gestos que “no se limitan a obrar, sino que en el acto mismo en que cumple su acción al mismo tiempo la detiene, la expone y mantiene a distancia de sí mismo” (Agamben, 2018, pp. 159-160).

Capítulo 7. El gesto político emancipador

La posibilidad de emancipación del arte a través del gesto está en las condiciones que quedan fuera del tiempo de producción y de su expresión como producto, en aquello que no sea capitalizable para el sistema. Sin duda, el gesto en tanto medialidad pura puede emancipar el arte de la sumisión y manifestarse desde su no representatividad, imprecisión, individualidad, especificidad y singularidad. Darse como intercambio de dones puros (Vaneigem, 1977) con el que los individuos se dan y dan simplemente por el bien; su medio es el instante, en el cual nuestra experiencia “obliga a un olvido de sí. Rompemos con nuestro pasado y nuestro futuro. El yo se disuelve y nos volvemos todos [los vivientes] (...) Somos el otro y lo otro” (Concheiro, 2017, p. 116).

El acto de dar y disolverse entre los otros a través de los gestos encuentra una posibilidad en el cuidado, el cual, en su condición de medialidad pura, es capaz de emancipar al arte de la sumisión de los sistemas mercantiles. El cuidado en sí es un gesto puro, es un medio sin fin. La acción del cuidado no es cuidar, es curar, sanar, guardar, conservar, cambiar, preservar, morir, etc., de ahí que “cuidar del otro es lo que nos salva” (Lanza, 2021, p. 423). Sin embargo, el cuidado no necesariamente cura o sana, sino que es un medio que podría posibilitar tal acto y nos corresponde aquí recordar que el medio sin fin es lo que posibilita que el acto se produzca.

La condición política del gesto aboga por el bien común anteponiéndolo al bien propio. El cuidado común y propio es una condición política que podría emancipar al arte de su sumisión, ya que pone al mundo en obra y lo saca de la condición instrumental que lo sume todo de cara a un fin utilitario, mercantil, etc.

De hecho, el cuidado es el primer gesto humano: según la investigadora Margaret Mead la evidencia más antigua de humanidad es la de un fémur roto sanado. Ya que los animales a los que se les rompe un fémur mueren, esto quiere decir que alguien cuidó al enfermo para que ese fémur sanará (Morad, 2020). Si alguien se detuvo a cuidar a alguien, quiere decir, además, que se salió del régimen en el que estaba inscrito para hacer una cosa distinta, lo cual se traduce en que se salió de su condición y de su tiempo. Esto nos trae de nuevo al libro de Luciano Concheiro, *Contra el tiempo* (2017), cuyo capítulo 4 está dedicado a proponer la resistencia tangencial como reacción a las ideas modernas. Para ello apunta “no querer transformar, sino huir” (p. 96), puesto que comprende el cuidado como una “forma de pensar el quehacer político subversivo: una resistencia que se aleja de la confrontación y, en su lugar, sugiere dar la espalda, escabullirse” (p. 96). Dar espalda no al problema, sino al sistema que genera el problema que, en el caso del gesto que emancipa, se distanciaría del sistema mediante el obrar puesto en el cuidado. Es entonces que el arte desde el gesto obra con el cuidado para apartarse del sistema.

Un ejemplo que se aproxima a esta cuestión es el banquete con las sobras que organizó Guerrilla Architects en la plaza del mercado de Berlín en el año 2012. Para ello, antes de que cerrara el mercado, solicitaron a los comerciantes que donaran comida que estaba por caducar, también sacaron del mercado cajas y guacales en desuso e improvisaron con ellos mesas y sillas; mientras que como materiales de trabajo llevaron estufa portátil, platos de papel, ollas y utensilios de cocina. La intención de esta intervención fue que quien quisiera se sentara a la mesa a comer y brindó la posibilidad de que la arquitectura se convirtiera en banquete de productos por caducar y con una mesa hecha con objetos en desuso. Entre estas disposiciones, el excedente del flujo de capitales construyó una arquitectura desarrollada mediante secuencia de gestos embebidos en la ejecución. En su reseña exponen que la mesa quedó como escultura, la cual,

sospecho, fue desmantelada por el sistema de limpieza de la plaza. En el sentido de incorporar el gesto a una condición material, importa la escultura como recuerdo. Sin embargo, el gesto no está en la escultura, el gesto está en el obrar de Guerrilla Architects que ha producido una experiencia sensible insertada en el mundo, que pone como centro el compartir en cada uno de los instantes del banquete: al buscar los materiales, construir la mesa, comer, preparar la comida, poner las flores, servir al otro, conversar durante la sobremesa.

