

## El gesto como retorno a la esencia resistente del arte

María V. Machado-Penso

Universidad Tecnológica Metropolitana UTEM ✉ 

Federico G. Serrano-López

Universidad del Norte ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.92683>

Recibido: 23 de noviembre de 2023 • Aceptado: 10 de mayo de 2024

**Resumen:** En el entorno capitalista actual, el arte ha perdido su potencial de resistencia. La posibilidad de restituir al arte esa capacidad demanda un distanciamiento estructural frente al mercado. El gesto artístico, como ejecución singular del cuerpo humano que no se convierte en un objeto, no puede ser capturado por el mercado, pues, en el caso del gesto, la obra es la actividad misma de obrar. El gesto, en tanto que componente mínimo pero esencial del arte, no solamente se mantiene fuera del poder gravitacional del capital, sino que, al orientarse hacia la acción humana, pone en primer plano la agencia individual y colectiva de los seres humanos para pensar y actuar libremente. Para entender lo anterior, se explica de qué modo la obra/gesto, el gesto artístico, altera la noción de obra de arte, el papel del artista y del espectador y la función que ha de cumplir el museo. Finalmente, se postula el potencial político y educativo del gesto artístico como ejercicio que propicia prácticas de pensamiento libre para sensibilizar a quienes se implican en él respecto de su co-dependencia mutua y su eco-dependencia de la naturaleza.

**Palabras clave:** gesto; arte contemporáneo; resistencia; capitalismo; Agamben

### ENG The gesture as a return to the resistance essence of art

**Abstract:** In today's capitalist environment, art has forfeited its potential for resistance. Reinstating this capacity requires a structural detachment from the market. The artistic gesture, as a unique execution of a human body that does not become an object, eludes market capture, since, in the case of the gesture, the work is the very activity of acting. The gesture, as minimal yet vital component of art not only escapes the gravitational pull of capital but also, by aligning itself with human action, underscores the individual and collective agency of humans to think and act freely. To comprehend the above, it is elucidated how the work/gesture, the artistic gesture, reshapes the concept of a work of art, the role of the artist and the viewer, and the function that the museum must fulfill. Finally, the political and educational potential of the artistic gesture is posited as an exercise that fosters free-thinking practices to sensitize participants to their mutual interdependence and eco-dependence on nature.

**Keywords:** gesture; contemporary art; resistance; capitalism; Agamben

**Sumario:** 1. Introducción. 2. De la obra como producción a la obra como gesto. 3. La producción artística como práctica y como pensamiento. 4. Del museo a la realidad. 5. Prácticas de pensamiento libre. Jugar/ implicarse en el obrar del gesto. 6. La obra/gesto y la educación. 7. Sensibilización e integración de los otros en las obras-gesto. Referencias.

**Cómo citar:** Machado-Penso, M. V.; Serrano-López, F. G. (2024). El gesto como retorno a la esencia resistente del arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(3), 619-627. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.92683>

## 1. Introducción

Habiendo devenido el capitalismo el factor fundamental de la condición póstuma<sup>1</sup> contemporánea se plantea aquí la pregunta por el tipo de arte que resista las dinámicas del mercado. Para resistir al capitalismo, el arte debe negar la posibilidad de hacerse mercancía, lo que no podrá ser en la medida en que subsista la mistificación de las obras de arte como objetos monetizables. ¿Puede existir un arte para el cual la obra nunca se pueda vender pero que conserve su potencia emancipadora como práctica libre? ¿Puede haber un arte cuya finalidad y potencia estén en el mero actuar con independencia de resultados ulteriores, como la exhibición o siquiera el mero registro? Los gestos artísticos son unas obras que no se pueden desencarnar de los cuerpos que las realizan, del momento de su ejecución, del entorno en que suceden y, en esa medida, ofrecen la máxima resistencia a la fuerza gravitatoria del mercado. En “El arte hoy”, Jean-Luc Nancy señala: “La situación del arte hoy nos permite o nos obliga a volvernos atentos a este gesto que es a la vez lo mínimo del arte, pero quizás lo esencial.” (2014, pág. 33) En este texto planteamos las posibilidades de resistencia que ofrece el gesto como elemento mínimo pero esencial del arte que cumple con la condición de no poder devenir mercancía. Se buscará poner en alto los efectos de esta vuelta a la esencia gestual del arte en términos de la inteligibilidad de la obra misma, y los cambios en los roles del artista y el público. En la misma dirección, expondremos algunas de las consecuencias estructurales que se siguen de esta forma de pensar el arte para los museos. Finalmente, en la medida en que el material de la obra gesto es la misma praxis humana, se señala la potencia educativa de la obra gesto en tanto que ejemplo de sujetos (aquí no solo hablamos de artistas, sino de cualquier ser humano) dueños de una capacidad de agencia libre que puede hacer posibles muchos falsos imposibles creados en la mecánica de la cultura capitalista. Dichos ejemplos los pensamos como detonadores de muchos nuevos gestos de resistencia y de construcción de mundos alternativos. En cierto sentido, este artículo quiere ser un manifiesto en pro del regreso del arte a su esencia resistente por medio del gesto artístico.

