

*escenificación*<sup>309</sup>. Dos principios regirían actualmente el sistema de los objetos: el principio personalizador, que se articula como democratización del consumo de modelos por la vía de la serialidad y la ética novedosa del crédito y la acumulación no productiva. Ambos redundan en la caducidad del objeto.



Las cosas pueden ser naturales o fabricadas por el hombre. En el arte de acción ambos tipos son utilizados. Las segundas pueden tener un interés adicional dado que su proceso de construcción puede ser incluido como un elemento más de la acción. Así, María Marticorena en *Polifonía: Dejarme las uñas* (2006-2007) transfigura su cuerpo en un instrumento sostenido por sus propias uñas perforadas.

***“Polifonía: Dejarme las uñas” de María Marticorena, 2006-2007. (Archivo de la artista).***

Ilaria Mauro también construye el objeto en la acción *Ingredientes: agua, harina, sal y levadura*, realizada para *eBent 2007*, en la que, como en una lucha, la artista amasaba estos ingredientes con el cuerpo. La acción terminaba cuando la masa de pan estaba bien formada y amasada y el cuerpo caía inmovilizándose sobre ella (en otras versiones repartía trozos de masa entre el público).

Hablando del uso del objeto en sus acciones Bestué y Vives comentan: *Ambos somos herederos de la práctica de unos artistas que desde la performance o desde lo conceptual iban añadiendo acepciones al termino*

---

<sup>309</sup> BAUDRILLARD, Jean, (1993), *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, p. 22.

“acción”. Si bien es cierto que existen objetos, éstos tienen un valor de uso y son una suerte de mecanismo cuyo sentido es su misma utilización<sup>310</sup>.



**“Ingredientes: agua, harina, sal y levadura” de Ilaria Mauro, 2007. (Archivo eBent).**



**“Transformar silla de cocina en silla Barcelona” de Bestué y Vives, 2003. (Archivo de los artistas).**

---

<sup>310</sup>[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/24144/David\\_Bestue\\_y\\_Marc\\_Vives](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/24144/David_Bestue_y_Marc_Vives), (fecha de última consulta 20/03/12).

Según la teoría económica, las cosas tienen un valor de cambio y un valor de uso. El valor de cambio, que puede ser asociado al don, al trueque o al intercambio dinerario. Así, por ejemplo, Jaime Vallaura, utilizaba el dinero que había recibido por realizar una acción en la Facultad de Bellas Artes de Madrid para pagar con él a las personas del público asistente que quisieran realizar una acción.

En la obra *Soltando lastre* de Kamen Nedev realizada en el marco de *Ardearganda* en 2002, el accionista proponía a los viandantes un trato: *Un trago de agua por mi pasado. Compartid vuestro agua conmigo para quitarme el peso de la memoria*. El público en este caso se vuelve copartícipe y la acción en un trueque entre cosas muy dispares pero simbólicamente enlazadas. Incluso podríamos decir que este intercambio sirve de medicina al artista<sup>311</sup>. Ambas obras ponen en cuestión la acepción marxista del valor de cambio. En ninguno de estos casos existe una valoración mercantil que ali-



ene la acción como mercancía fuera de su ser. Es decir, la acción sigue manteniendo sus características de uso. A pesar de que hay un intercambio, incluso monetario en el caso de Vallaura, este no responde a un extraña-

*” Soltando lastre” de Kamen Nedev, 2002. (Archivo del artista).*

---

<sup>311</sup> NEDEV, Kamen, catálogo de *Ardearganda 02*: “Soltando lastre consistió en un dispositivo que permitía establecer una relación social con los habitantes de Arganda del Rey basado en el derroche [...]. En uno de los contenedores coloqué los objetos que me pesan, en el sentido de su valor añadido de recuerdos, asociaciones con personas y lugares de los que me ha costado desprenderme. El otro contenedor estaba vacío y se fue rellenando del agua que solicité a los transeúntes. A cambio de su regalo [...] les fui relatando la historia que escondía cada objeto, que lo había introducido en mi vida, y porqué no había conseguido desprenderme de él hasta ese momento. Al terminar regalé el objeto al transeúnte. El proceso siguió hasta que el peso del contenedor lleno de agua sobrepasó el peso de los objetos fetiche y consiguió levantarlos física y simbólicamente.”

miento o a un plusvalor de la acción, aunque sí exista una ganancia simbólica fruto del proceso artístico.

