

**MARÍA TERESA RODRÍGUEZ  
SÚNICO**

**EL CAUDAL DEL ARTE DE ACCIÓN  
LA TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE  
ESTHER FERRER**

TESIS DOCTORAL

**Director de la tesis: D. Manuel Álvarez Fijo  
Año 2001**

## ÍNDICE

CAPÍTULO I:	<b>PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA, DEFINICIONES Y MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN EMPLEADOS</b>	
	1.1 CUESTIONES A DEBATIR	1
	1.2 DEFINICIONES	4
	1.3 MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN UTILIZADOS	10
CAPÍTULO II:	<b>ARTE DE ACCIÓN/<i>PERFORMANCE ART</i>: RECORRIDO HISTÓRICO</b>	
	2.1 INTRODUCCIÓN	15
	2.2 EL PERÍODO DE ENTREGUERRAS	
	2.2.1 <b>Introducción</b>	16
	2.2.2 <b>Los futuristas</b>	28
	2.2.3 <b>Dadá</b>	32
	2.2.4 <b>Los surrealistas</b>	39
	2.2.5 <b>La Bauhaus</b>	43
	2.3 A PARTIR DE LA II GUERRA MUNDIAL, HASTA LA DÉCADA DE LOS SESENTA	
	2.3.1 <b>Introducción</b>	48
	2.3.2 <b><i>Gutai</i></b>	53
	2.3.3 <b>Jackson Pollock</b>	61
	2.3.4 <b>Lucio Fontana</b>	62
	2.3.5 <b>John Cage</b>	63
	2.3.6 <b><i>Los happenings</i></b>	70
	2.3.7 <b>El Situacionismo</b>	75
	2.3.8 <b>Ives Klein</b>	77
	2.3.9 <b>Nuevo Realismo</b>	80

2.3.10 Piero Manzoni	81
2.3.11 Arte <i>Povera</i>	86
2.3.12 John Latham y James Lee Byars	90
2.3.13 <i>Fluxus</i>	92
2.3.14 Accionismo Vienés	106
2.3.15 Otras aportaciones	110

## 2.4 DE LA DÉCADA DE LOS SETENTA EN ADELANTE

2.4.1 Introducción	114
2.4.2 El trabajo sobre el propio cuerpo	120
2.4.3 Tintes autobiográficos	124
2.4.4 Hacia los límites del arte de acción	125

## CAPÍTULO III: ESTHER FERRER: LOS ALREDEDORES Y SU OBRA

3.1 INTRODUCCIÓN	133
3.2 LOS ALREDEDORES	
3.2.1 Introducción	135
3.2.2 Una mirada al pasado	136
3.2.2.1 Los comienzos	136
3.2.2.2 Encuentro e incorporación a <b>zaj</b>	140
3.2.2.3 Época de mayor producción	144
3.2.2.4 Esther Ferrer con <b>zaj</b>	147
3.2.2.4.1 Los comienzos de <b>zaj</b>	148
3.2.2.4.2 El trabajo de <b>zaj</b> en España	149
3.2.2.4.3 Distanciamiento y fin de <b>zaj</b>	153
3.2.3 Producción artística	158
3.2.3.1 Proyectos, maquetas y obra plástica	158
3.2.3.2 Instalaciones	174
3.2.3.3 <i>Performances</i>	178
3.2.3.3.1 Introducción	178
3.2.3.3.2 <i>De rerum natura</i>	181
3.2.3.3.3 Partituras de <i>performances</i>	192
3.2.3.4 Las series	197

