

*manifestación corpórea, y de esta manera se engendra el signo corporal [...]. Con el concurso de todos los programas gestuales, el performer, adosando prácticas y movimientos no asociados hasta entonces, alcanza el nivel del arte, y logra el signo corporal artístico, que ya está en germen en la danza, el teatro, la magia y los ritos y las pinturas del cuerpo [...]*²⁸⁰. Es decir, una vez logrado que a través del gesto el cuerpo del performer se convierta en signo artístico, el artista y la performance pueden ser integrados en el curso de la genealogía del arte.

Todos utilizamos los gestos y el lenguaje corporal además de las palabras cuando hablamos. Un gesto es una forma de comunicación no verbal ejecutada con alguna parte del cuerpo y producida por el movimiento de las articulaciones y los músculos. El lenguaje de los gestos permite expresar una gran variedad de sensaciones y pensamientos, desde desprecio y hostilidad hasta aprobación y afecto. Algunos gestos pueden ser considerados culturalmente aceptables o no, dependiendo del lugar y contexto en que se realicen pues tienen una dimensión cultural²⁸¹ pero muchas veces son involuntarios y comunes a todos los humanos como se hace evidente en la vídeo-acción



Vídeo del deseo de Fernando Baena, realizado en Madrid en 2001: El registro muestra como las caras de las personas a las que se les ha pedido que piensen en un deseo reflejan

“Vídeo del deseo II” de Fernando Baena, 2001. (Archivo del artista).

²⁸⁰ GLUSBERG, Jorge, (1986), op., cit.

²⁸¹ FLUSSER, Vilém, (1994), op. cit., p. 32.: “...es preciso diferenciar los gestos de los movimientos condicionados por la naturaleza, toda vez que en los gestos está en juego la libertad”.

ese acto de desear. Algunos gestos y movimientos se repiten en casi todas ellas. La acción repetida en Taiwan y Río de Janeiro con personas de diferentes edades originó resultados equiparables. En otra obra del mismo autor, *15 artistas intentando mantener la mente en blanco* (2011), ocurre algo similar. No queremos con estos ejemplos afirmar que no exista en los gestos un componente cultural, que podría hacerlos reconocibles solo para una determinada esfera de cultura, irreconocibles por otras esferas o ser valorados de muy diferente manera por unas u otras culturas, pero sí señalar lo que de innato y universal pueda haber en los gestos generados por las acciones de desear o de intentar no pensar.

Flusser (1994), llama gesto a *un movimiento del cuerpo o de un instrumento unido al mismo, para el cual no se da ninguna explicación causal satisfactoria. A fin de poder entender los gestos así definidos es necesario descubrir sus “significados” [...] La definición de gesto aquí propuesta supone que de lo que se trata en la misma es de un movimiento simbólico [...] Un gesto lo es porque representa algo, porque con el mismo solo se trata de dar sentido a alguna cosa*²⁸². Una búsqueda fenomenológica del significado del gesto como la que propone Flusser es llevada a cabo por Anna Gimein en su vídeo-acción *La foto* (2009) mediante la repetición de un gesto recordado: *es una exploración de un movimiento, una búsqueda interior, un intento de devolver el recuerdo que tengo de un gesto, captado por mi abuelo en una foto de la segunda guerra mundial, desde su estado fijo a una existencia como acción*²⁸³. Y es en la existencia de este gesto como acción en un entorno determinado, donde la artista encuentra el significado. Como dice Ferrando (1996), cuando el gesto, actitud o mueca se repite y reproduce sin descanso, el territorio del sentido cambia. De este modo, un movimiento de pierna, de brazo o de cabeza es capaz de convertirse, al multiplicarse por sí mismo, en una cierta narración, en un ejercicio ritual o en un concierto de gestos. Y cada uno de ellos estaría provisto de un significado distinto, cuando

²⁸² FLUSSER, Vilém, (1994), op. cit., pp. 10 y 11.

²⁸³ Comunicación de la artista (27/03/12).

*la aparente identidad del gesto se anulará a sí mismo en cada una de las repeticiones, o tal vez, cuando el vaivén del mismo acumulara intensidades diferentes y variadas, o cuando el duplicado de lo insignificante se produjera tantas veces, cuantas de forma paralela la repetición sucediera*²⁸⁴.