El plato en la mesa, con lo que se cocina —o se solía cocinar— en casa; nada sibarita ni sofisticado. Asociamos la imagen, sobre todo, con el cuidado que supone cocinar para los demás, la compañía y el amparo casero. También, naturalmente, con el placer de comer. Y con la memoria de los «elementos». (Esquirol, 2015, p. 7)

El gesto político y el obrar de todos los que intervinieron queda preservado en la memoria de cada uno y cada uno lo relatará, documentará o registrará a su manera; quizás esta condición fomente mitos. El gesto, nacido desde una operación estética en la que se busca cambiar la condición del lugar mediante una acción, no se mira en su estética, sino que la pone como política al servicio de los otros en el mundo. Es un gesto que no se ejecuta para imaginar otras imágenes estéticas del mundo, sino que se hace como mediación política de este.

Figura 65

Banquete con sobras. "Comida encontrada". Guerrilla Architects. 2012



Fuente: <https://www.guerrillaarchitects.de/en/portfolio/gefundenes-fressen/>

Si bien he conocido este gesto a través de la página web de Guerrilla Architects, toda la información está bajo la licencia “Creative Commons (BY-NC-ND 3.0 DE) unless it is declared differently” (Guerrilla Architects, 2012), lo que quiere decir que hay libertad para “copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato” (*creative commons*, s/f), hasta el momento en que ellos decidan caer en las redes de mercantilización del arte. En ese momento la representación, registro, documentación del gesto se institucionalizará, pero no el obrar en sí mismo, ya que el obrar solo pertenece al instante, lo que se captura es la representación de la acción y no los gestos, sucedidos antes, durante y después del banquete. Ahora bien, si esta intervención llegara a sumirse en el capitalismo es porque quienes la han construido no lo han hecho desde la intención de poner el arte como gesto que cuida desde la emancipación.

Por todos los argumentos que nos han conducido hasta esta parte, se puede concluir aduciendo que el arte desde sus gestos estéticos se transforma en gestos políticos para salirse de los regímenes estéticos e instaurarse en el mundo como un obrar emancipatorio de los sistemas de dominación que nos tienen sumidos en una condición póstuma. El gesto estético descrito nos involucra como pensadoras, “tejedoras insumisas, incrédulas y confiadas a la vez. No os creemos, somos capaces de decir, mientras desde muchos lugares rehacemos los hilos del tiempo y del mundo con herramientas afinadas e inagotables” (Garcés, 2017, p. 96). En síntesis, se evoca un gesto político que deviene de un gesto estético y que se consume y consolida en los *otros*, para la construcción activa de un *nosotr_s*⁹.

⁹ “En las sociedades occidentales modernas la palabra «nosotros» no nombra una realidad sino un problema. Es el problema sobre el que se ha edificado toda nuestra historia de construcción y de destrucción. Incluso podríamos decir que la modernidad occidental, hasta hoy, es la historia ambiciosa y sangrante del problema del nosotros” (Garcés, 2013, 28).

Escribir nosotros como expresión incluyente desde las normas gramaticales de la lengua española, genera exclusión, escribirlo en el plural femenino, para incluirnos como personas también excluye, escribirlo desde la resistencia con “e” o con “x” también es excluyente desde una intención inclusiva. A este concepto le corresponde escribirse con apertura vacante y es en esa vacante que busca abrirse el *nostr_s* de esta tesis.

Referencias

- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid, España: Akal.
- Agamben, G. (1996). *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino, Italia: Bollati Boringhieri.
- Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Trad. Eduardo Margareto Kohrmann. Barcelona, España: Áltera.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2016). *Medio sin fin. Notas sobre política*. Trad. Rodrigo Molina-Zavalía y Flavia Costa. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2001). “El rostro” y “Notas sobre el gesto” en *Medios sin fin*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia, España: Pre-textos.
- Agamben, G. (2007). Kommerell o del gesto. *La potencia del pensamiento*. Trad. Mercedes Ruvitusu. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia, España: Pre-textos.
- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Trad. Mercedes Ruvitusu, María Teresa D'Meza y Cristina Sardoy. Buenos Aires, Argentina. Editorial Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. Trad. Ernesto Kavi. Ciudad de México, México: Sexto Piso.

Agamben, G. (2018). *Karman. Breve tratado sobre la acción, la culpa y el gesto*. Trad.

Mercedes Ruvitusu. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2019). Arqueología de la obra de arte en *Creación y Anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. (pp. 9-26). Trad. Rodrigo Molina-Zavalía y María Teresa D'Meza. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Agamben, G., Costa, F., y Castro, E. (2008). *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*. Trad. Flavia Costa. Barcelona, España: Anagrama.