Investigar el gesto como resistencia ha conducido a indagar su concepción teórica en autores como Agamben, Nancy y Warburg, posturas que señalamos aquí sucintamente y que se ponen en operación en el cuerpo del artículo. En Agamben el gesto se concibe como un medio sin fin que “no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta” (2001, pág. 53), ya que en su ejecución están contenidas potencia (dýnamis) y acto (enérgeia y práxis). Para Nancy, el gesto es “un dinamismo sensible que precede, acompaña o que sucede al sentido o a la significación, pero es sentido sensible” (2014, pág. 32) y se experimenta desde la experiencia encarnada. Warburg abre el espacio del gesto a partir de la Pathosformel, una expresión “que responde a las formas corporales del tiempo superviviente” (Machado, 2023, pág. 26) mediante las cuales reconstruye un trazo gestual que puede rastrearse desde la Antigua Grecia y el Renacimiento. En virtud de lo anterior, el gesto se constituye como el medio dinamizador de relaciones entre las imágenes de diferentes tiempos, mostrando un carácter en la permanencia de rasgos que Didi-Huberman denomina supervivencia de la imagen.

En tanto que elemento esencial del arte, el gesto se halla presente en toda la historia de la imagen, de las artes escénicas y las artes vivas. No es el propósito de este artículo exponer esa historia o siquiera distinguir sus modos de aparecer en cada una de estas formas artísticas, sino verlo en su especificidad y reseñar su potencial de resistencia. Verlo como elemento mínimo, pero potente, de las manifestaciones que ya antes que nosotros han insistido en la necesidad de liberar al arte de la sumisión al régimen de la producción y el consumo.

## 2. De la obra como producción a la obra como gesto

El arte, desde su condición de poiesis, de obra material o performativa, está inscrito en el régimen de la producción. Desde ese régimen, por más que manifieste resistencia a los sistemas de dominio de producción y consumo masivo, se debe a ellos. Por otra parte, las personas hoy han perdido la capacidad de actuar por el actuar mismo, su hacer tiene un valor de cambio, es decir ese hacer está más vinculado con la producción, ya que tiene el fin fuera de sí. Las personas están lejos de la vida como acción, tal como lo afirmó Aristóteles en su *Política*: “la vida es acción no producción”. (1254 a 5) Y, si entendemos que el arte, al ser para sí mismo, es por ello fundamentalmente resistencia<sup>2</sup>, como resistencia, a su búsqueda le correspondería, en estos momentos, emanciparse del régimen de producción. Una opción para esta emancipación está en comprender y vislumbrar el arte desde la acción. Una acción que, desde su resistencia a los regímenes de dominio, modifique la realidad sensible. Es entonces que al arte como resistencia le corresponde incidir como potencia (dýnamis) y acto (enérgeia y práxis), a través de gestos, que “no se producen ni se actúan, sino que se asumen y se soportan”<sup>3</sup> (Agamben, 2001, pág. 53). Arte que estará inscrito en la vida actuando a contrapelo

<sup>1</sup> Nos valemos de la expresión de Marina Garcés (2019) que alude a una época que deviene después de la posmodernidad, en la que el tiempo presente se quiebra y se convierte en un tiempo que resta, en la que los recursos se agotan. Un tiempo en el que tenemos accesos a múltiples modos de información y generación de conocimiento, pero en el que se es incapaz de actuar, ya que las acciones han sucumbido ante la producción, no existe fin en sí mismo, sino que está puesto fuera, en aquello que es cuantificable y monetizable. Un período posterior al de la muerte del arte, la filosofía y la historia.

<sup>2</sup> Al ser para sí mismo, el arte se diferencia de toda mercancía, que, por definición, es para otra cosa. El capitalismo ha convertido todas las cosas en mercancía y, por ello, la mera existencia de seres para sí es una resistencia a su mecanismo en la que todo, para ser pensado como real y valioso, debe convertirse en objeto de compra y venta. El malentendido aparece cuando se compran y venden unos objetos llamados “obras de arte”: en realidad se pueden vender y comprar esos objetos, pero no se puede vender o comprar el arte encarnado en ellos.

<sup>3</sup> El plural es propio.

con la realidad. Es decir, en este arte como acción confluirían arte con el sentido originario de estética “como un discurso del cuerpo.” (Eagleton, 2011, pág. 65) Y es el propio Zubiri, refiriéndose a la prudencia desde Aristóteles, quien vislumbra la posibilidad del potencial emancipador del arte desde la acción, la praxis, mediante el rescate del papel de la acción en la vida a través del gesto:

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. (Zubiri, 1992, pág. 21)

El obrar de la obra, que ahora es gesto estético, se convierte en medio para la acción, un medio que asume y soporta mientras está obrando en el mundo. Gesto que, como obra, se encuentra entre lo producido y la acción. Gesto que será una herramienta para la acción y en cuya acción reside el gesto como potencia inoperosa; es decir, que el hacer del gesto no será de una única manera, sino de tantas maneras posibles como gestos existan mediando dicha acción. Gesto como un obrar, donde el obrar no se produce, sino que se ejecuta, ya que se despliega a medida que se realiza y, una vez finalizado, permanece obrando en el mundo al igual que la acción. Obrar que está en actividad, actuando en el mundo. Obrar que se ejecuta en medio del mundo. Obrar que es un gesto.

El gesto articula de manera simultánea lo que hace, las potencialidades y las supresiones. Varrón, citado por Agamben, sitúa el gesto en el ámbito de la acción, pero distingue claramente entre acción (agere) y hacer (facere). Entre ellos muestra la presencia del gesto que acompaña a ambos 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. (Machado, 2023, pág. 17)

Al respecto, señala Agamben:

El gesto 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. Así en el gesto lo que comunica a los hombres [humanos] es la esfera no de un fin en sí, sino de una medialidad pura sin fin. (Agamben, 2001, págs. 54-55)

Por lo tanto, quien hace tal gesto reconoce y soporta esa acción. Esta diferencia, tomada por Agamben de Varrón (y derivada a su vez de Aristóteles), radica en el hecho de que el propósito del gesto como producción que está inscrito en el hacer es diferente del gesto como acción que está inscrito en el actuar.