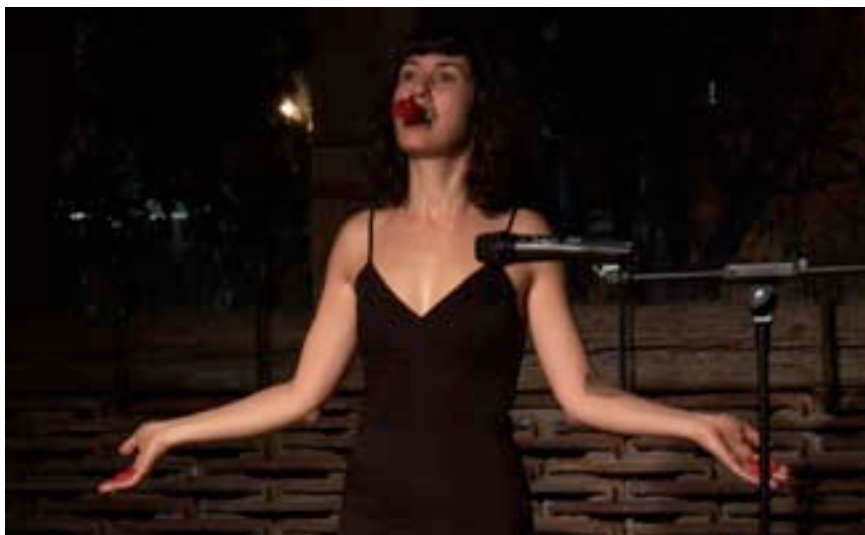


“La foto” de Anna Gimein, 2009. (Archivo propio).

Utilizamos la expresión facial para: expresar el estado de ánimo, indicar atención, mostrar disgusto, bromear, reprochar, reforzar la comunicación verbal y, en general, para regular la interacción. Paul Ekman y Wallace Friesen (1969) distinguen cinco categorías de gestos: gestos emblemáticos: son señales emitidas intencionalmente y que todo el mundo conoce su significado; gestos ilustrativos: son los gestos intencionados que acompañan a la comunicación verbal para matizar o recalcar lo que se dice, para suplantar una palabra en una situación difícil, etc.; gestos reguladores de la interacción: con ellos se sincroniza o se regula la comunicación y el canal no desaparece, utilizándose para tomar el relevo en la conversación, para iniciar y finalizar la interacción, para ceder el turno de la palabra...; gestos que expresan estados

²⁸⁴ FERRANDO, Bartolomé, (1995), *Esto no es una anécdota*, en Fuera de Banda n.º 3, Valencia, editado por Nelo Vilar y Domingo Mestre, p. 3.

emotivos: que reflejan el estado emotivo de la persona y son el resultado emocional del momento, como los gestos que expresan ansiedad o tensión, muecas de dolor, triunfo, alegría, etc.; y gestos de adaptación: aquellos que se utilizan para manejar emociones que no queremos expresar, para ayudar a relajarnos o tranquilizarnos, etc. También pueden ser inconscientes como los de morderse una uña o chuparse el dedo²⁸⁵. En esta clasificación de Ekman y Friesen no están considerados una serie de gestos que podríamos llamar gestos sin sentido o gestos formales que aparecen conscientemente realizados en algunas acciones artísticas. Son gestos que no corresponden a una finalidad comunicacional en sentido estricto, ni buscan expresar estados emotivos.



Silvia Antolín, 2011. (Archivo propio).

En una *performance* es conveniente el control de todos los gestos corporales, como los realizados con las manos, pues son capaces de dar mucha información, a veces indeseada. De la acción de Silvia Antolín realizada en Matadero Madrid en 2011 dentro del marco de *Acción!Mad11*, lo que nos llamó la atención fue el control gestual y la delicadeza con los que la artista deshojó una rosa cuyos restos acabó comiéndose.

²⁸⁵ EKMAN, Paul y FRIESEN, Wallace (1969). *The repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding*, en *Semiotica* 1. pp. 49-98.

El gesto más significativo es la mirada, que además de ser una fuente de información, expresa emociones y sirve para regular el acto comunicativo. Para Merleau-Ponty (1964), la mirada colabora con el tacto: *la mirada envuelve, palpa y se ciñe a las cosas visibles [...] Hemos de acostumbrarnos a la idea de que todo lo visible está cincelado a partir de lo tangible, que todo ser táctil está ya en cierta manera pensado para la visibilidad, que no solo hay superposiciones y rebasamientos entre lo tocado y lo tocante, sino también entre lo tangible y lo visible. En lo visible está incluido lo tangible de igual modo que, a la inversa, lo tangible no carece de visibilidad, de existencia visual. El mismo cuerpo ve y toca, razón por la cual lo visible y lo tangible pertenecen al mismo mundo.* En las realizaciones escénicas, al contrario de lo que ocurre con el tacto, la mirada ayuda a la ilusión y la ficción: *Son el rostro y los gestos del actor los que, mediante la percepción visual, la mirada, son capaces de “tocar” al espectador, suscitando en él un sentimiento de proximidad al personaje de ficción. La cercanía física al actor, el contacto directo con él, haría que el espectador centrara su atención en el actor. Ello daría al traste con la ilusión y con todas las emociones relacionadas con el personaje, incluido el anhelo de tocarlo producido por la mirada. De ahí que el teatro ilusionista descarte un contacto real, un contacto físico directo entre actores y espectadores*²⁸⁶. La decisión de dirigir o no la mirada al público durante la realización de una *performance* es fundamental en el desarrollo de la acción. Mirar al público y, sobre todo si la mirada se dirige a los espectadores individualmente, invita a una participación más próxima que normalmente busca la empatía y la creación de comunidad. Pero además, el tipo de mirada que se lanza proporciona al espectador información relevante sobre su grado de ficción, y por tanto de toda la *performance*, y sobre las intenciones y, en definitiva, el grado de “verdad” del actuante.