Aragón, J. L., Naumis, G. G., Bai, M., Torres, M., y Maini, P. K. (2008). Turbulent luminance in impassioned van Gogh paintings. *Journal of Mathematical Imaging and Vision*, 30(3), 275-283. <https://doi.org/10.1007/s10851-007-0055-0>

Aristóteles (1988). *Política*. Trad. Manuela García Valdés. Biblioteca Clásica. Madrid, España: Gredos.

Aristóteles (1993). *Ética Nicomaquea*. Trad. Julio Palli Bonet. Biblioteca Clásica. Madrid, España: Gredos.

Aristóteles (1994). *Metafísica*. Trad. Tomás Calvo Martínez. Biblioteca Clásica. Madrid, España: Gredos.

Ayerbe, N. (2017). Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 7, 551-572. doi: 10.1590/2237-266069648

- Badshah, N. (14 de octubre de 2021). Banksy sets auction record with £18.5m sale of shredded painting. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/oct/14/banksy-auction-record-shredded-painting-love-is-in-the-bin>
- Balkin, A. (s/f). *Public Smog*. Recuperado de <http://www.publicsmog.org/>
- Banksy. (2002). *Existencialism*. Bogotá, Colombia: Esperpento.
- Bardet, M (2021). Bergson. Gestos del pensar. Pensar entre gestos en Jiménez, J. M. Ruiz & J. J. Andrade (Eds). *Pensar con Bergson*. (1ra ed., Vol. 1, pp. 122-144) Barranquilla, Colombia: Universidad del Norte.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires, Argentina: Editorial Cactus.
- Bardet, M. (2019) Hacer mundos con gestos. En *El cultivo de los gestos entre las plantas, animales y humanos*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Barenblit, F. (2011). *La línea más directa*. En Wilfredo Prieto. Amarrado de la pata de la mesa. Madrid. CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. Recuperado de https://ca2m.org/sites/default/files/2021-01/Catalogo_Wilfredo_Prieto.pdf
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, España: Paidós.
- Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. Trad. Mirta Rosenberg. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2012). *Vida de consumo*. Trad. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2016). *Vida de consumo*. Trad. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Beck, U. (2017). *La metamorfosis del mundo*. Trad. Fernando Borrajo. Barcelona, España: Paidós.

Beckett, S. (1972) Not I. Media. Recuperado de <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/beckett-samuel/not-i>

Benjamin, W. (1999). *Imaginación y Sociedad. Iluminación I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, España: Taurus.

Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Bergson, H., y San Martín, G. (1936). *El pensamiento y lo movable: ensayos y conferencias*. Trad. Gonzalo San Martín. Santiago de Chile, Chile: Ercilla.

Bishop, C. (2019). *Infiernos artificiales. Arte participativo y política de la espectadoría*. Trad. Fabiola Iza. Ciudad de México, México: Taller de Ediciones Económicas.

Borges, J. L. (1974). El aleph. En Borges. *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Boris, B. (2008). *Producción cultural y prácticas instituyentes Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Trad. Marcelo Expósito, Glòria Mèlich Bolet, Gala Pin Ferrando, Joaquín Barriandos. Madrid, España: Traficantes de sueños.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Bruna Pérez, P. (2021). Arte y ecología política. Un viaje desde el modelo antropocéntrico a las realidades de los no humanos. (Tesis Doctoral). Universidad de Barcelona. Recuperado en 15 de abril de 2022, de <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/175793>

Bruna, P. [CENDEAC]. (14 de enero de 2022). Plantoceno. Trascender el pensamiento antropocentrista desde la investigación artística. [Video]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0qTGVrzpZnw&t=1262s>

Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Trad. Jacqueline Cruz. Madrid, España: Cátedra.

Cambridge University. (s/f). Happening. *En el Cambridge Dictionary* Recuperado de <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/happening>

Campillo, A. (2015). *Tierra de nadie: Cómo pensar (en) la sociedad global*. Barcelona, España: Herder.

Campillo, A. (2018). *Mundo, nosotros y yo. Ensayos cosmopolíeticos*. Barcelona, España: Herder.