El objeto utilizado puede representar al mismo artista como sucede en la obra *Vendajes*, de 1992, en la que Eulalia Valdoserá instalaba un proyector de cine y varios espejos en una cama de hospital que desplazaba en los dos sentidos a lo largo de un muro de 18 metros que era barrido por las imágenes de ella misma en esa misma cama. Para la artista: *Nuestra dependencia hacia los objetos es la sustancia de los rituales que nos sobreviven. Ellos definen nuestros papeles. Tan pronto nos atamos a ellos, dedicándoles especial cuidado, como los odiamos maltratándolos. O los dejamos dormir a veces como una terapia que los preserva, que nos previene y nos limpia para poder observarlos de nuevo, viendo restablecido su poder. “Vendajes” plantea la servitud del artista respecto a su producción. Lo que hasta ahora se ha venido entendiendo por performance aparece en esa obra totalmente mediatizada por un objeto, lo que socaba el lenguaje propio de este medio.*

*Mi actuación en ‘Vendajes’ no puede considerarse una representación, sino que me limito a la presentación de un objeto que me representa, some-*



*tiéndome a este, exhibiéndome como un resorte más de la máquina que he construido. El acto creativo visto como una extensión del propio cuerpo*<sup>312</sup>.

***“Vendajes” de Eulalia Valdoserá, 1992. (Archivo de la artista).***

---

<sup>312</sup> VALLDOSERA, Eulalia, (fecha de última consulta 20/03/12) [http://www.mav.org.es/documentos/NUEVOS%20ENSAYOS%2007%20SEPT%202011/eulalia\\_valldosera.pdf](http://www.mav.org.es/documentos/NUEVOS%20ENSAYOS%2007%20SEPT%202011/eulalia_valldosera.pdf).

La obra actúa como deconstrucción del fetichismo de la mercancía (principal característica del valor de cambio y causa de la alienación del valor de uso de los objetos) y habla, en ese sentido, de los objetos en cuanto a su valor de cambio pero también de la relación fetichista que desde un punto de vista psicológico se establece con ellos.



*“Cinema-solo” de Alicia Framis, 1997. (Archivo de la artista).*

Desde Sigmund, y posteriormente con Lacan, el concepto de fetichismo se usa para describir una forma de parafilia donde el sujeto de afecto es, o es representado, por un objeto, ya sea cosa o persona, o una parte del mismo. La obra *Cinema-solo* de Alicia Framis, de 1997, es fruto de una acción privada luego mostrada públicamente a través de fotografías. En ella la artista utiliza de manera fetichista un maniquí al que llamó Pierre. Dada la necesidad que Framis sentía de establecer un vínculo comunicativo más allá de la presencia física de un muñeco con ese Pierre imaginado, buscó a través de una agencia a un gigolo que le diera vida momentáneamente y con el cual recrear su historia de amor. De esta manera, la fantasía podría hacerse realidad y el modelo pasar a ser sujeto afectivamente deseado por, en este caso, la autora<sup>313</sup>.