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. (Agamben, 2001, pág. 53)

Sea en la acción o en la producción, el gesto estará inscrito en cualquier ejecución humana. “El gesto muestra la potencia del obrar humano, exhibe su facultad de comunicar y de ser, manifiesta el actuar deslindado de sus funciones y efectos”. (Valls Boix, 2020, pág. 79) En ese sentido, no necesariamente se inscribe en los modos de producción, ya que su hacer y su actuar no necesariamente son protocolizados y tipificados para la sistematización de la producción, ya que si la importancia de las ejecuciones humanas reside fundamentalmente en los gestos, el hacer y el actuar serán, en consecuencia, aquello con lo que se desactiva el potencial de la producción sobre la vida.

El gesto no se limita solo al obrar de la operación o la acción, sino que mientras obra y ejecuta la acción u operación muestra, comunica, contiene la potencia inoperosa del actuar. Es decir, el gesto “consiste en desactivar y volver inoperosas las obras humanas. (Agamben, 2018, pág. 160)

El gesto como obra es un obrar. Si el gesto es un obrar, sus ejecuciones estarán imbuidas en el mundo haciendo mundo. El obrar como gesto en ejecución se da en el ahí y el ahora del instante, sin deslindarse de la sincronía de la situación. Al ser una ejecución humana, no puede deslindarse de su condición corporal y biodiversa. En estos sentidos, el gesto deviene de situaciones concretas, cuerpos determinados y circunstancias específicas inherentes a él.

Ahora bien, si el gesto estético está abocado a la acción dentro del mundo, se da entonces un giro hacia la política, ya que su actuar y hacer no está en la elaboración de producción, sino en un estilo de accionar el mundo. Con la palabra estilo se hace referencia a que el gesto, en la vida, acompaña la acción, pero no es la acción misma. En ese sentido, el gesto particulariza estilísticamente la acción, pasa de ser una acción cualquiera a ser la acción de alguien específico en virtud de la actitud con la que se ha ejecutado la acción. El gesto individualiza tanto como la voz o la huella digital, pues los gestos son las maneras con las que un cuerpo histórico concreto asume las acciones.

Por su parte, cada obra de arte es resultado de los gestos de un ser histórico concreto y de allí proviene su singularidad. Como es patente, este aspecto vincula inextricablemente el gesto con el arte en toda su historia. De allí la observación de Nancy de que el gesto es “a la vez lo mínimo del arte, pero quizás lo esencial.” (2014, pág. 33) ¿Qué es lo propio de la pintura de un pintor, un escultor o cualquier artista? La singularidad de sus gestos de las que son huellas las pinturas, las esculturas y demás (en ese sentido constituyen repositorios, incluso archivos de los gestos). Y esas huellas, como señala Agamben, son gag, o sea, expresión de una imposibilidad de hablar. Y ello es así en la medida en que esos gestos que acompañan lo que se dice, están

diciendo algo esencial de lo dicho, pero al lado del discurso hablado o representado, algo que se expresa solo en esos gestos que acompañan lo dicho. Eso, sin embargo, es intraducible al lenguaje hablado.

En el caso específico del gesto artístico, este giro de producción a acción que conduce a que la condición estética del gesto como obra cambie a condición política, no lleva solo a una emancipación de los regímenes de dominio de la realidad, sino también de los regímenes propios del arte. Entonces, la emancipación del arte de ambos regímenes cambia la condición de la obra. La obra se convierte en un obrar. Obrar que puede ser ejecutado por un artista o por cualquier persona que desde gestos estéticos desarrolle gestos políticos.

Reseñamos como ejemplos tres gestos artísticos que surgen desde un colectivo o un individuo y que fortalecen las relaciones de las comunidades con su entorno: el primero es una intervención del colectivo Justdigit que se coordina con comunidades en Kenia en procesos de restauración de suelos. Para ello dibujan líneas con piedras mediante las cuales se logra que el agua de la lluvia penetre profundamente en el suelo y, gracias a ello, se reduzca la velocidad de la erosión y renazca la vegetación para transformar territorios desolados en ecosistemas fértiles (Justdigit, 2023, s.p.). El segundo, del colectivo Guerrilla Architects, "Gefundenes Fressen", en la plaza del mercado en Berlín, 2012, que preparan una comida comunitaria hecha con alimentos excedentes del mercado y equipada con objetos encontrados. El tercero, "100 sillas y 3 salones urbanos para Logroño" de Izaskun Chinchilla, ofrece a los habitantes de la ciudad la posibilidad de intervenir sillas plegables que luego pueden utilizar en cualquier lugar de un bulevar muy importante del centro de la ciudad para sentarse a conversar o pasar el rato donde les apetezca. Esta intervención le concedió al ciudadano la posibilidad de decidir sobre el uso del espacio, permitió traer una al presente una costumbre y devolvió el derecho de la estancia a todos (Chinchilla, 2022, s.p.).

El gesto, en estos casos, es una obrar que forma parte de la realidad y la transforma, lo cual aleja la obra y su obrar de ser una producción que se exhibe, vende o mercadea. De este modo, el arte, los artistas y las instituciones del arte y la cultura pueden asumir la disolución de unas posibles definiciones y unos límites que los separen de la realidad y que los conviertan en excepcionales. De manera que deja de tener importancia ponerle al gesto el mote "obra de arte" o al que lo realiza el de "artista", y más bien se promueve la mutua implicación de los miembros de los circuitos artísticos y culturales con actores sociales de múltiple proveniencia en proyectos, investigaciones y experimentos "extra-disciplinarios", siguiendo la expresión usada por Holmes y Expósito (2008, pág. 17).