Canal lodifilmfest. (29 de enero de 2013). Samuel Beckett Not I, 1973. [Archivo de Vídeo]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VFQH7hhDTSE>

Cao, Mingkui, and F. Ian Woodward. "Dynamic responses of terrestrial ecosystem carbon cycling to global climate change." *Nature* 393, no. 6682 (1998): 249-252. doi: 10.1038/30460

Casas-Cortes, M., Cobarrubias, S., De Genova, N., Garelli, G., Grappi, G., Heller, C., Hess, S., Kasperek, B., Mezzadra, S., Neilson, B. and Peano, I. (2015). New keywords: migration and borders. *Cultural Studies*, 29(1), 55-87. doi: 10.1080/09502386.2014.891630

Cervantes, B. (2000). "Happening: La acción efímera como actividad artística". *DC Papers, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, 4, p. 104-113. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4017637.pdf>

Colomé, M. C. (2013). Michael Foucault y su arqueología del saber. *Perspectivas docentes* 51, pp. 52-53. Recuperado de <http://ri.ujat.mx/bitstream/20.500.12107/2701/1/-196-135-A.pdf>

Concheiro, L. (2017). *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Barcelona, España: Anagrama.

Cornejo, K. (2014). No Text Without Context: Habacuc Guillermo Vargas's *Exposición# 1*. *Sztuka i Dokumentacja*, (10), 53-59. Recuperado de https://www.academia.edu/9125717/No_Text_Without_Context_Habacuc_Guillermo_Vargas_Exposition_1

Coromines, J. (1987). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*: G-MA. Madrid, España: Gredos.

Creative commons (s/f). creative commons. Recuperado de

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de>

Credit-Suisse. (2021). *Global Wealth Report 2021*. Suiza: Credit Suisse Research Institute.

Recuperado de <https://www.credit-suisse.com/media/assets/corporate/docs/about-us/research/publications/global-wealth-report-2021-en.pdf>

Crespo-Martín, B. (2020). “Acerca de las prácticas artísticas participativas contemporáneas como catalizadoras de la sociabilización” en *Historia y comunicación social*. 25 (1), pp. 275-286. doi: 10.5209/hics.69244

Debord, G. (1999). Internacional situacionista, vol. I: *La realización del arte*. Madrid, España: Literatura Gris.

Debord, G. (2003). *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luis Pardo. Valencia, España: Pre-Textos.

Deleuze, G y Parnet, C. (1980). Diálogos. Trad. José Vázquez. Valencia, España: Pre-Textos.

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Trad. Irene Agoff. Barcelona, España: Paidós.

Deleuze, G. (2008). *Dos regímenes de locos*. Trad. José Luis Pardo. Valencia, España: Pre-textos.

Deleuze, Gilles. (2009). ¿Qué es un dispositivo? En AA. VV. *Michel Foucault Filósofo*. Trad. Alberto Bixio. Madrid, España: Gedisa.

Deleuze, G y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Madrid, España: Anagrama

Demos, T. (2020). *Decoloniar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología.*

Madrid, España: Akal.

Didi-Heberman, G y Giannari, N. (2018). *Pasar cueste lo que cueste.* Santander, España:

Shangrila.

Didi-Huberman, G. (2007). *La imagen mariposa.* Ciudad de México, México: Mudito &

Company.

Didi-Huberman, G. (2009). La imagen superviviente. *Historia del arte y tiempo de los fantasmas*

según Aby Warburg. Madrid, España: Abada.

Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen.* Trad. Vesta Mónica herrerías. Oaxaca, México:

Ediciones Ve.

Dorfles, G. (1976). Happening y body art. En Illa, J. *Happening de happenings y todo es*

happening. I Congreso Internacional de happening en Granollers. Comarca del Vallés.

Duchamp, M. (1975). *Escritos. Duchamp du Signe.* Colección Comunicación visual. Barcelona,

España: Gustavo Gili.

Eagleton, T. (2011). *La estética como ideología.* Trad. Germán Cano y Jorge Cano Cuenca.

Barcelona, España: Trotta.

Eliasson. O. (2018). Ice Watch. Recuperado de

<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>

Esquirol, J. M. (2015). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad.*

Barcelona, España: Acanalado.

Fischer-Lichte, E. (2009). Culture as Performance. *Modern Austrian Literature*, 42(3), 1–10.

Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/24649950>

Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Trad. Claudio Gancho. Herder: Barcelona.

Fluxá, B. (2020). Cartografías del Antropoceno. Un viaje de exploración artística a través de las esferas. En *Post-Arcadia: ¿qué arte para qué naturaleza?* (pp. 419-455). Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Ciudad de México, México: Siglo XXI.

Foucault, M. (1977) *Dit et Écrits*. Paris. France: Gallimard.

Foucault, M. (1982). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Foucault, M. (2012). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nueva.

Galard, J., y de Barros, M. A. L. (1997). *Beleza do Gesto, A: Uma Estética das Condutas Vol. 7* (Vol. 7). Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, Brasil: Edusp.