---

<sup>313</sup> CABELLO, Helena y CARCELLER, Ana, *Sujetos imprevistos*, (fecha de última

Para el surrealismo lo importante del objeto es su carga subjetiva, su dimensión simbólica. Como en la frase de Lautreamont, *“bello como el encuentro fortuito, en una mesa de disección, de una maquina de coser y un paraguas”*, el collage surrealista busca el extrañamiento sistemático. Con los *ready-made* de Marcel Duchamp ese extrañamiento llega por elección y descontextualización. Para Bretón *no hay que buscar la surrealidad en un mundo distinto al de las cosas, sino en su “ser mismo”, la surrealidad es inmanente a los objetos*<sup>314</sup>. Pero no importa si el objeto es elegido o construido, lo importante es que el objeto se sitúe entre lo objetivo y lo subjetivo convirtiéndose en un mediador, en una herramienta del pensar.

Para Gómez Moreno (1964), *el objeto se convierte en una especie de categoría ontológica reveladora de la relación del hombre con el mundo. Al surrealismo le interesa el objeto en general pero es a través del objeto en particular como se pone en juego la concepción de realidad y al mismo tiempo se desencadena todo aquello que toca la existencia. Revolucionar el mundo del objeto es acceder al mundo de las cosas que le suceden al hombre y al mismo tiempo experimentar ese proceso de cambio, es un desdoblamiento como pensamiento*. Para este autor el hombre acaba por quedar atrapado por los imperativos de la técnica y *si bien es cierto que en*

---

consulta 20/03/12), <http://www.estudiosonline.net/texts/imprevistos.html>: “En Darkroom y Cinema-solo, esta artista vuelve a tratar el tema de la soledad desde un punto de vista más personal y emocionalmente autobiográfico. Framis tuvo que residir en una barriada conflictiva de la periferia de Grenoble y ante el miedo que le producía el hecho de que los demás fueran conscientes de que era una mujer que vivía sola en la casa, recurrió a uno de sus *sistemas anti-miedo*, que en esta ocasión consistió en alquilar durante un mes un maniquí masculino al que llamó Pierre, para situarlo en la ventana de su apartamento y así solucionar los problemas de convivencia. De su relación queda la huella documental que compone la pieza Cinema-solo. Con el tiempo, el modelo Pierre acabó convirtiéndose en algo más que un fetiche y un representante ideal de la mascarada de la masculinidad adquiriendo un importante papel en la vida de la artista. Dada la necesidad que Framis sentía de establecer un vínculo comunicativo más allá de la presencia física de un muñeco con ese Pierre imaginado, buscó a través de una agencia a un gigolo que le diera vida momentáneamente y con el cual recrear su historia de amor. De esta manera, la fantasía podría hacerse realidad y el modelo pasar a ser sujeto afectivamente deseado por, en este caso, la autora”.

<sup>314</sup> BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, p. 298.

*esos proyectos se hace coincidir la razón con el deseo, este queda atrapado por la normatividad de la racionalidad, es decir, el deseo queda enjaulado entre los barrotes de la racionalidad técnica. [...] La técnica y el verbo racionales, al poetizar, al producir objetos, terminan produciendo solo máquinas, que atienden a “funciones” de pensamiento y de uso que ocultan otras funciones igualmente válidas, pero desconocidas para este modo de producción. Ahora bien, este objeto–máquina, entendido como un agregado de relacionabilidad y posibilidad, termina convertido en un conjunto de cualidades, leyes y constantes que, al ponerse en juego entre sí, lo solidifican. Así, podemos decir que el lenguaje lógico deviene en modo de solidificación de los objetos que los vuelve impenetrables (banales) para todo aquello que no sean las relaciones de finalidad utilitaria. El objeto, entendido de ese modo, solo atiende a una parte de su potencia de relación (función) y descuida su carácter enigmático, su potencia de revelación. En cierto modo, esa forma de objetivación hace de las cosas unos seres que interponen una barrera, un opuesto, que propicia más una forma de enfrentamiento que un modo de contacto o comunicación. [...] Esa supremacía de la capacidad de hacer del objeto un instrumento, es la del poder de significación sobre los objetos, es decir, “hacer cosas para”, y prima sobre las cosas, sin dejarlas ser ellas mismas ni hacer-se<sup>315</sup>.*