3.2.4 <b>Reflexiones sobre la periferia</b>	200
3.2.4.1 Los temas	200
3.2.4.2 El budismo zen	207
3.2.4.3 A modo de conclusiones	211
3.3 <b>SU OBRA</b>	
3.3.1 <b>Introducción</b>	222
3.3.2 <b>Proyectos y maquetas</b>	223
3.3.3 <b>Obra plástica</b>	246
3.3.4 <b>Instalaciones</b>	279
3.3.5 <b><i>Performances y partituras de performances</i></b>	293
<b><i>Curriculum vitae</i></b>	321
<b>Esther Ferrer en la red</b>	338
<b>CAPÍTULO IV: LA ACCIÓN EN TERRITORIO ESPAÑOL</b>	
4.1 <b>INTRODUCCIÓN</b>	375
4.2 <b>ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA</b>	387
4.3 <b>JAIME VALLAURE</b>	395
4.4 <b>CONCHA JEREZ</b>	399
4.5 <b>NIEVES CORREA</b>	407
4.6 <b>NELO VILAR</b>	427
4.7 <b>MARÍA RUIDO</b>	444
4.8 <b>CONCLUSIONES</b>	457
<b>CONCLUSIONES</b>	461
<b>APÉNDICE: ARTÍCULOS Y ESCRITOS DE ESTHER FERRER</b>	465
<b>El poema de los números primos</b>	469
<b>La serie de las series</b>	471
<b>La travesía del desierto</b>	473
<b>Sobre la creatividad femenina</b>	476
<b>Sobre el papel del arte y del artista en la sociedad posmoderna</b>	480
<b>Utopía y performance</b>	485

Artículo escrito para “Cahiers Danae”	496
Femenino/masculino o el sexismo en los diccionarios	498
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	505
<b>I.    LIBROS Y MONOGRAFÍAS</b>	505
<b>II.   CATÁLOGOS</b>	511
<b>III.  REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS</b>	521
<b>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES</b>	531

## CAPITULO 1

### PRESENTACION DEL PROBLEMA, DEFINICIONES Y MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN EMPLEADOS

#### 1.1 CUESTIONES A DEBATIR: PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA

El planteamiento de las “cuestiones a debatir” podría conducirnos *ad infinitum*, en una cadena de reflexiones acerca de las razones últimas del arte contemporáneo, y de la propia esencia del arte en sí. Tratemos, no obstante, de limitar la discusión con la mayor justeza posible, centrándonos en ciertos aspectos principales:

Si el hecho de que a partir de 1967, con su incorporación al grupo **zaj**, Esther Ferrer fue la primera mujer en España que realizó trabajos de *performance*, es decisivo para centrar en ella una tesis doctoral, puede ser una de estas cuestiones.

Otra, con la perspectiva actual de todo su trabajo, en el que se incluyen obras plásticas, instalaciones y *performances*, si éste posee la entidad suficiente, el peso específico adecuado que justifiquen una investigación al respecto<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>. En esta perspectiva de la que gozamos ahora influye decisivamente el amplio reconocimiento internacional que se da a su trabajo, en toda Europa, y más recientemente en nuestro país (donde ha

Acaso estas valoraciones puedan considerarse fronterizas o marginales. Pero a lo largo de este trabajo pretendemos demostrar no sólo que la respuesta a los dos párrafos anteriores es positiva, sino que además la trayectoria artística de Esther Ferrer sirve como botón de muestra, como hilo conductor, para comprender una parte importantísima del caudal artístico del siglo XX: el arte de acción.

Con una fuerza incontestable en el panorama internacional, y acaso más tardío y marginal en nuestro país, pero no por ello inexistente, el arte de acción se ha hecho presente en primera línea de todas las renovaciones artísticas desde principios del siglo XX<sup>2</sup>.

Dado que nuestro trabajo se centra en Esther Ferrer, la selección que hemos hecho al tratar la historia de la *performance*, o sus manifestaciones en España, ha sido extremadamente cuidada. Por esta razón, hemos elegido aquellos artistas o movimientos que consideramos de mayor relevancia para un acercamiento óptimo al trabajo de la citada autora, y a sus posibles repercusiones.