Galvez, M. (2019). *Espacio somático. Cuerpos múltiples*. Madrid, España: Ediciones Asimétricas.

Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona, España: Bellaterra.

Garcés, M. (2017a). Condición póstuma. *AAVV. Futuros*. Ciudad de México, México: Arquine.

Garcés, M. (2017b). *Nueva ilustración radical*. Barcelona, España: Anagrama.

Garcés, M. (2018). *Ciudad princesa*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.

Goldberg, R. (1996). *Performance Art*. Barcelona, España: Destino.

Guerrilla Architects. (2012). Gefundenes Fressen a donation dinner. GA. Recuperado de <http://www.guerillaarchitects.de/portfolio/gefundenes-fressen/>

Han, B. C. (2011). *La sociedad del cansancio*. Trad. Arantazu Saratxaga Arregui. Barcelona, España: Herder.

Han, B. C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Trad. Raúl Gabas. Barcelona. España: Herder.

Han, B. C. (2018). *Hiperculturalidad*. Trad. Florencia Gaillour. Barcelona, España: Herder.

Haudricourt, A. (2019). *El cultivo de los gestos entre las plantas, animales y humanos*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Heidegger, M. (2001). *Conferencias y artículos*. Trad. Eustaquio Barjau. Barcelona, España: Editorial del Serbal.

Herrero, Y. (2020). Miradas ecofeministas para revertir la guerra contra la vida. En *Post-Arcadia: ¿ qué arte para qué naturaleza?* (pp. 419-455). Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac).

- Hinkelammert, F. (2018). El capitalismo como religión. *Siwô' Revista De Teología/Revista De Estudios Sociorreligiosos*, 10(1), 103-125. doi: 10.15359/siwo.10-1.4
- Hobbes, T. (1996). *Leviatán*. Traducción: S. M. Sánchez. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Hüni, H. (2018). El movimiento hablante. Corporeidad y *Dasein*, en Verano Gamboa, L., & Suárez González, J. R. (Ed). *Pensar el cuerpo*. 1ra ed., Vol. 1, pp. 3-16) Universidad del Norte.
- Johnston, C. (6 de octubre de 2018). Banksy auction stunt leaves art world in shreds. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/06/banksy-sothebys-auction-prank-leaves-art-world-in-shreds-girl-with-balloon>
- Kafka, F. 2014. *El proceso*. Colección Literatura Justicia. Ciudad de México, México: Fundación Judicial.
- Kant, I. (2014). *Crítica del juicio*. Trad. Alejo García Moreno. Barcelona, España: Minimal.
- Kaprow, A. (1966). *How to Make a Happening*. Mass Art. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8iCM-YIjyHE>
- Kaprow, A. (1986). TAIL WAGGING DOG. *THE ACT: A Journal of Performance*, 1. Recuperado de <http://inventivity.com/pp/>
- Kaprow, A. (2016). Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening. Edición de Jeff Kelley. Trad. Albert Fuentes. Barcelona, España: Alpha Decay.

Konrad, V. (2015). Toward a theory of borders in motion. *Journal of Borderlands Studies*, 30(1), 1-17. doi: 10.1080/08865655.2015.1008387

Kundera, M. (2005). *La insoportable levedad del ser*, tr. de Fernando de Valenzuela. Barcelona, España: Tusquets.

Lanza González, H. (2021). Su ritmo pausado resultaba hipnótico. *Eidos*, 36(36), 420–426.

Recuperado de <https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/eidos/article/view/14384>

Lipovetsky, G. (2007). *La felicidad paradójica* (p. 190). Trad. Antonio-Prometeo Moya.

Barcelona, España: Anagrama.

Llosa, M. V. (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid, España: Alfaguara.

Losiggio, D., y Taccetta, N. (2019). La cuestión del archivo desde una perspectiva warburgiana:

huellas, pathos, dinamogramas. *Cuadernos de filosofía*. (72). 69-72. Recuperado de

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CdF/article/download/7804/6876>

Lozano, A (2021). Sujeto a sujeto: estrategias desde el arte para relacionarse con el páramo. En

Cuerpos permeables: páramos, arte y ciencia en diálogo con las obras de Eulalia De

Valdenebro. Bogotá, Colombia: Instituto Humboldt.

Machado, M. (Mayo, 2019). Deshacernos del límite. Abolir las fronteras. En Zarur, X

(Presidencia). *Visión 2019. XIII Versión. Impactos Sociales, Económicos y Ambientales de*

los Fenómenos Migratorios. Barranquilla, Colombia: Universidad de la Costa.