La sonrisa, la risa y la carcajada, aunque pueden ser forzadas, muestran

²⁸⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice, (1964), *Le visible e l'invisible*, Paris, pp. 175 y ss., citado en FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., pp. 129 y 127.

normalmente felicidad y alegría. La sonrisa tiene un parecido peligro y por los mismos motivos, en cuanto a su manejo por actores inexpertos o falseadores pues da al espectador una gran cantidad de información muchas veces incontrolable. Este puede ser uno de los motivos por los que muchos *performers* mantienen en sus actuaciones un rictus serio e impasible. Los Torreznos dieron en su obra *Tratado de algunas emociones*, de 2005 (también en *La risa*, 2008, y en otras) una muestra de profesionalidad actoral en su tratamiento de los gestos de manera que, aunque se trate de un espectáculo ensayado, llegamos a no saber donde empieza la representación y donde acaba la realidad. Como dice Ferrando (1996), refiriéndose a lo no anecdótico de algunos gestos: *En otros casos el acontecimiento real se muestra intrínsecamente unido a su simulacro, a su ficción, formando una única*



*unidad, allí donde la diferencia se nos manifiesta únicamente mediante un guiño o la insinuación de uno de los dos componentes entrelazados. El contagio, a veces es instantáneo; otras es procesual. La realidad y la ficción son capaces de darse la mano de modos muy distintos*²⁸⁷.

“La risa” de Los Torreznos, 2008, (Archivo de los artistas).

d.1.3. Movimiento

Aristóteles define el movimiento, lo dinámico (το δυνατόν) como la realización (acto) de una capacidad o posibilidad de ser (potencia) en tanto que se está actualizando. Si estoy sentado (acto) y tengo la posibilidad (potencia) de estar de pie, el movimiento consistirá en el paso de la

²⁸⁷ FERRANDO, Bartolomé, (1995), op. cit., p. 3.

posibilidad (potencia de estar de pie) al hecho de estar de pie (acto) mientras dura el proceso. El movimiento acaba cuando ya estoy de pie (acto).



"S/T" de Ángela García, 2009. (Archivo propio).

En mecánica, el movimiento es un fenómeno físico que se define como todo cambio de posición en el espacio que experimentan los cuerpos de un sistema con respecto a ellos mismos o a otro cuerpo que se toma como referencia. Todo cuerpo en movimiento describe una trayectoria. La física describe seis tipos simples de movimiento que se pueden combinar consiguiendo movimientos mixtos: 1) Movimiento rectilíneo uniforme cuando se describe una trayectoria recta y uniforme y su velocidad es constante en el tiempo, como la acción realizada por Hilario Álvarez caminando 1 km. en línea recta. 2) Movimiento rectilíneo uniformemente acelerado, en el que un cuerpo se desplaza sobre una recta con aceleración constante como en la caída libre de un cuerpo. Un ejemplo es la acción *De las seis direcciones del espacio hay una que es la hostia*, realizada por Fernando Baena en la galería El Gayo Arte en 1996, en el marco de la segunda *Revista Hablada* de Madrid, en la que el accionista lanzó un ladrillo hacia arriba por encima de la cabeza apartándose con mucha torería solo un momento antes de que este le golpeará. Este tipo

de movimiento también pudo ser apreciado en la acción sonora *Tirar la casa por la ventana* realizada por David Krapoola en 2010 durante la cual el artista arrojó por la ventana todos los muebles de su casa²⁸⁸. 3) Movimiento circular, basado en un eje de giro y radio constante cuya trayectoria es una circunferencia, como en la *performance* de Ángela García realizada en Off Limits en el marco de *Acción!Mad09*, en la que la artista giraba circularmente sobre un lecho de letras de pasta para hacer sopa que quedaban adheridas a su ropa. Posteriormente hacía girar gran cantidad de platos en el suelo sobre su propio eje como en un número circense. O, para poner un ejemplo de la danza, la obra *Corol.la* de Angels Margarit (1993) en la que los giros, círculos y espirales de todo tipo eran la base formal de la pieza. 4) Movimiento ondulatorio, corresponde a la trayectoria ideal de un proyectil que se mueve en un medio que no ofrece resistencia al avance y que está sujeto a un campo gravitatorio uniforme. Este movimiento es difícil de percibir por el ojo humano e imposible de realizar por cualquier persona pero sí por un objeto como ocurre con la flecha disparada por un arco en la *performance* de Eduardo Hurtado que describiremos más adelante. 5) Movimiento parabólico, cuando la trayectoria describe una parábola como en algunos ejercicios gimnásticos y circenses. 6) Movimiento pendular, presentado algunos sistemas físicos como aplicación práctica al movimiento armónico simple. Verbigracia, el de un columpio o el de un ahorcado.