### 3. La producción artística como práctica y como pensamiento

La conversión de la obra en un obrar ha conducido a descripciones actuales del arte que trascienden la condición de producción hacia operaciones que se inscriben en gestos que se producen desde el arte: uno de ellos como prácticas y el otro como forma de pensamiento, lo cual, a su vez, propicia un cambio de dirección en los roles de los actores y las instituciones del arte.

La primera descripción del arte en la que resuena la centralidad del gesto la hallamos en las palabras de Silvio Lang, artista de la performance y director escénico, que afirma en su "Manifiesto de la práctica escénica":

Les artistas no hacemos obra. Inventamos prácticas. (...) La obra es secundaria a la actividad artística que hacemos. Lo que hacemos es inventar prácticas sensibles. Esas prácticas son modos de uso y protocolos de experimentación del espacio, del tiempo, de los órganos corporales, del movimiento, de la percepción (...) Cualquier práctica fabricada en la actividad artística es una práctica de mutación subjetiva y enganche social. Mutación y enganche tanto para la artista que transforma su propia forma de vida como para los públicos que son empujados a la invención y a un devenir artista. (Lang, 2019, pág. 113)

Estas prácticas a las que se refiere la cita anterior se refieren a la producción escénica. Ahora bien, si las sacamos de lo escénico, como prácticas podrían devenir acciones. Acciones preparadas por el artista desde una dirección singular o colectiva, entendida como "un plan de atención de las potencias y microacontecimientos que surgen en el proceso de creación" (Lang, 2019, pág. 117), cuya preparación pudiera darse en el museo. Aquí la dirección no se asume como una cuestión autoritaria que designa roles, sino una conformación conjunta entre actores y hacedores conjugados por el espacio museístico. Prácticas que, como acciones, involucran a artistas y espectadores en su accionar. Prácticas como "agitadoras históricas de afectos en lucha." (Lang, 2019, pág. 118)

El segundo caso es Luis Camnitzer, que a través de ACE (Arte como educación) ha proclamado a los museos como escuelas para la activación del pensamiento artístico. Dice Camnitzer, en una entrevista que le hicieron De Pascual y Lanau: "El museo es una escuela. El artista aprende a comunicarse y el público aprende a hacer conexiones." (2018, pág. 144) Esta transformación permite que el arte pase del campo del consumo pasivo al del conocimiento, pensando la obra como instrumento propiciador de este último, ya que nos presenta algo que no conocemos y nos permite abrir la imaginación y la comprensión a lo singular y lo inesperado. Concibe el arte como una investigación que es respuesta a una pregunta con imaginación ilimitada, lo cual va en contravía de algunas formas tradicionales de ver y enseñar el arte. Dice Camnitzer, citado en la entrevista mencionada:

Aprendí cómo hacer cosas [...] pero nadie me propuso: "Bueno, ¿qué vas a hacer con eso, por qué lo estás haciendo?". Y en realidad esas son las preguntas que deberían venir primero: ¿qué problema quiero resolver y cómo lo formulo con la claridad suficiente como para resolverlo? ¿Cómo encuentro un problema interesante? La solución a ese problema es lo segundo, y solo después hay que formular la pregunta: ¿Cómo lo hago de la mejor manera posible (De Pascual & Lanau, 2018, págs. 40-41)

El museo como escuela entonces se verá obligado a compartir la génesis de las obras, a hacer explícitas las preguntas de las cuales ellas son una respuesta, y las condiciones que las hicieron posibles. El museo-escuela se convierte en un lugar de desvelamientos de sentidos en el cual el artista toma conciencia de a quién se dirige la obra, ya que comparte la producción y la obra con el público, lo cual le obliga a asumir una responsabilidad colectiva. El público se activa para hacer la proyección y retroalimentación de la obra, desde las que se convierte en coautor, ya que la obra se presenta para ser interpelada, deconstruida y reconstruida. En este sentido, el museo está para compartir el poder de creación del artista, facilitar la comunicación entre el artista y el público y generar el proceso de aprendizaje.

Tanto las prácticas artísticas propuestas por Lang como el pensamiento artístico de Camnitzer y ACE, constituyen otra elaboración del arte que va más allá de la obra a exhibir o coleccionar. Ambas tienen un carácter pedagógico, una inscrita desde el quehacer escénico y la otra transformando al museo en escuela para conocer desde la ignorancia, pues pone a la ignorancia como centro de operación del arte. Estas dos referencias sobre otros modos de desarrollar el arte lejos de la obra museal han servido para orientar nuestra búsqueda hacia los modos de inserción en la realidad y, en este sentido, pensar los gestos como actos de emancipación.

#### 4. Del museo a la realidad

La obra entendida como un obrar que mediante gestos acciona el mundo no pertenece a la institucionalidad del museo tal como la conocemos hoy. Las acciones no necesitan estar localizadas en un espacio definido, ellas se despliegan a través de los diversos territorios en los que suceden. Sin embargo, requieren de preparación, discusión, consenso para salir al mundo, es allí donde podría utilizarse la espacialidad del museo. En este sentido, el espacio del museo se podría disponer como recinto de preparación de los motivos disparadores de los gestos desde los que se desarrollará el obrar.

Si el gesto está en el centro del obrar, al museo le corresponde ser un activador de dichos gestos que obren en el mundo. En la actualidad el museo es concebido como una heterotopía del tiempo (Foucault, 1984, pág. 46) en la que confluyen materiales que contienen diferentes espacios, tiempos, modos y expresiones. Con el gesto, el museo puede atravesar la heterotopía para transformarse en un medio inherente a la realidad en la que se inscribe.