Maddalena, G. (2015). *The Philosophy of Gesture: Completing Pragmatists' Incomplete*

Revolution. Montreal, Canada: McGill-Queen's Press-MQUP.

Maillard, C. (2019). *Matar a Platón; seguido de Escribir* (Vol. 218). Barcelona, España:

Tusquets.

Marcuse, H. (2001). Algunos comentarios sobre Aragón: el arte y la política en la Era

Totalitaria. *Guerra, tecnología y fascismo—textos inéditos*. Trad. Juan Fernando

Saldarriaga. 242-259. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.

Martoni, A., y Ulm, H. (2016). Rituales de la percepción: Vilém Flusser, por una filosofía de los

gestos. *Cuadernos del Sur-Filosofía*, 45, 59-78. Recuperado de

<https://ojs.uns.edu.ar/csf/article/view/889>

Mèlich, J. C. (2012). *Filosofía de la finitud*. Barcelona, España: Herder.

Merriam-Webster. (s.f.). Happening. *En el Diccionario Merriam-Webster.com*. Recuperado de

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/happening>

Merriam-Webster. (s.f.). Performance. *En el Diccionario Merriam-Webster.com*. Recuperado de

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/performance>

Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso: ensayo sobre el triunfo de la estética* (Vol. 555).

Trad. Laurence Le. Bouhellec. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Miessen, M., y Basar, S. (Eds.). (2009). *¿Alguien dijo participar?: un atlas de prácticas*

espaciales. Traducción Ethel Barahona. Barcelona, España. Dpr-Barcelona.

Miguel, R., y Morante (Marqués de). (1897). *Nuevo diccionario latino-español etimológico*.

Ciudad de México: Sáenz de Jubera Hermanos.

Morad, T. (2020). The relevance of Margaret Mead's concepts in health and illness to the era of COVID-19. *Theory and Practice in English Studies*. Volume 9, No. 1–2, 2020.

https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/143489/2_THEPES_9-2020-1_10.pdf?sequence=1

Morton, T. (2018). *Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo*. Trad. Paola Cortés Rocca. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Morton, T. (2019). *Ecología oscura: Sobre la coexistencia futura*. Trad. Fernando Borrajo. Barcelona, España: Editorial Paidós.

Murría, A. (2011). Wilfredo Prieto. Amarrado a la pata de la mesa. *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios = art, culture, new media*, (30), 120-121.

Naegele, D. (2007). La puertas y ventanas de Duchamp: Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, Étant donnés. *RA, Revista de Arquitectura*, 9, 43. Recuperado de <https://dadun.unav.edu/handle/10171/18047>

Naim, M. (15 de octubre de 2010). El mundo entre comillas. *Diario El País*. España. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2015/10/10/actualidad/1444491899_543067.html

Padilla, N. (8 de diciembre de 2018). “No se puede glorificar la violencia”: Doris Salcedo. El Espectador. Recuperado de <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/no-se-puede-glorificar-la-violencia-doris-salcedo-article-828072/>

Phelan, P. (2003). *Unmarked. Politics of Performance*. Londres, Inglaterra: Routledge.

- Phelan, P. (2011). *Ontología del performance: representación sin reproducción. Estudios avanzados de performance*. Trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, María Antonieta Cancino, Silvia Peláez. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Polanyi, K. (2007). *La gran transformación: crítica del liberalismo económico*. Trad. Julia Várela y Fernando Alvarez-Uria. Ciudad de México, México.: Fondo de Cultura Económica.
- RAE. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Fecha de la consulta:20/05/2022].
- Rampley, M. (2000). *The remembrance of things past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*. Göttingen, Germany: Harrossowitz-Wiesbaden.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas* (Vol. 2). Trad. Manuel Arranz. Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ruiz, C. T., y Garcia, R. G. (2013). Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 18(21), 226-235. doi: 10.4995/ega.2013.1536
- Sansi, R. (2014). “Arte, don y participación” en *Ankulegi. Revista de Antropología Social*, issue 18, p. 13-28. Recuperado de <https://www.aldizkaria.ankulegi.org/ankulegi/article/view/62>
- Santamaría, A. (2018). *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo*. Madrid, España: Akal.