Normalmente los movimientos que se realizan en el arte de acción no son solo estos movimientos simples sino una mezcla de ellos. En el caso de la acción de Joan Casellas realizada en Off Limits, dentro del marco de *Acción!Mad10*, el artista desplazaba un pedestal propio de sala de exposiciones empujándolo a través del espacio, primero entre el público y después por el resto de la sala en círculo, produciendo diferentes ruidos.

²⁸⁸ <http://es.groups.yahoo.com/group/discosalehop/message/2441>, (fecha de última consulta 16-5-2012): “Después de 3 años e infinidad de morralla acumulada en aras del confort y el buen vivir... me voy de El Desvan de La Vigilia, para celebrarlo voy a tirar la casa por la ventana para que las kriadurillas vuelvan a la vía pública donde algún día fueron objeto de hallazgo. El festival ARTE SONoro auspicia este evento aprovechando la gravedad..... (ke reviste el asunto)”.

Finalmente acababa usándolo como ayuda para colgarse, sin pendular, agarrando con las manos una barandilla colocada a cierta altura. Para finalizar la *performance* el artista se dejaba caer.



“Sin título” de Joan Casellas, 2010. (Archivo propio).

En el caso de la obra *Hasta que mi cuerpo aguante* (2006), realizada por María Marticorena para *Contenedores*, la artista sometía su cuerpo a un es-



fuerzo continuo de desplazamiento forzado. Sus manos y pies estaban embutidos en sendas cajas de madera, que le dificultaban el movimiento. Incorporándose y deslizándose avanzaba por el suelo en un arrastramiento que transmitía su esfuerzo y agotamiento progresivos.

“Hasta que mi cuerpo aguante” de María Marticorena, 2006. (Archivo de Contenedores).

A la hora de plantear una clasificación formal de las acciones según el movimiento también habremos de tener en cuenta la naturaleza de este. La

danza estudia esta tipología en toda su amplitud de variantes: cotidiano, natural, forzado, estereotipado, extraordinario, rítmico...

Para Merce Cunningham el movimiento, objeto de la danza, debía ser separado del cuerpo convirtiéndose en autónomo. Desde un particular punto de vista, este es el caso de Cesc Gelabert y su obra *Augenlid* (1993) el cuerpo era manejado como por una visión externa. Nos dice Sánchez (2006d): *De repente detención, momento reflexivo, quietud, algo que lo llevaba hacia otro punto de la escena, que recorría caminando lentamente, como si el punto del movimiento hubiera salido de su cuerpo y estuviera ahora en el aire. Retrocedía como si lo hubiera hallado. Su movimiento se hacía entonces mecánico, como el de un autómatas, incluidos los labios y los ojos. Hasta perder por completo la movilidad. Su danza había sido resultado de una visión corporal, una mirada corporal que no coincidía con la de la vista, sino con la de una percepción diversa situada en la totalidad del cuerpo*²⁸⁹.

También tendremos que mencionar, aunque sea brevemente, la importancia del tiempo en la realización del movimiento cuando este se realiza fuera de su duración habitual como es el caso de las ralentizaciones y aceleraciones, o en un encadenamiento producido por entrecortamientos y/o repeticiones a partir de patrones rítmicos y geométricos. Con ellos, *la atención del espectador se centra [...] en el “tempo”, la intensidad, la fuerza, la energía y la dirección de los movimientos, y con ello en la materialidad del cuerpo-performador, en la especial singularidad de su corporalidad*²⁹⁰.

d.1.4. Omisión

La existencia de una omisión solo puede ser inferida al contemplar unos resultados y deducir de ellos que la no acción ha sido la causa determinante. Así por ejemplo en la figura jurídica de omisión de socorro. Podemos

²⁸⁹ SÁNCHEZ, José Antonio, (2006d), *Trayectorias*, en SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, p. 247.

²⁹⁰ FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., p. 174.

encontrar ejemplos en que en una acción se omiten palabras, objetos, espacios o movimientos, o en los que la acción omite hacer lo que se presumía (como en *Omisión*, 1991, de Valcárcel Medina, que su autor define como acción de carácter electrónico no consumado, en la que tras pedir para su acción la provisión de varios aparatos electrónicos hizo gala de no utilizarlos), o en los que falta el mismo accionista, o la misma figura del accionista. Pero no es posible encontrar ejemplos en los que se omita la propia acción a no ser que identifiquemos la omisión con el rechazo a participar en tal o cual evento o que se tenga en cuenta como omisión el que el espectador no tenga conciencia de ella aunque esté ocurriendo en su presencia. Esto último fue lo que ocurrió en la acción de Jaime Vallauré *El sistema 3331 es muy exigente pero es para listos* (1995): aprovechando que su físico era desconocido por el público, realizó el trabajo de camarero durante dos horas hasta que se anunció su acción.