Como los gestos pertenecen a la vida, todos los lugares son escenarios posibles para ellos. Adicionalmente, la condición particular que se quiera dar a un espacio puede ser instituida con un gesto. Un ejemplo de esta posibilidad lo hallamos fuera del ámbito del arte. Una peluquera atiende a sus clientes a domicilio y lleva consigo un plástico que extiende en la casa del cliente. Su gesto instituye la peluquería. Al finalizar el trabajo, recoge el plástico, y con él, el salón de belleza. Del mismo modo, otro gesto puede crear un spa, una universidad o una funeraria. Lo interesante de este caso es que allí no se hace solamente como si fuera una peluquería, sino que deviene plenamente tal. Las posibilidades emancipatorias que esto ofrece son extraordinarias. Ya en el plano del arte, un ejemplo de esta potencia instituyente del gesto se halla en el documental sobre la artista Nijole Sivicas (Bozzolo, 2022, s.p.) en el que su hijo, Antanas Mockus, hace una escultura en arcilla de una habitación y traza en el barro una línea. Él explica luego que esa raya en el suelo es un gesto con el cual una persona encerrada en esa habitación marca el límite a partir del cual está en un espacio libre. De ese modo, no hay ningún espacio, por pequeño y opresivo que sea, en el que no se pueda instituir el lugar de la libertad con un gesto.

Lo anterior señala que un espacio humano está configurado desde el uso y las prácticas con las que se habita. Las formas de habitar, las formas de la práctica son precisamente los gestos, y no solo los gestos del arte. Esto es, las múltiples disposiciones del cuerpo con las que se asume y piensa el espacio. Cada lugar es nuevo de acuerdo con los cuerpos que lo pueblan, cuerpos que pueden decidir obedecer o resistir las reglas implícitas y explícitas de su uso.

Así, en relación con los “espacios del arte”, aunque no sea indispensable el museo para la ocurrencia de las obras/gesto, si por cualquier razón fuera necesario, bastaría con instituirlo actuando de tal modo que un espacio cualquiera devenga museo. La fluidez de estos espacios depende solo de la imaginación, del deseo y de la osadía de los gestos. Obviamente, en ocasiones las instituciones tradicionales del arte pueden ser escenario de las obras/gesto, pero no son necesarias y, en muchos casos son inconvenientes por su tendencia a privilegiar los aspectos exhibitivos, y por las taras derivadas de sus vínculos con negocios como el turismo y con los demás usos políticos del arte. Debe insistirse en que las obras/gesto no son de exhibición, sino de implicación, y hay que privilegiar el sentido del gesto sobre cualquier otra consideración, como ya lo han hecho muchos artistas del performance, el happening y otras diversas modalidades de las artes vivas (Albarrán, 2017, p. 32; Baena, 2023, p. 94-96). El arte/gesto puede considerarse un ethos, una actitud frente al pensamiento y la acción que se busca compartir con otros, mientras que la exhibición y el registro son secundarios.

Por tanto, el museo no será un lugar para la observación y contemplación pasiva de una confluencia de diferentes espacios, modos y expresiones, sino que será el medio para el pensamiento y acción implicativas. Se irá al museo para implicarse en la preparación y ejecución de acciones estéticas desde la libertad de pensamiento. El museo no será el lugar para la expectación, sino el medio de la agencia. El museo es donde se conjugarán quien hace con quien actúa para accionar la realidad. En ese sentido se convierte en el lugar de la comunión, entendiendo como lugar de encuentro y convergencia para gestar y gestionar la acción en el mundo. En este caso el museo está permeado por el afuera y no separado de él, será un medio en continuidad con el afuera. Con esta propuesta resuena la idea de Exposito de recomponer la comprensión de las instituciones culturales de meros repositorios del patrimonio y defensores de su excepcionalidad a núcleos de agencia para la transformación social:

Una lucha adecuada es aquella que busca no ya proteger la cultura en su excepcionalidad, sino más bien trabajar desde la producción cultural en favor de formas de reorganización del trabajo y de la producción de los bienes comunes que sean precisamente declinables en —y articulables con— otros ámbitos de la producción social. (Expósito, 2008, pág. 20)

El museo pasará de repositorio de obras a despliegue de medios para el obrar o de espacios activadores de acciones. Es decir, que de coleccionar obras materiales pasaría a ser un espacio vivo y en vivo para el debate, la experimentación, las prácticas, la preparación para la acción. No un laboratorio aislado del mundo sino su inverso; es decir, una cocina, inmersa por completo en el mundo, de acciones que serán activadas en la realidad, y es dentro de esa realidad que se ensayarán. Sería un lugar para la cocción de prácticas. Quizás lo único que haga falta para determinar el lugar del museo sea una bandera que marque el espacio y que lo emancipe de toda posibilidad de dominio para ejecutar prácticas de pensamiento libre.

## 5. Prácticas de pensamiento libre. Jugar/implicarse en el obrar del gesto

Las prácticas de pensamiento libre serán ejercicios y acciones que conjuguen estética y política para la agencia del mundo fuera de toda sumisión a cualquier régimen mediante los gestos. Y son esos gestos estéticos, convertidos en gestos políticos, los que devolverán la estética a la realidad. La esencia del obrar de las prácticas de pensamiento libre se agenciará mediante sujetos en resistencia que desde la estética busquen obrar dentro del mundo, acompañados por los otros para transformar la realidad.