Cirlot (1986) define el objeto físico, la cosa, como *una existencia corporal y material, originariamente desplazada de su destino natural y sometida a un proceso de transformación, a la vez espiritual y mecánico, psicológico y utilitario, tras el cual surge un resultado con valor indivisible, función y aspecto propio. Esa existencia es usada con indiferencia completa a su mismidad, en atención a los fines previstos [...], a sus valores derivados [...] o es destruida o abandonada<sup>316</sup>.* Cita, del número de mayo de 1936 de *Cahiers d'Art*, una exposición de objetos surrealistas: objetos matemáticos, objetos naturales, objetos salvajes, objetos encontrados, objetos irracionales,

---

<sup>315</sup> GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo, (1964), op. cit., p. 92 y ss.

<sup>316</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, (1986), op. cit., p. 111.

objetos *ready-made*, objetos interpretados, objetos incorporados y objetos móviles. Destaca que *todos estos tipos ofrecen el carácter común de su inutilidad práctica, de su aspecto turbador y extraño, de la arbitrariedad, contradicción y heterogeneidad de los elementos que los constituyen*. Y añade: *Por si las especies mencionadas de objetos fuesen pocas, el surrealismo creó aún dos que alcanzaron gran fortuna: el poema-objeto... y los objetos de funcionamiento simbólico*<sup>317</sup>.

Por nuestra parte, haremos una clasificación de los objetos físicos menos surrealista. Los agruparemos en cuatro apartados: cosas inanimadas (naturales o artificiales), medios tecnológicos (artificiales), animales (naturales y desde hace poco tiempo también artificiales) y personas<sup>318</sup> (por ahora naturales) por entender que cada uno de ellos tienen unas implicaciones especiales y una progresiva complejidad. Así los medios tecnológicos, con respecto a las cosas inanimadas, añaden una dimensión de virtualidad y unas posibilidades de interacción con accionista y público que piden ser colocadas en un grupo aparte, aún cuando sepamos que si tienen vida esta es en todo caso artificial. Debemos aclarar, por otra parte, que la implicación en las acciones de animales y de personas será estudiada en tanto que estos tomen el papel de objeto y no de sujeto de la acción.

#### **d.2.1. Cosas inanimadas**

Para Cirlot (1986) *utilizar un objeto es siempre negar su libertad e incorporarlo a la existencia humana; volverse de espaldas a la gélida*

---

<sup>317</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, (1986), op. cit., pp. 82 a 85.

<sup>318</sup> En filosofía el concepto de cosa ha sido contrapuesto al concepto de persona. Los impersonalistas, generalmente realistas, han considerado que el concepto de persona se puede reducir al concepto de cosa; mientras que los personalistas, como Charles Renouvier, generalmente idealistas, han sostenido que el concepto de cosa se puede reducir al de persona. Estrictamente, esta dicotomía cosa/persona es falsa, pues las personas son cosas, aunque muy complejas, con propiedades emergentes, diferentes de las meramente físicas, químicas y biológicas.

*objetividad aislada*<sup>319</sup>. Sin llegar a asumir esta adjudicación de una cualidad específicamente característica de la razón humana, como es la libertad, a una cosa inanimada, sí que reconocemos un cierto “respeto” en el empleo que algunos *performers* hacen de ellas.



*“Las cosas” de Esther Ferrer, 2005. (Archivo de la artista).*

Esther Ferrer ha realizado en varias ocasiones una acción consistente en colocarse todo tipo de objetos en equilibrio sobre la cabeza. Pérez (1999) la describe así: *Sentada sobre una silla y guardando un escrupuloso silencio, Esther Ferrer deposita un objeto sobre su cabeza. Sin realizar gesto expresivo alguno, lo mantiene durante un tiempo indeterminado en equilibrio. Se trata de un objeto fácilmente reconocible y cotidiano. Casi nos atreveríamos a decir que banal. Su utilización no responde a ningún tipo de requerimiento simbólico. Tampoco a fetichismo o a cualidad estética alguna. La intranscendencia que destila el mismo es absoluta, aunque no menos que*

---

<sup>319</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, (1986), op. cit., p. 96.