Es posible hacer no haciendo, pero alguna noticia nos tiene que llegar de tal omisión de acción para que podamos enterarnos de que algo no se ha hecho. Lo que no quiere decir que tal omisión no se haya dado y que además pueda tener efectos importantes. Ferrando (2004) señaló en Zaj la presencia de *presupuestos ideológico-artísticos como el de que, para ellos, el hecho de actuar no estuviera se-parado del no actuar, que alteraba por completo la esclerótica re-lación artista-público*²⁹¹.

Hay casos en los que el accionista no aparece a la hora fijada para la acción y se escusa o señala su ausencia con una nota como hizo Borja Zabala en el primer *FIARP* de 1991, o que se niega a producir otros contenidos que no sean la constatación de su voluntad de dejar vacío un contenedor pensado para el arte, como, en un terreno ciertamente límite entre el arte de acción y las artes plásticas, ocurrió en *Desaprovechamiento de 128.948.580 cm³ +/- 1% del espacio expositivo de la Zona de Acción Temporal*, (1998), de Fernando Baena. Esta obra consistió en la medición de un espacio de ZAT (Madrid), la segregación mediante una mampara y el desaprovechamiento

²⁹¹ FERRANDO, Bartolomé, (2004), op. cit., pp. 232 y 233.

subsiguiente como espacio expositivo de los cm^3 de espacio que fueron dejados fuera de la vista y acceso del público.



“Desaprovechamiento de $128.948.580 \text{ cm}^3$ +/- 1% del espacio expositivo de la Zona de Acción Temporal” de Fernando Baena, 1998, (Archivo del artista).

Otros autores han realizado también obras que omiten, o cancelan, el espacio buscando una respuesta activa del espectador. Así, en 2003 la idea de desaprovechamiento fue “aprovechada” por Josechu Dávila en su instalación *Desaprovechamiento de espacio y tiempo expositivo*, que consistió en desaprovechar el tiempo y el espacio al que se le había invitado a exponer. El día de la inauguración en The Art Palace, dentro del *Festival MAD 03*, la asistencia de público fue prácticamente nula a pesar de que se convocó y organizó la inauguración como en todos los eventos realizados anteriormente.

Igualmente, en su intervención en la *Bienal de Venecia* de 2003, Santiago Sierra dejó vacío y accesible solo para españoles, y por la puerta de atrás, el pabellón español de cuya fachada, como remate, tachó la palabra “España”. Aunque el autor no dejó de sacar partido comercial a los registros

documentales con varias fotos como *Palabra tapada* o *Muro cerrando un espacio*, estas otras piezas deberían ser consideradas obras derivadas y la importancia de la acción previa no queda menoscabada ya que la intención provocadora de esta intervención, como de casi toda intervención, tuvo los efectos esperados. Mencionaremos también la que algunos consideran la mejor acción artística de este autor, su negativa a aceptar el Premio Nacional de las Artes en 2010.



“Palabra tapada” de Santiago Sierra, 2003. (Archivo del artista).

Rafael Sánchez-Mateos dejó vacía una de las dos vitrinas de su exposición en el MUSAC en 2011, *procurando extender la consigna, aunque sea en el espacio expositivo, que leímos en la puerta del Museo Nacional de Arte de Atenas. La expectativa de un Museo en huelga, de una parada artística que pudiera dar lugar, o ser acompañada de un trabajo colectivo-imaginario (segunda vitrina) permitía establecer una dialéctica que sigue la siguiente proposición: Huelga - Katalypi (ataque, ocupación...)*²⁹².

Otro caso de llamamiento a la huelga es la *Huelga de Arte* convocada por el múltiple de múltiples Luther Blissett & Karen Eliot & Monty Cantsin para los

²⁹² Comunicación personal (22-5-2012).

años 2000-2001 en Madrid y Barcelona. Sin embargo, aquí realmente la acción determinante es la propia convocatoria y no su contenido, con lo que la acción no es realmente una omisión sino una acción efectiva. En realidad, LB&KE&MC no hicieron en un principio sino adherirse a un boicot contra la candidatura de Barcelona para la Capitalidad Cultural Europea en el año 2001. Con su adhesión el boicot se transformó en una huelga total de arte y se amplió a dos años extendiéndose pronto a Madrid, donde no tardó en constituirse un Comité de artistas kontra el Arte (CakA) sin otro fin que adherirse a la huelga y destinado a disolverse una vez consumada dicha adhesión. Para la difusión de la convocatoria se utilizaron todos los medios que han permitido tradicionalmente la difusión de las ideas alternativas y que han mantenido la “guerra de baja intensidad” contra la ideología del espectáculo: encarteladas, sellos, pegatinas, envíos postales, reparto de octavillas, apariciones en radios libres y en publicaciones *do it yourself*, pintadas...e Internet, la que propició que el debate sobre la huelga de arte trascendiese sus límites naturales y se implantase en círculos institucionales progres y/o de vanguardia. En ARCO'99, Doce Luthers infiltrados en la inauguración interrumpieron la recepción mediática a la infanta Cristina para lanzar un llamamiento. Cada Luther era portador de una letra en su camiseta, y todos juntos formaban la expresión HUELGA DE ARTE.