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 y ecológico del artista que combina mentalidad con movimiento corporal voluntario, lo cual construye el obrar como medio sin fin dentro de las prácticas de pensamiento libre. (Machado, 2023, pág. 187)

La espacialidad del museo mutaría de la caja blanca donde se exhiben las obras a ser cualquier espacio en el que se desarrollen prácticas emancipadas de sistemas de dominio. El museo sería un espacio deslocalizado, y son las acciones en el mundo sensible desarrolladas desde prácticas de pensamiento libre las que definen el museo. Las instituciones del museo serán cajas transparentes de confabulación. Sus actividades no se desarrollarán puertas adentro sino puertas afuera. La actividad museística estará más afuera que dentro. El museo será un medio y estará en el medio entre la cocción y la acción.

De otro lado, si bien el pensamiento libre es aparentemente raro, es una puerta abierta para todos los seres humanos y todos lo han experimentado de una u otra manera porque las condiciones de su emergencia no son exclusivas de los “artistas”. En el devenir de toda vida humana hay espontáneamente creatividad, ingenio, belleza y riesgo. Si, como parece, ese pensamiento no está constantemente en actividad, a pesar de ser espontáneo, es porque ha sido reprimido y pobremente alentado. Esa represión proviene de mecanismos que no han sido creados ni gobernados por nadie, sino que son originarios de los incentivos del sistema productivo para separar y especializar al conocimiento y al trabajo. El núcleo de nuestra propuesta está en que, al poner el énfasis en el actuar mismo, en el gesto, y no en su resultado material, se dispone al participante a desinteresarse de la producción, en tanto que ella deba ser eficiente y susceptible de compra y venta. El gesto es, en cambio, expresión de sí mismo y moviliza al pensamiento al terreno de la vida, de donde es originario antes de toda especialización del saber. La obra/gesto demanda la implicación gratuita del espectador, el régimen de la obra/gesto le exige unirse al juego, al movimiento que propone la obra para hacerlo inteligible, para entender en qué consiste aquello que está presenciando. Y solo puede implicarse quien participa de la interrogación, de la pregunta que ha generado la obra, y quien, usando una expresión de Alain Badiou, presta su cuerpo para que se despliegue todo el potencial de verdad de un acontecimiento. (Posada Varela, 2020, pág. 234)

Desde la comunicabilidad del gesto se opera la exhibición a los otros de las posibilidades de las prácticas de pensamiento libre en su accionar en el mundo. Esta exhibición puede resultar también pedagógica para quienes aún no se han percatado de las posibilidades emancipatorias que tiene el actuar para transformar el mundo sensible.

## 6. La obra/gesto y la educación

La educación es un proyecto político y social donde se explicitan las apuestas fundamentales de una época sobre el conocimiento, los valores y la administración del poder. Por su lado, la obra/gesto es fundamentalmente política porque es consciente de que la realidad humana puede originarse y realizarse en la acción, que, a su vez, expresa su modo de actuar en el gesto. El gesto es la forma, la estilización que toma el pensamiento cuerpo. Si ese pensamiento es libre, quien lo realiza hace real su emancipación y puede llevar su pensamiento tan lejos como quiera. Este descubrimiento, en cierto modo tan sencillo, es muy poco corriente. Y si bien existen ciertamente límites que podemos llamar materiales (puedo actuar como si comiera, pero si no hay comida, el hambre quedará igual), muchos de los límites de nuestra libertad no son materiales. La estructura de lo aparentemente imposible incluye infinidad de posibles que lo serían en la medida en que hiciéramos los gestos que los descubren y realizan.

En este punto se debe poner en alto que en la obra/gesto no se trata de actuar como un actor de teatro, no se trata en ningún caso de fingir una situación, sino de actuar como un agente, como un participante de la vida que viviendo se da cuenta de lo que puede hacer si lo decide. En ese sentido son inmensamente potentes algunos gestos que hace la gente sin proponerse que sean arte, pero que despliegan potenciales de verdad y libertad que se hallaban latentes. Por ejemplo, un campesino colombiano de Anorí, Antioquia, exasperado porque en las legumbrerías de su pueblo no le compraban la yuca, esas agencias la compran más barata en la capital del Departamento, regó varios bultos de yuca en la plaza y la regaló a la gente que pasaba. El gesto fue registrado y se hizo viral en las redes sociales (Ortiz Jiménez, 2023, s.p.). Obviamente esa acción no resolvió el problema económico del campesino, pero puso de manifiesto, para los demás y para sí mismo, su capacidad de agencia y su misma existencia. El gesto dijo con claridad que él es un ciudadano campesino cuyos intereses importan y que socialmente se ha actuado como si no importaran.

¿Un proyecto educativo puede propiciar la comprensión del poder del gesto y valerse de él para la emancipación social? Es patente que la educación actual interviene sobre el cuerpo y, consecuentemente, sobre los gestos. Las fuerzas que gobiernan las instituciones sociales tienden a la reproducción del estado de cosas actual y, por tanto, la intervención educativa institucional sobre el cuerpo tiene como objetivo la conversión de los seres humanos en recursos productivos competitivos (trabajadores) y en consumidores. Los espacios y tiempos escolares responden a esa dinámica en la que se convierte por completo al tiempo, al pensamiento y la acción en medios de producción y consumo. Nada es para sí mismo.