*cualquiera de nuestras más sagradas ideas o hábitos. Transcurrido unos minutos, el objeto es retirado y sustituido por otro. El proceso se ejecuta en silencio, sin pronunciar palabra alguna. [...] Tras todos estos objetos, un rollo de papel higiénico invita a limpiar nuestra mirada. Viendo que no vemos, el tiempo transcurre en silencio [...]. Los objetos habitualmente utilizados por Esther Ferrer participan de un similar escepticismo expresivo. Debido a la incredulidad plástica de la que surgen, estos se nos presentan como objetos secularizados y agnósticos que, impasibles ante desvelos comunicativos de diversa índole, se encuentran desprovistos de cualquier aura de sacralidad artística, es decir, de cualquier sentido impositivo en lo referente a un hipotético y venerable valor de signo transcendental<sup>320</sup>.*

En su artículo *Las cosas*, Collado (1998) habla de los mecanismos que permiten a la artista alcanzar en sus obras un grado neutro sobre la significación de las cosas: *Una performance de Esther puede contener objetos y, llegado el caso, se constituyen en piezas de una exposición determinada -las sillas, por ejemplo-; pero no dicen nada de tal performance, no la completan ni la enuncian, son objetos mudos, una circularidad sin acumulación de trascendencia se establece entre los dos ámbitos. Para alcanzar ese grado neutro de la significación es necesaria una enorme disciplina, es ahí donde su trabajo ha desbordado la trayectoria de ZAJ. Frente a la superación de la trascendencia, que constituyó el principal activo del histórico grupo, la labor de Esther Ferrer ha alcanzado una nueva etapa que le permite poner a funcionar mecanismos dinámicos fríos. Para ello, hace falta poseer una aguda conciencia de la deriva semántica de los objetos, o mejor sería decir de la deriva de las ansias de significado del público ante los objetos. [...] El estatuto de sus objetos con relación a sus performances es, precisamente, el de esa presencia invisible. Al esconder su propia presencia, provoca que surja la presencia del espectador y le fija*

---

<sup>320</sup> PÉREZ, David, (1999), *En el marco del tiempo... (mientras los objetos pasan en silencio y el té hierve)*, en catálogo de Esther Ferrer para la Bienal de Venecia de 1999, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://www.arteleku.net/estherferrer/Textos/marco.html>.

*obligaciones. En la ausencia de la performer (que, al fin y al cabo, siempre es potencialmente un guía en el desarrollo de la acción y puede correr el riesgo de realimentar la pasividad de ese otro performer que es el espectador), los objetos no pueden ser otra cosa que inductores de la única reflexión posible: la que lleva a percibirlos como su propia evidencia y, en consecuencia, la nuestra. El concepto de instalación en las últimas generaciones artísticas ha tendido a hacer creer que cualquier característica de un objeto es intencional si se le rodea de un campo lingüístico o, dicho de otro modo, de una facultad de significación cuyas premisas nacen, precisamente, de la voluntad artística de ofrecerlo como instalación. Es el retorno triunfal de la inversión duchampiana: designar es ya dotar a algo de un origen, al modo de la oración performativa “yo te bendigo”. Esther Ferrer se enfrenta a esto o, al menos, camina a contracorriente. Por ello es tan importante la relación de esos objetos con sus performances sin, por ello, significarlas. Son autónomos, pero no viven al margen de una presencia, en este caso la del espectador, ni nacen al margen de otra, la de la performer. Con ello, consigue que los roles de ambos se hagan intercambiables. Espectador y artista confunden sus papeles hasta hacer irreconocible el espacio asignado a cada cual. [...] Ante estos trabajos, el espectador se ve librado al ejercicio más alto y complejo al que le puede someter el arte contemporáneo: la ausencia de una ficción* <sup>321</sup>.