d.2. Los objetos

Para responder a la pregunta: ¿qué es un objeto?, CirLOT (1986) acude al *Diccionario de Filosofía* de José Ferrater Mora y destaca que, por un lado, objeto es lo opuesto a sujeto, y por otro, objeto es lo que es pensado, lo que forma el contenido de un acto de representación, con independencia de su existencia real, pudiéndose hallar fuera o dentro del sujeto pero como “algo que no es él”. Destaca también que para Ferrater los objetos son ilimitados pero agrupables en cuatro grupos: 1) objetos reales: físicos (espaciotemporales) y psíquicos. Su nota común es la causalidad entendida como interacción; 2) objetos ideales: objetos matemáticos y relaciones

ideales. Sus notas son la inestabilidad, la intemporalidad y la ausencia de interacción; 3) objetos cuyo “ser” consiste en el valer. A este grupo pertenecen los valores. 4) objetos metafísicos, cuya función consiste en unificar los demás grupos pues el objeto metafísico contiene necesariamente como elementos inmanentes todos los objetos tratados por la ontología regional²⁹³. De todos ellos, para este estudio, nos interesan los objetos reales y entre ellos especialmente los objetos físicos, pero antes de ocuparnos de ellos debemos realizar algunas consideraciones respecto a los objetos reales psíquicos, los constructos.

Todo objeto debe un constructo o una cosa, pero ninguno tener ambas naturalezas a la vez. En epistemología y semántica, un constructo, objeto conceptual u objeto ideal es la clase de equivalencia de procesos cerebrales²⁹⁴. En otras palabras, *si nos abstraemos de la ideación, que es un proceso concreto del cerebro, y también de la comunicación, que es un proceso físico y social concreto, obtenemos constructos: conceptos (en particular, predicados), proposiciones y cuerpos de proposiciones, por ejemplo, teorías*²⁹⁵. Las ciencias formales (la matemática y la semántica filosófica) estudian los constructos y sus propiedades conceptuales como si fueran autónomos, pero sin suponer necesariamente que existen realmente, lo cual sería el postulado fundamental del idealismo.

Son pensamientos todos los productos abstractos, racionales, creativos, artísticos, etc. que la mente puede generar respondiendo a una motivación originada en el sujeto pensante o en el ambiente natural, social o cultural. Puesto es provocado por otras acciones y tiene la potencialidad de generar otras nuevas, el pensamiento debería ser considerado como una forma de acción. La proyección del pensamiento se puede realizar sobre el exterior,

²⁹³ CIRLOT, Juan Eduardo, (1986), *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, p. 25.

²⁹⁴ BUNGE, Mario, (1974), *Treatise on basic philosophy, volumen 1, Semantics I: Sense and Reference*, Dordrecht, D. Reidel Publishing Company.

²⁹⁵ BUNGE, Mario, (2008), *Tratado de filosofía. Volumen 1. Sentido y referencia*, traducción de Rafael González del Solar, Buenos Aires, Gedisa, p. 37.

sobre cosas y personas o sobre el interior de uno mismo provocando nuevos pensamientos y acciones que incluso pueden desembocar en cambios en las propias actitudes y personalidad.

La existencia de un pensamiento no sucede antes de su formulación. De darse ese pensamiento artístico, en la mente del artista existiría en forma de constructo pero al no materializarse al exterior se podría decir que hay una acción artística, pero no una obra artística. A pesar de no ser comunicada, esa acción artística puede modificar el mundo como cualquier otra obra artística. Para Ferrando (2000): *Si el pensamiento de uno mismo era motivo de consideración, también lo era la forma de desarrollar una idea cualquiera. Y así, algo no realizable constituiría también una obra, en tanto que la atención sobre lo imposible era posible*²⁹⁶.

En 1969, Robert Barry llevó a cabo su *Pieza telepática*, que en el catálogo comentaba así: *Durante la exposición intentaré comunicar telepáticamente una obra de arte, cuya naturaleza es una serie de pensamientos que no pueden aplicarse a lenguaje ni a imágenes*²⁹⁷. Un sentido parecido, en tanto que se pretendía realizar una acción solo con el uso del pensamiento, tuvieron los reiterados intentos fallidos de Fernando Baena en sus *Prácticas de invisibilidad*. Sin recurrir a acciones parapsicológicas, en serio o en broma, quizás sería posible encontrar acciones artísticas realizadas con el pensamiento siguiendo la definición de arte que desde Duchamp dice que arte es lo que un artista designa como arte. En una charla sobre la obra de Nacho Criado con presencia del artista, declaramos que los pensamientos artísticos contenidos en la mente de este artista eran “arte”. Años más tarde, ante la pregunta de si podíamos considerar que los pensamientos artísticos que estaban en su propia mente eran arte, Isidoro Valcárcel Medina respondió

²⁹⁶ FERRANDO, Bartolomé, (2000), *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e intercambio científico, Campus Universitario Sur. Universidad de Santiago de Compostela, p. 221.