De modo que el cuerpo de nuestra investigación, cuya parte central es la producción artística de Esther Ferrer, viene completado por otros dos bloques imprescindibles: un recorrido histórico por el arte de acción, a modo de precedentes,

---

sido escogida como representante, junto a Manolo Valdés, para la 48ª edición de la Bienal de Venecia, celebrada en 1999, hecho crucial al que habría que sumar su participación en cursos, certámenes, muestras y festivales, de imposible enumeración).

<sup>2</sup>. En palabras de Sagrario Aznar Almazán, “El desarrollo completo del arte contemporáneo en la segunda mitad del siglo XX, desde los gestos heroicos del expresionismo abstracto, a través del minimal y hasta el conceptual, es paralelo a los discursos de los trabajos de acción” (en El Arte de Acción, ed. Nerea, colección Arte Hoy, Guipúzcoa, 2000, pág. 9).

y un paseo selectivo por el arte de acción en España, que termina prácticamente en la actualidad<sup>3</sup>.

Estos dos bloques, aunque posean cierta entidad propia, están sin embargo concebidos a modo de complemento, para arropar, dar cohesión y perspectiva histórica a la parte central del estudio. Para que no poseamos tan sólo una pieza aislada del rompecabezas. Para que, en último extremo, nos acerquemos a una comprensión más global, profunda y esperamos que apasionada de esta parcela del arte contemporáneo.

Y en su misma función encontramos sus limitaciones: no son, y lo afirmamos tajantemente, estudios completos y exhaustivos de la materia que nos ocupa. Esto lo encontraremos en algunos de los textos en los que se hace referencia en la bibliografía, y no es nuestra intención equipararnos a ellos, sino al contrario, nutrirnos de ellos y reflexionar, interrelacionarlos bajo nuestro prisma hasta conseguir un camino propio.

---

<sup>3</sup>. La enorme relevancia que para el arte del siglo XX tiene el arte de acción, queda patente en textos como el de Anna M<sup>a</sup> Guasch, El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, ed. Alianza Forma, Madrid, 2000. Como bien expresa Aznar Almazán, “Como forma de actuación artística a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, la acción ha sido, una de las más fructíferas, pero también de las más olvidadas. Ninguneada todavía en las historias del arte tradicionales, se le hace también poco caso en los manuales de arte contemporáneo más concretos” (*op. cit.*, pág. 9).

## 1.2 DEFINICIONES

Los términos utilizados para referirse a este tipo de manifestaciones son múltiples. El más general, y que consideramos que lo abarca todo, es el de “arte de acción”<sup>4</sup>. En nuestro trabajo hemos asimilado este término al inglés “*performance*”<sup>5</sup>, si bien para algunos autores, como Roselee Goldberg, las *performances* son acciones diferenciadas que se comienzan a hacer a partir de Fluxus y sus contemporáneos. Para otros, como Françoise Ducros<sup>6</sup>, con quien coincidimos, este término reemplaza al de “acción” en los años sesenta, pero se refiere a los mismos comportamientos artísticos: aquellos que tienen, como veremos, su origen en Dadá y el Futurismo, y que comenzarán a desarrollarse con fuerza a partir de los años cincuenta. Se trata de manifestaciones en las que lo importante es la presencia física del artista, y que cuestionan las fronteras tradicionales del arte, invitando además a reflexionar sobre el cuerpo, el lenguaje o la sociedad.

Para Aznar Almazán,

---

<sup>4</sup>. Así lo entiende y lo prefiere también la propia Esther Ferrer, según manifestó en el taller de *performance* impartido en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en Sevilla, del 5 al 10 de octubre de 1998. El título del mismo era: “La *performance*: tiempo, espacio y presencia”. Sin embargo, para Jaime Vallaure, “arte de acción” implica una contradicción en los términos (en “Reflexiones en torno a un intento cronológico”, en *Sin Número. Arte de Acción*, catálogo editado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en 1996; p. 36).