En el polo opuesto, en tanto que la utilización de la cosa se apoya en el simbolismo particular de dicha cosa y en sus valores derivados, se encuentra la acción *Xubileo* realizada por Antonio de la Rosa en 2008. El vídeo que la documenta muestra como el artista acude a comulgar en la catedral de Santiago de Compostela y tras recoger la hostia consagrada sale de la catedral y recorre las calles hasta llegar a un portal resguardado en el que le espera un colaborador en cuyo ano introduce la hostia con la lengua. En una exposición posterior, *Extrarradio*, realizada en el MAG de Elche en 2012, una hostia

---

<sup>321</sup> COLLADO, Gloria, (1998), *Las cosas*, en *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa*, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, pp., 41 y 43.

estaba situada en el suelo con un pequeño foco que la iluminaba. No podemos dejar de hacer referencia en relación con esta obra, a la *Messe pour un corp* realizada en 1969 por Michel Journiac en la que el artista trabajaba con la idea de la transustanciación formalizada luego, en 1970, al dar a comulgar al público hostias fabricadas con una mezcla de pan y de su propia sangre.



*“Xubileo” de Antonio de la Rosa, 2008. (Archivo del artista).*

La acción artística y sobre todo la *performance* tiene en común con el teatro la “utilización” de cosas, que en ambos casos siempre deben estar cargadas de significado y ser imprescindibles para el desarrollo de la pieza. Así lo señala Bartolomé Ferrando (2009b) hablando del trabajo de Valentín Torrens: *...organiza el espacio de su intervención con los escasos objetos y útiles que emplea. En las acciones de Torrens no hay sitio para lo innecesario o anecdótico*<sup>322</sup>. De su obra *Utilización de la sombra*, realizada el marco de *Contenedores 2009*, dice el propio Torrens: *Utilización de la sombra como proyección de mente y cuerpo. Pictorización del cuerpo tridimensional. Desmaterialización del cuerpo, superposición con las imágenes proyectadas. Asimismo el cuerpo tridimensional pasa a ser una representación proyectiva,*

---

<sup>322</sup> FERRANDO, Bartolomé, (2009b), *El arte de acción en España. 1947-2009*, Exit Express, n.º 47, p. 32.

*interactiva por su significación. Fusiones de la presencia de la acción y su proyección semántica, separación espacial de los planos intelectuales en la percepción. Cuerpo y semántica como portadores, cuyos sentidos se generan en la mente del espectador. Juego con los elementos de la acción para separarlos, fusionarlos, oponerlos, invertirlos en toda suerte de giros, creando una acción que tiene que ver con las formulaciones sugerentes, aunque irresolubles, del koan<sup>323</sup>.*



*“Utilización de la sombra” de Valentín Torrens, 2009. (Archivo de Contenedores).*

En la vídeo-acción *Accumulation* de Gregorio Viera, realizada en 2011, el artista simplemente extrae cosas de sus bolsillos hasta conseguir una acumulación de ellas sobre una mesa. Estas cosas no tienen ningún

---

<sup>323</sup> TORRENS, Valentín, (2009), *Utilización de la sombra*, en BARROSO, Rubén (ed.), (2010), *Una década de performance en Sevilla (2001-2010)*, Sevilla, Contenedores, p. 141.

significado especial y esto depende, además del hecho de su elevado número, del trato desinteresado que les da el artista.



*“Accumulation” de Gregorio Viera, 2011. (Archivo del artista).*

Las cosas pueden conservar su uso cotidiano como en la obra *Los otros* (La Muga Caula. 2011) de Nieves Correa, quien en esta ocasión utiliza una plancha y una tabla para planchar unas siluetas negras de su tamaño.