²⁹⁷ Citado por PARREÑO, José María, (1998), *De la mani a la obra*, en Fuera de, Valencia, A. C. forade, p. 10.

entre risas: *Diría que estás obligado a ello. Este artista defiende las acciones no documentadas -esto sería el ejemplo máximo-, tan no documentada que no ha llegado a realizarse. Entonces, en ese sentido, me gusta esa propuesta de una cosa que se ha pensado, que se ha elaborado no físicamente, y que da lugar, por ejemplo, a que se cuente. Que se diga, he pensado esto. Lo que no puede hacer el que ha visto la acción es decir que no la ha visto, y el que ha oído la idea decir que no se ha enterado. Entonces eso está allí depositado ya*²⁹⁸.

En la acción *Copyright*, de 2005, Javier Núñez Gasco se tatuó en el lado derecho de la cabeza el símbolo ©, seguido de la palabra “forever” y de su nombre artístico, reclamando la protección del *copyright* eterno de sus ideas pasadas, presentes y futuras. Las leyes de derechos de autor o *copyright* no protegen las obras que existen únicamente en la imaginación de una persona. Solo cuando una idea está plasmada, por ejemplo escrita en papel, grabada como sonido, introducida en la memoria de un ordenador o de cualquier otro



modo que se pueda percibir, reproducir o comunicar a través de un medio de expresión tangible, se aplica la protección del *copyright*. Asimismo, desde el punto de vista formal, un aviso de *copyright* correcto debe incluir siempre tres elementos para ser totalmente funcional: el símbolo de *copyright*, el año de divulgación y el nombre del propietario de los derechos de autor.

“Copyright” de Javier Núñez Gasco, 2005.
(Archivo del artista).

²⁹⁸ Entrevista realizada el 11-03-2012. En Anexos.

No existen acciones no necesitadas de objetos, pero sí pueden existir acciones no necesitadas de cosas, basadas en constructos. Padín (1973) nos habla sobre su descubrimiento del arte inobjetal y posterior abandono porque comprendió que la información necesita de un objeto para transmitirse y porque no funcionó la pretendida distinción de objeto en y por sí mismo, objeto que parecía superar la contradicción, pues las connotaciones dependen del interpretante²⁹⁹.

²⁹⁹ PADÍN, Clemente, (1973), *De la Représentacio a l'Action*, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://boek861.com/padin3/lenguaje.htm>: “Puestos a la búsqueda de un sistema artístico capaz de superar los vicios y fallas visibles del arte de hoy y enfrentados al hecho de que en su conjunto, las normas más o menos racionales que cada vanguardia se establece para su actividad adolecen del mismo defecto, es decir, constituir un sistema de representativo de la realidad con la finalidad de evitarla; nosotros hemos querido establecer otro que evite el malentendido. Y, realmente, existe otro sistema más coherente y representativo que cualesquiera de los que el arte actual presume: el arte sin objetos, sin la obra, el arte inobjetal.

El objeto, creado en esta función estética, se opone a la indisoluble unidad arte/vida, se levanta como un muro entre el hombre y su medio y le impide una relación adecuada: si ama debe amar y no expresarlo simbólicamente, utilizando para ello uno, muchos o todos los sistemas representativos a su disposición. Eliminando el objeto de arte, el arte se transporta al punto del cual nunca debió salir, la unidad, la sinapsis pensamiento/acción. El arte inobjetal al dejar de lado a la obra elimina las otras consecuencias: la utilización de los sistemas representativos fácilmente deformables por el ‘status’ en su beneficio o, en el mejor de los casos, en beneficio del propio autor ávido de ejercer la autoridad de sus normas personales; y eliminará también el consumo de la obra de arte con todo lo que significa de manipulación de conciencias, de actividad comercial, de exhibicionismos amorales, de privilegios de clase. Las únicas etapas que se mantendrán en el arte inobjetal serán la concepción o proyecto y el mecanismo de ejecución y todo lo que se presente como fruto de la ejecución y no del funcionamiento de su mecanismo, no será inobjetal, es decir, la no-obra o la obra que ‘dice que no lo es’ serán, aún, objeto-obras [...]. Cuando comprendí la naturaleza del signo del lenguaje de la acción, detuve mis investigaciones a causa de la contradicción evidente e imposible de no ver: la información tiene la necesidad de un objeto para transmitirse, así sea una hoja o un disco, un ambiente o una acción. La pretendida distinción objeto en y por sí mismo, objeto que parecía superar la contradicción no funcionó pues las connotaciones dependen del interpretante: un zapato sirve tanto para calzarse como para clavar un clavo en la pared, según la función que uno le quiera dar y si, sobre todo, son usados generalmente para calzarse se debe a que su rasgo determinante es ese, impuesto por el uso y la convención, es decir, un objeto para proteger el pie. Sin embargo, la experiencia INOBJETAL no deja de ser provechosa aunque más no sea por haber permitido el nacimiento de otras posiciones más coherentes y adecuadas a la realidad”.