- Sennett, R., y Galmarini, M. A. (2009). *El artesano*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Barcelona, España: Anagrama.
- Valle, A M. do, y Gondar, Jô. (2014). A redução ao gesto: Mira Schendel encontra Walter Benjamin. *Fractal: Revista de Psicologia*, 26(spe), 645-658. Epub 00, 2014.doi: 10.1590/1984-0292/1324
- Valls-Boix, J. E. (2020). *Giorgio Agamben: política sin obra*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Valls-Boix, J. E. V. (2020). *Giorgio Agamben: política sin obra*. Barcelona, España: Gedisa.
- Velasco, J. C. (2016). *El azar de las fronteras: Políticas migratorias, justicia y ciudadanía*. Ciudad de México. México: Fondo de Cultura Económica.
- Viquez-Jiménez, A. (2012). El desaparecido aparece. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 97-115. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/12200>
- White, A. (17 de septiembre de 2020). Banksy pierde batalla legal por los derechos de una de sus más famosas obras. *Independent en español*. Recuperado de <https://www.independentespanol.com/entretenimiento/arte/banksy-lanzador-de-flores-demanda-a-todo-color-negro-marca-registrada-identidad-de-derechos-de-autor-b470679.html>
- Woolf, V. (1991). El cine y la realidad. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 36(145), 152-155. doi: 10.22201/fcpys.2448492xe.1991.145.51675

Zevi, B. (1998). *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona, España: Apóstrofe.

Zubiri, X. (1992). *Cinco lecciones de filosofía*. 3ra Ed. Madrid, España: Alianza Editorial.

Tablas

Figura 1 <i>Fotogramas del “Not I” de Samuel Beckett. 1973</i>	10
Figura 2 <i>“Puerta: rue 11 Larrey” de Marcel Duchamp. 1927</i>	11
Figura 3 <i>Untitled (Glass on Body Imprints – Face) de Ana Mendieta. 1972</i>	12
Figura 4 <i>Instantánea de Eadweard Muybridge “Woman turning around in surprise and running away”</i>	15
Figura 5 <i>Figura humana en movimiento. Eadweard Muybridge. 1879</i>	21
Figura 6 <i>Muerte de Orfeo en 2 tiempos: 1) Anónimo griego siglo V. 2) Anónimo italiano 1497. 3) Anónimo italiano siglo XV</i>	28
Figura 7 <i>All Creative Work Is Derivative. “Minute Meme”. Nina Paley. 2010</i>	29
Figura 8 <i>“Used and tired” y “Reise ohne Ankunft (RALEIGH)” de Alicja Kwade. 2013</i>	41
Figura 9 <i>AND. John Baldesari. 1997</i>	57
Figura 10 _____ - _____. <i>Serie “Línea-miento de política territorial internacional”. 2019</i>	62
Figura 11 _____ - _____. <i>Serie “Línea-miento de política territorial internacional”. 2019</i>	63
Figura 12 _____ - _____. <i>Serie “Línea-miento de política territorial internacional”. 2019</i>	63
Figura 13 _____ - _____. <i>Serie “Línea-miento de política territorial internacional”</i>	64
Figura 14 _____ - _____. <i>“Línea-miento de política territorial internacional”</i>	65
Figura 15 <i>Cinco límites. La Colombia terrestre para la política internacional del límite. Serie “Línea-miento de política territorial internacional”. 2019</i>	65
Figura 16 _____ <i>Acto 1. Serie “Línea-miento de política territorial internacional”. 2019</i>	67
Figura 17 _____ <i>Acto 2. Serie “Línea-miento de política territorial internacional”. 2019</i>	69

Figura 18	<i>“Frontera: medio de contacto”</i> . 2019.....	71
Figura 19	_____ <i>Acto 3. Serie “Línea-miento de política territorial internacional”</i> . 2019.....	73
Figura 20	<i>El otro. Serie “Línea-miento de política territorial internacional”</i> . 2019.....	74
Figura 21	<i>Cercados. Serie “Línea-miento de política territorial internacional”</i> . 2019	76
Figura 22	<i>Enfrentados. Serie “Línea-miento de política territorial internacional”</i> . 2019	76
Figura 23	<i>Isla. Serie “Línea-miento de política territorial internacional”</i> . 2019.....	78
Figura 24	<i>Resto. Serie “Línea-miento de política territorial internacional”</i> . 2019.....	78
Figura 25	<i>Dispersión. Serie “Línea-miento de política territorial internacional”</i> . 2019	79
Figura 26	<i>Colombia. 2021</i>	81
Figura 27	<i>La “POLÍTICA” del límite. Atrio de San Francisco en Ciudad de México. 2017</i>	84
Figura 28	<i>Línea limítrofe entre México y Estados Unidos dentro del Atrio de San Francisco en Ciudad de México. 2017</i>	85
Figura 29	<i>Límite. Performance. 2017</i>	86
Figura 30	<i>Frases del proyecto “Letras a la border” en la instalación</i>	87
Figura 31	<i>Colectivo Deportados Unidos en la Lucha en la instalación</i>	89
Figura 32	<i>Mediación con el Albergue “Los hermanos del camino”</i>	90
Figura 33	<i>Mediación con el Programa “Latino Initiative de Go Global NC”</i>	91
Figura 35	<i>La intervención de visitantes</i>	93
Figura 36	<i>Cuerpos en el manifiesto espacial de La “POLÍTICA” del límite. Atrio de San Francisco</i>	94
Figura 37	<i>A. La noche estrellada. 1889. Van Gogh. B y C. Detalles de brochazos en el lienzo</i>	108
Figura 38	<i>Detalles de las pinceladas en “La Cosecha”. 1888. Van Gogh</i>	108
Figura 39	<i>Detalles de las pinceladas en “El dormitorio en Arlés”. 1889. Van Gogh</i>	109