*“Los otros” de Nieves Correa, 2011. (Archivo de la artista).*

Otra veces son usadas de una manera sorprendente, como en la video-performance *Arde lo que será, fuego camina conmigo*, realizada en 2007 en la que Avelino Sala buscaba transmitir una metáfora de la vida basada en la idea de jugar con fuego y vivir siempre al límite. Las imágenes muestran a unos jugadores de fútbol que se dedican a darle patadas a un balón en llamas.



*“Manual of elegance and efficiency always and everywhere” de María Cosmes, 2010. (Archivo propio).*

También en la acción *Manual of elegance and efficiency always and everywhere* de María Cosmes, realizada en Matadero Madrid dentro del marco de *Acción!Mad10*, el objeto en uso fue un objeto cotidiano, la corbata, pero con un uso pervertido. Tras una introducción en la que se daba al público información sobre la historia de los diferentes modos de hacer el nudo de corbata, la artista fue colocando corbatas en el cuello de las personas del público y colgándolas una a una y después a si misma. Así las corbatas siguieron conservando su uso y a la vez, con una simple acción, este fue pervertido de manera que se añadió al objeto una utilidad que conllevaba una referencia a la connotación asumida de símbolo de conformismo social y aceptación de las convenciones: *Otro de los rasgos fundamentales de mi trabajo artístico es la exploración de las diferentes relaciones que pueden*





*“Consumo cuidado” de Belén Cueto, 2008. (Archivo propio).*

#### **d.2.2. Medios tecnológicos**

Se podría definir la tecnología como el conjunto de conocimientos técnicos, ordenados científicamente, que permiten diseñar y crear bienes y servicios que facilitan la adaptación al medio ambiente y satisfacen tanto las necesidades esenciales como los deseos de las personas. La actividad tecnológica influye en el progreso social y económico, pero su carácter abrumadoramente comercial hace que esté más orientada a satisfacer deseos consumistas que a las necesidades esenciales de los más necesitados. Así pues, la tecnología podría ser definida también como un dispositivo del capitalismo industrial que, al agrupar en favor del beneficio un conjunto de conocimientos ordenados interesadamente, ha generado una cultura de consumo mediante la que los individuos se encuentran cada vez más atrapados en el mecanismo de circulación y fetichismo de la mercancía. Esta hipertrofia tecnológica ha originado asimismo una creciente sospecha de las sociedades occidentales en el progreso como noción de futuro asociada al progreso científico/tecnológico.

Llamaremos medios tecnológicos a los artefactos que nos ofrece la tecnología en este momento actual del desarrollo humano. Los medios tecnológicos son prácticamente consustanciales al arte porque, de hecho, casi todo el arte que

conocemos nace de la técnica, hace uso de ella o es simplemente técnica. El empleo de medios tecnológicos es habitual en el arte de acción desde sus inicios. En un primer momento sirvieron de registro de las acciones (uno de los pilares del videoarte) para después ser utilizados como un elemento más. Sin embargo, en muchas ocasiones los medios tecnológicos son empleados de manera acrítica y sin rigor resultando francamente superfluos.

*Transpermia* (2003), de Marcel.li Antúnez, una *conferencia mecatrónica que expone el proyecto dedal y sus microperformances en gravedad cero y la teoría transpermia*<sup>325</sup>, es una muestra extrema de tecnología aplicada al arte de acción. Como en otros de sus anteriores trabajos, son claves el exhibicionismo y la actitud pasiva del artista sumiso a la máquina que lo coloca en estado de ingravidez y repite su imagen hasta el infinito. Las prótesis que en otro tiempo sirvieron como prolongación del ser humano, han devenido en mordazas. Esta prevalencia de la tecnología es lo que hace a la sociedad actual desconfiar del futuro. Pero no es seguro que las obras de Marcel.li Antúnez sugieran ese cuestionamiento de la hipertrofia tecnológica, más bien parecen aplaudir una fascinación por la máquina, como creación perfeccionada de la imaginaria tecnológica. Desde luego, el aspecto del