En contraposición a esto, desde siempre la experiencia del arte ha consistido en crear y habitar mundos que tienen una legalidad inmanente propia. La obra es un ejemplo de un pensamiento y un actuar que no estuvieron, al menos mientras la obra se realizó, al servicio de nada más que ella misma. Incluso si la obra se hizo por encargo, ella se hizo para sí misma. En segundo lugar, tanto en el rol de espectador como en el de creador, el hacer del arte instituye una peculiar comprensión del tiempo. Mientras hace arte, el artista sale del tiempo, pues está plenamente presente en su hacer, ya que requiere estar atento a lo que la legalidad de la obra le exige. (Pareyson, 2014, pág. 105) Esto puede valer para todo hacer, no solo el del arte, pero el del arte impone al artista la condición de tener que comprender el interés que la obra demanda para llegar a ser ella misma. En vez de un hacer enajenado por la productividad, el hacer del arte debe responder a lo que la creación exige y no puede distraerse de esas exigencias. De modo que, tanto cuando se entra al mundo de las obras de arte, como cuando una persona se implica en la creación artística, se desactiva transitoriamente la fuerza gravitatoria del capital. En tal sentido una educación auténticamente comprometida con la apreciación y la creación artística promueve de suyo una resistencia a la operación del mercado y el consumo.

Ahora bien, si en vez de una obra/objeto tenemos una obra/gesto aquello con lo que se trabaja es propiamente la actividad misma del ser humano, ella es el tema y el material de estas obras. Al igual que las obras materiales, ellas instituyen mundos posibles, pero, a diferencia de ellas, estos son mundos posibles en el ámbito de la misma praxis, en la actividad humana. Sin embargo, al transformar la actividad humana se transforma al ser humano porque el ser humano se realiza a sí mismo en sus gestos. La vida humana es una encadenación de rituales hechos de gestos. Y, si se quiere liberar al ser humano, es en la praxis en donde está la posibilidad de realizar la libertad. En este sentido, se debe señalar que la emancipación personal y social es, en buena medida, realizar los gestos de la libertad. Pues, como señala Judith Butler respecto del género, muchas formas sociales de opresión se configuran en actos ritualizados:

Al igual que en otros dramas sociales rituales, la acción de género exige una actuación reiterada, la cual radica en volver a efectuar y a experimentar una serie de significados ya determinados socialmente, y esta es la forma mundana y ritualizada de su legitimación. ... El género no debe considerarse como una identidad estable. ... El efecto del género se crea por medio de la estilización del cuerpo y, por consiguiente, debe entenderse como la manera mundana en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante. (2017, pág. 241)

Y por ser el género tan solo una identidad creada, una estilización del cuerpo instituida a partir de la repetición de ciertos gestos entonces existe la posibilidad de cambiar esas formas de estilización con varias estrategias que apuntan precisamente a señalar y transgredir esos gestos:

Las probabilidades de transformación del género radican precisamente en la relación arbitraria entre tales actos, en la opción de no poder repetir, una deformidad o una repetición paródica que demuestra que el efecto fantasmático de la identidad constante es una construcción políticamente insuficiente. (Butler, 2017, pág. 242)

Desde nuestro punto de vista, estas formas de resistencia gestuales (la no repetición de los gestos impuestos o su parodia) no valen solo para el género y no solo sirven a la denuncia y la posible desactivación de numerosas actuaciones opresivas, sino que su potencial para afirmar las formas de vida deseables es inagotable si se plantearan las preguntas que dispararan su emergencia y se actuaran los gestos que las realizaran. Esas son las obras/gesto.

Con lo anterior, se desea mostrar que un arte cuyo material sea la praxis pone en acción, por lo que él mismo implica, la reflexión sobre los elementos nucleares de la vida individual y social y, por tanto, es educación, si por ella entendemos el que los sujetos se hagan agentes reflexivos sobre su ethos y sobre su agencia (Miller, Ramírez-Botero, & Serrano-López, 2022, pág. 97). Pero, además, como esa reflexión sucede en el plano del arte, de acontecimientos que son para sí mismos, la obra/gesto como práctica educativa señala en el ser humano el terreno de la espontaneidad que, al mismo tiempo, es un lugar de máximo compromiso con las preguntas y las fuerzas corporales que generan los gestos.

Adicionalmente, como el gesto tiene como propósito el mostrarse a sí mismo, y no producir un objeto, la atención de los que están implicados en él estará puesta en esa misma práctica mientras ella tiene lugar. Y el mundo que esa obra instituye no es un mundo otro, sino que transforma el mismo mundo de la vida que se habita, y se transforma, por tanto, quien se implica en la acción.

La transformación estructural de la educación que se vale de la obra/gesto estaría en la comprensión de la agencia no solo como instrumento de la producción y el consumo, sino como afirmación de los posibles que han devenido falsos imposibles. De ese modo no solo se alcanzarían algunos de ellos, sino que el ejemplo de esta agencia señalaría que los seres humanos pueden actuar como si fueran dueños de sí mismos.

## 7. Sensibilización e integración de los otros en las obras-gesto

Provocar la incorporación de los otros en las obras-gestos y que tomen, más que la palabra, la acción desde ellos mismos, nos conduce hacia un proceso de sensibilización que parte de lo estético para abrirse campo en el mundo a partir de las prácticas de pensamiento libre, las cuales funcionarán como sus catalizadores. Si las obras-gesto convierten el gesto estético en gesto político estas prácticas están encaminadas a gestionar el bien común más allá del bien propio.