<sup>5</sup>. El término *performance*, es sustantivo del verbo inglés *to perform*, que viene a significar “realizar, llevar a cabo una acción, actuar”. Entendemos por tanto que se trata de un término lo suficientemente amplio, aunque posea las connotaciones negativas de “interpretación”, que en castellano se relaciona con la ficción teatral, y que sin embargo está bien alejada del arte de acción. Sería “interpretación” en el sentido de “ejecución de una pieza musical”, por ejemplo. De modo que, a efectos prácticos, durante todo mi trabajo emplearé indistintamente los términos “arte de acción” o “*performance*”, para referirme a estas manifestaciones en general.

<sup>6</sup>. Françoise Ducros, como colaborador en el *Diccionario de Arte del Siglo XX*, A.A.V.V., ed. Akal, Madrid, 1997. Pág. 506.

“Por su propia naturaleza la acción artística escapa a una definición exacta más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por los artistas. Incluso a la hora de investigarlas topamos con innumerables obstáculos que pueden ir desde su enorme variedad hasta su propio carácter efímero o el simple hecho de que en ningún momento han pertenecido a un movimiento artístico determinado”<sup>7</sup>.

Por su parte, David García Torres afirma lo que sigue:

“El cuerpo como soporte del discurso, duración en un tiempo ilimitado y acción, mostrados o expuestos en una presencia real y efímera o documental podrían ser principios que definan la performance, tanto si es el lenguaje explícito de la obra como si tan sólo es uno de sus elementos.

(...). Desde sus orígenes en Dadá o el futurismo, la performance infringe un reto a los criterios de juicio sobre arte al mostrar la obra como actitud; es decir, al enfrentarse a la primacía del objeto. Por su bajo coste y su inmediatez, la performance ha sido considerada un ámbito indicado para la experimentalidad, una manera de colocarse en la vanguardia de la vanguardia”<sup>8</sup>.

El resto de los elementos (la existencia o no de un guión predeterminado, los materiales auxiliares necesarios, el lugar de ejecución, etc.) variarán de un artista a otro, y podrían incluso asociarse en ocasiones en tendencias. Por último, sí es un rasgo reseñable la imposibilidad de comercializar este tipo de obras. Tan sólo, a veces, sus rastros: fotografías, vídeos, o elementos utilizados.

---

<sup>7</sup>. Aznar Almazán, *op. cit.*, pág. 9.

<sup>8</sup>. García Torres, David: “La vigencia oculta de la performance”, revista LAPIZ nº 132, mayo 1997, pág. 22.

Sureda y Guasch<sup>9</sup> resaltan lo cuidado de la puesta en escena y la pasividad general del público, aspectos éstos que no dejan de ser discutibles<sup>10</sup>. Sin embargo, es muy atinada su observación acerca de las múltiples disciplinas que convergen en el campo de la *performance*: danza, pintura, escultura, música, teatro, junto al dominio en muchos casos de sofisticadas técnicas audiovisuales.

Las interferencias con otras disciplinas, o los posibles intentos de apropiación por parte del teatro, hacen que las fronteras del arte de acción se encuentren en continuo movimiento. La exploración personal de cada artista puede ampliar el campo de la *performance*, o simplemente reafirmarlo como género inclasificable<sup>11</sup>, que nombramos, estudiamos y reseñamos tal vez por un sentimiento cercano al *horror vacui*<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup>. Joan Sureda y Ana M<sup>a</sup> Guasch: La Trama de lo Moderno, ed. Akal, Madrid, 1987. Pág. 223.