En ontología, una cosa, objeto concreto u objeto material es un individuo sustancial dotado con todas sus propiedades sustanciales, en particular la propiedad de cambiar³⁰⁰. El concepto de cosa sintetiza los conceptos filosóficos clásicos de sustancia y forma. Según el materialismo, el mundo está compuesto exclusivamente por cosas; y ser, existir realmente, es idéntico a ser una cosa (por lo que no ser es idéntico a fallar en ser una cosa).³⁰¹ Por ejemplo, los átomos, los campos, las moléculas, las células, los sistemas nerviosos, los seres humanos, las máquinas y las sociedades son cosas. Todas las cosas poseen propiedades, las cuales se pueden llamar propiedades sustanciales para diferenciarlas de las propiedades (formales) de los constructos³⁰². La propiedad esencial que comparten todas las cosas es la mutabilidad o energía³⁰³. Es decir, todas las cosas tienen, al menos, dos estados distintos. En consecuencia, todas las cosas tienen historia. Si en la historia de una cosa emergen propiedades sustanciales o clases naturales nuevas, entonces la historia es evolutiva. Una cosa, de tener nombre, debe mantener su nombre a lo largo de su historia hasta que incluya cambios en su clase natural³⁰⁴. En ontología, la nada es el individuo nulo o, para abreviar, es el individuo cuya yuxtaposición con alguna cosa equivale a esta última (es decir, la deja igual) y cuya superposición con alguna cosa anula a esta última. En general, la tradición realista materialista, desde los atomistas griegos hasta Mario Bunge, ha asociado, cuando no identificado, el concepto de cosa a los conceptos de sustancia, ser, ente, materia y realidad; y la tradición idealista lo ha contrapuesto al concepto de idea, minimizándolo o, de plano, negándolo.

Las cosas pueden yuxtaponerse unas con otras formando una tercera cosa. Así, las cosas puedan ser simples o compuestas, sistemas. Quizá la propiedad

³⁰⁰ BUNGE, Mario, (1977), *Treatise on basic philosophy*, volumen 3, en *Ontology I: The furniture of the world*, Dordrecht, D. Reidel Publishing Company.

³⁰¹ BUNGE, Mario, (1999), *Diccionario de filosofía*, México, Siglo XXI, pp. 40 y 158.

³⁰² BUNGE, Mario, (2006), *A la caza de la realidad. La controversia sobre el realismo*, Barcelona, Gedisa, p. 35.

³⁰³ BUNGE, Mario, (1999), op. cit., p. 60.

³⁰⁴ BUNGE, Mario, (1977), op. cit., p. 221.

más conocida de las cosas sea su posición en el espacio-tiempo. Según la concepción relacional del espacio, sugerida por la teoría de la relatividad general, la relación espacial fundamental es la interposición de una cosa entre dos cosas. El espacio-tiempo es la estructura de la colección de todos los cambios de estado de las cosas. Existe una cosa suprema, tal que cualquier otra cosa es parte de aquella, a la que designamos mundo, universo. Así como las partículas elementales son las únicas cosas que no poseen estructura interna, el mundo es la única cosa que no posee estructura externa, pues no tiene entorno.

Aristóteles (2004) atribuyó sus cuatro causas a las cosas: *Se distinguen cuatro causas. La primera es “la esencia, la forma propia de cada cosa”, porque lo que hace que una cosa sea, está toda entera en la noción de aquello que ella es; la razón de ser primera es, por tanto, una causa y un principio. La segunda es “la materia, el sujeto”; la tercera, el “principio del movimiento”; la cuarta, que corresponde a la precedente, es “la causa final de las cosas, el bien”, porque el bien es el fin de toda producción*³⁰⁵. Los escolásticos concibieron la cosa como uno de los cinco modos de ser (identificando cosa con ente), y el concepto de cosa como trascendental³⁰⁶. En contraste, para Alfred North Whitehead (1929), y sus seguidores, las cosas son solo eventos y procesos³⁰⁷. El existencialismo y el sentido común identifican la cosa con “el objeto” y “lo que en general de algún modo es”³⁰⁸; de ahí la consideración por parte de Heidegger (1953) y Sartre de que la nada es una cosa. Finalmente, para Baudrillard (1993), *vivimos en un universo extrañamente parecido al original -las cosas aparecen replicadas por su propia*

³⁰⁵ ARISTÓTELES, (2004), *Metafísica*, 16.^a ed., México, Editorial Porrúa, pp. 10 y 11.

³⁰⁶ FERRATER MORA, José, “Cosa”, en *Diccionario de filosofía*, 5.^a ed., Buenos Aires.

³⁰⁷ NORTH WHITEHEAD, Alfred, (1929), *Process and Reality*, Nueva York, Macmillan.

³⁰⁸ HEIDEGGER, Martin, (1953), *La cosa*, traducción de Rafael Gutiérrez Girardot, en *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, XI, pp. 3-20.