La sensibilización estará dirigida a la ejecución que pone al cuerpo en movimiento para conseguir la libertad, esa que demanda este presente: “Ya no la conquista de la libertad como movimiento de un sujeto que se hace independiente frente al mundo y frente a otros, sino la conquista de la libertad en nuestro entrelazamiento.” (Garcés, 2008, párrafo 23) Libertad que pudiera estar basada en la comprensión de que la humanidad será libre en tanto se comprenda como interdependiente y responsable de las acciones, ya que toda acción tiene su repercusión en quien la ejecuta, en quien recae y más allá de sí misma. Hoy la libertad no está solamente en las condiciones de autonomía y autosuficiencia, porque esas formas de libertad desconocen a la especie humana como especie terrestre, que como tal es ecodependiente e interdependiente. Es decir, si todo hacer tiene una repercusión más allá de sí mismo, ser libre es actuar y producir siendo responsables de las acciones y del papel del humano dentro del ciclo de la vida. En este sentido, las obras-gesto serán correspondientes a la ecodependencia e interdependencia, por lo cual en este presente se puede aspirar a ser libres desde la coimplicación y la simbiosis. Ambas condiciones no se producen, sino que se gestean, y son esos gestos.

Son las prácticas de pensamiento libre cocinadas las que propiciarán agencias para la libertad y en cuyo obrar estará inscrita la invitación a formar parte. Como, por ejemplo, el caso de Agnes Denés y su obra “Tree Mountain – A Living Time Capsule” (Denes, 2014, s.p) que invita y compromete a once mil personas a plantar once mil árboles dentro de un proyecto para recuperar las tierras de una cantera de grava de Pinzio, cerca de Ylojarvi, Finlandia. Con este proyecto se reforestó la montaña, se hizo una transformación en el mundo sensible que implicó el compromiso de custodia heredable para garantizar la vida del bosque por más de 20 generaciones. Este gesto estético obra ecológicamente en la tierra, políticamente produce el bien común tanto para el presente como el futuro y restituye el bosque para todas las especies planetarias. Una obra que es un obrar que implica a los otros, al espacio y al tiempo en el mundo haciendo mundo, mediante gestos que tienen una repercusión estética y política más allá de los cuerpos que la ejecutan. Una obra-gesto que educa desde la implicación y sus consecuencias en el mundo, más allá de una producción estética que manifiesta resistencia política o de una producción estética que se exhibe.

## Referencias

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Pre-Textos.
- Agamben, G. (2018). *Karman. Breve tratado sobre la acción, la culpa y el gesto*. Adriana Hidalgo.
- Aristóteles. (1990). *Política*. Gredos.
- Bergson, H. (1936). *El pensamiento y lo movible: ensayos y conferencias*. Ercilla.
- Bozzolo, S. (Dirección). (2022). *Nijole, la huella de la existencia* [Película]. <https://www.sandrobozzolo.work/nijole>.
- Butler, J. (2017). *El género en disputa*. Paidós.
- Chinchilla, I. (24 de 07 de 2022). *100 sillas y 3 salones urbanos para Logroño*. Obtenido de Concéntrico: <https://concentrico.es/100-sillas-y-3-salones-urbanos/>
- De Pascual, A., & Lanau, D. (2018). *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace). Reflexiones a partir de una conversación de Luis Camnitzer y María Acaso*. Catarata.
- Denes, A. (16 de 05 de 2014). *Tree Mountain – A Living Time Capsule*. Recuperado el 2024, de Agnes Denes: <http://www.agnesdenesstudio.com/works4.html>
- Eagleton. (2011). *La estética como ideología*. Trotta.
- Expósito, M. (2008). Introducción. En M. Expósito, B. Buden, J. Butler, A. De Nicola, B. Holmes, J. Kastner,... M. von Osten, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. (págs. 15-24). Traficantes de sueños.
- Foucault, M. (1984). Des spaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 46-49.
- Garcés, M. (2008). ¿Qué podemos? De la conciencia a la encarnación en el pensamiento crítico actual. *Transversal Texts*(4). Obtenido de <https://transversal.at/transversal/0808/garces/es>
- Garcés, M. (2019). Condición póstuma. *Arquine*.
- Justdigit. (10 de octubre de 2023). [@justdigg] These lines are called stonelines (Video). Recuperado el 2 de noviembre de 2023, de [https://www.instagram.com/reel/CyNe9yioFax/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/reel/CyNe9yioFax/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==)

- Lang, S. (2019). Manifiesto de la práctica escénica. En B. Hang, & A. Muñoz (Edits.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (págs. 113-122). Caja Negra.
- Machado, M. (2023). *Ante la sumisión del arte. El gesto como posibilidad emancipatoria en la condición póstuma*. Tesis no publicada. <https://manglar.uninorte.edu.co/handle/10584/11517#page=1>
- Miller, T., Ramírez-Botero, I., & Serrano-López, F. (2022). Artistic Practices as Gestures of Resistance and Repair. *Performance Research*, 94-99. doi:DOI: 10.1080/13528165.2021.2059163
- Nancy, J.-L. (2014). *El arte hoy*. Prometeo Libros.
- Ortiz Jiménez, J. (14 de Septiembre de 2023). La historia del campesino que regaló yuca en pueblo de Antioquia: "quería quebrar el monopolio, me estaba sintiendo un limosnero". *El Colombiano*. Obtenido de <https://www.elcolombiano.com/antioquia/historia-del-campesino-que-regala-yuca-en-anori-antioquia-DE22371310>
- Pareyson, L. (2014). *Estética. Teoría de la formatividad*. Ediciones Xorki.
- Posada Varela, P. (2020). ¿Tenérselas con lo infinito? Alain Badiou sobre Marcel Duchamp y el Arte Contemporáneo. *Eikasia. Revista de Filosofía*, 231-254.
- Valls Boix, J. (2020). *Giorgio Agamben: política sin obra*. Gedisa.
- Zubiri, J. (1992). *Cinco lecciones de filosofía*. Alianza Editorial.