Figura 40 <i>“The Flower Thrower”</i> . 2005. Banksy.....	111
Figura 41 <i>Heavy Sea</i> . PEJAC. 2016	131
Figura 42 <i>Cada-ver es cada vez más</i> . Teresa Mulet. 2011	133
Figura 43 <i>Atrabiliarios</i> . Doris Salcedo. 1994-2004	134
Figura 44 <i>Ice Wacth</i> . Olafur Elliason. 2014	136
Figura 45 <i>Propuesta “Esto no es cuestión de tiempo”</i>	138
Figura 46 <i>Fragments</i> . Doris Salcedo. 2017	139
Figura 47 <i>Amarrado de la pata de la mesa</i> . Wilfredo Prieto. 2011	141
Figura 48 <i>Exposición #1</i> . Guillermo Vargas Habacuc. 2007	143
Figura 49 <i>Espectadores</i> . Aleix Plademunt. 2006	144
Figura 50 <i>Public Smog sobre Los Ángeles</i> . Amy Balkin. 2004	146
Figura 51 <i>Sin fuente. Acción compartida intermedia</i> . DMGAMICEMAJMAA GAMNPVMLAGHAEM. 2020	153
Figura 52 <i>Sin fuente. Tres acciones de uno de los participantes</i> . DMGAMICEMAJMAA GAMNPVMLAGHAEM. 2020	154
Figura 53 <i>Desaparición de fragmentos del poema Escribir de Chantal Maillard. Convocatoria “ANTES-DURANTE-DESPUES” de AndarteArte</i> . 2020.....	156
Figura 54 <i>Desaparición del poema “Tener la palabra”. Convocatoria “ANTES-DURANTE-DESPUES” de AndarteArte</i> . 2020	157
Figura 55 <i>Siete intervenciones en “Dar la palabra”. Convocatoria “ANTES-DURANTE-DESPUES” de AndarteArte</i> . 2020.....	159

Figura 56 <i>Distribución de las 16 instalaciones de la propuesta expositiva Dadnos una sala de exposición y removeremos nuestros mundos. 2020</i>	163
Figura 57 <i>Micro-experiencia: Pandemia. Instalación: Protocolo separatista. Una rosa de los vientos convertida en rosa de separación de cuerpos. Dadnos una sala de exposición y removeremos nuestros mundos. 2020</i>	164
Figura 58 <i>Micro-experiencia: Violencia. Instalación: ¡HACED ALGO! Una exclamación para actuar sobre la violencia del hambre. Dadnos una sala de exposición y removeremos nuestros mundos. 2020</i>	165
Figura 59 <i>Micro-experiencia: Consumismo. Instalación: Encrucijada. Invitación para abrir buzones con correspondencias que interpelan al espectador. Dadnos una sala de exposición y removeremos nuestros mundos. 2020</i>	166
Figura 60 <i>Micro-experiencia: Extinción. Instalación: Blanco de extinción. Invitación para dejar el vacío de las especies sobre un papel en blanco. Dadnos una sala de exposición y removeremos nuestros mundos. 2020</i>	167
Figura 61 <i>Micro-experiencia: Resistencia. Instalación: En defensa propia. Invitación para superponer siluetas inter-especies sobre los modelos de antropometría en escala real. Dadnos una sala de exposición y removeremos nuestros mundos. 2020</i>	168
Figura 62 <i>Protesta contra el cambio climático en Trafalgar Square. Extinction Rebellion. 2020</i>	171
Figura 63 <i>En sus zapatos. Extinction Rebellion. 2020</i>	171
Figura 64 <i>The others residents. Paula Bruna. 2022</i>	173
<i>Condición póstuma y Nueva ilustración radical hacia la emancipación</i>	175
<i>Época y enfoque del arte correspondiente</i>	187
Figura 65 <i>Banquete con sobras. “Comida encontrada”. Guerrilla Architects. 2012</i>	195