---

<sup>325</sup> ANTÚNEZ, Marcel.li, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://www.marceliantunez.com/work/transpermia/>: “Utilizando la Estación Espacial como metáfora, Marcel.lí Antúnez Roca desarrolla una acción híbrida que alterna la performance, el concierto y la conferencia, y que se estructura en diferentes módulos. Durante la presentación Antúnez viste su Dreskeleton (interfaz corporal de naturaleza exoesquelética) y con él samplea su voz, activa y modula los sonidos, y controla las películas que se proyectan en dos pantallas. En el primer módulo presenta algunos aspectos formales que caracterizan su obra como los Fleshbots, los Dreskeletons, las Biometrías o la Sistemáturgia. El segundo módulo repasa los temas recurrentes de su obra. El modulo tres enseña la preparación del proyecto Dedal en la Ciudad de las Estrellas de la Federación Rusa así como las micro-performances realizadas durante períodos de microgravedad, por ejemplo el experimento del bodybot Réquiem y a las interacciones entre el dreskeleton, el softbot y las imágenes interactivas. El último módulo presenta la teoría de la Transpermia, la acción adquiere tono de conferencia. Antúnez describe esta Utopía desde algunos de sus prototipos organizados de la siguiente manera: 1- Interfaz, nuevos dispositivos para intervenir y percibir el mundo, 2- Robots, las máquinas como metáforas de la vida, 3- Identidades Efímeras, estados transitorios de personalidad como marco de nuevas experiencias y conocimientos y 4- Nuevas formas de Creación, modelos de actividad en la Utopía Transpermica”.

performer no denota enfrentamiento con la máquina ni cuestionamiento de la actitud humana frente a esa hipertrofia maquinaica.



*“Project Daedalus” de Marcel-li Antúnez, 2003. (Archivo del artista).*



*“In/visión/remote” de Alberto Lomas, 2003. (Archivo eBent).*

Alberto Lomas utiliza la tecnología en alguna de sus acciones ciegas. El artista suele portar diversas prótesis que condicionan o impiden su visión directa, implicando para la resolución de la acción a colaboradores, tecnologías audiovisuales y/o directamente al público. Es el caso de la cámara-prótesis utilizada en la acción *In/visión/remote* (2003), el artefacto le

impedía la visión pero permitía que las imágenes sustitutivas captadas pudieran verse en la zona de control/exhibición en el que se situaba el público. Desde un punto remoto el artista realizó una aproximación física hasta dicha zona.

En su obra *Ciborg Pangénero*, 2008, Jaime del Val se pasea por los espacios públicos de diferentes ciudades cubierto de mini-cámaras de vigilancia y un proyector colocado en el pecho. El proyector lanza imágenes, captadas por las



cámaras de fragmentos de su propio cuerpo desnudo, sobre los viandantes y los edificios públicos más representativos.

*“Ciborg Pangénero” de Jaime del Val, 2008. (Archivo del artista).*

Esta forma del cuerpo portante y proyectante tiene antecedentes claros, por ejemplo, en la obra del mexicano Fernando Llanos, en las proyecciones móviles de explosiones sobre edificios públicos de Democracia para *Madrid Abierto*, y de todas ellas, claro en las proyecciones de Krzysztof Wodiczko. Del Val explica así su obra: *Las imágenes se vuelven ininteligibles y amorfas por la proximidad y el ángulo de las cámaras colocadas sobre la piel. A la vez expuesto e ilegible, el cuerpo hipervigilado se convierte en un cuerpo incontrolable: amorfo, pos-anatómico y pangénero, desafía los binarismos y las categorías de género, sexualidad e intimidad. Se mueve lentamente en una serie de microdanzas, microcoreografías de un cuerpo fragmentado y múltiple que desafía toda categorización al tiempo que apela a la mirada deseante en todo su potencial difuso y abierto. Su voz se procesa en tiempo*