<sup>10</sup>. Y también podría serlo, para muchos artistas, el hecho de pretender hacer una historia o una clasificación sobre este tipo de manifestaciones, ya que sería tratar de “normalizar” lo que nació contra toda norma... su carácter efímero, otras veces utilizado como argumento en favor de esta postura, no nos parece del peso suficiente. Y, en cualquier caso, nuestro intento no es clasificar ni compartimentar estas acciones, sino *mostrarlas*, dotando al lector interesado de un horizonte de inteligibilidad suficiente. El hecho de que seamos conscientes de que la simple observación modifica el objeto observado no debe paralizar nuestro trabajo, sino enseñarnos a delimitarlo con más exactitud. Y ése es nuestro propósito, dentro de los márgenes del mayor respeto hacia la naturaleza y propiedades de nuestro objeto de estudio.

<sup>11</sup>. Pues, como afirma Josette Féral, “pertenece a la naturaleza de la performance la característica de escapar a toda definición. Cada artista reinventa por su cuenta las leyes del género y sus manifestaciones”, en “La performance y los ‘media’: la utilización de la imagen”, dentro de los Estudios sobre Performance, publicados por el Centro Andaluz de Teatro, Colección Teatral, Junta de Andalucía, Sevilla, 1993; pág. 202.

<sup>12</sup>. Por otra parte, seguimos a García Torres cuando expresa que “considerar performática toda obra que parta de una acción del artista nos llevaría al paroxismo: abarcaría desde la pincelada de Van Gogh hasta la idea de Duchamp. Implicaría su confusión con la noción de proceso. Quizás habría que diferenciar entre aquellas obras que en uno u otro momento hacen uso de la performance, mantienen su origen en ella o son su fruto, y aquellas que son específicamente performances” (*op. cit.*, pág. 19).

Jose M<sup>a</sup> Parreño elabora una síntesis que a nuestro entender condensa todas estas cuestiones:

“Bajo la denominación genérica de ‘Arte de Acción’ confluyen prácticas de distinto linaje: la *action painting*, la poesía experimental, el Situacionismo y el teatro heredero de Artaud. Dadá, más atrás en la genealogía, ejerció a su vez influencia sobre todos ellos. En todos los casos subyace, aunque en distinto grado, una intención de desbordar las fronteras del arte y de –como ya sucediera con el cubismo– proponer materiales artísticos en lugar de construir la representación a través de los mismos. El arte de acción crea obras cuyos soportes son el tiempo y el espacio ‘reales’ y el propio artista –que no actúa/representa, sino que es-. Tiene o pretende un carácter de autenticidad, de ‘epifanía del arte’, que aun hermético e imprevisible como es, ofrece al espectador la posibilidad de experimentarlo sin mediaciones. Esa dosis de experiencia ‘real’ que proporciona a un público que ya no sé si responde exactamente a tal nombre, es, a mi juicio, otra de las razones de su vigencia, en un mundo que es cada vez más representación y en el que parecemos vivir vicariamente. El desciframiento del sinsentido con el que se nos aparece toda Acción requiere de quienes la contemplan un tipo de operación intelectual que sin ser exclusivo de esta, sí le es característico. La tensión dramática de las piezas reside en el abandono del espectador a su suerte hermeneútica, en la subsecuente revisión de sus maneras de ver, sentir o hacer”<sup>13</sup>.

El término “*happening*” se refiere a un arte de acción con ciertas características peculiares y una extensión limitada en el tiempo. En general para estas acciones se requiere la participación activa del público, y cabe entenderlas como una extensión de las acumulaciones y los ambientes<sup>14</sup>, unidas a las teorías musicales de John Cage, en relación con el uso de la combinatoria y el azar. En

---

<sup>13</sup>. Parreño, Jose M<sup>a</sup>: “Historia o historieta del arte de acción en Madrid”, en Sin Número. Arte de Acción, *loc. cit.*, pág. 21.

<sup>14</sup>. Esta idea acerca del *happening* la formula ya Marchán Fiz, en su obra Del arte objetual al arte de concepto (ed. Akal, colección Arte y Estética, Madrid, 1985; pág. 193), de ella se hacen eco Sureda y

Europa y en América estas manifestaciones adquieren tintes diferenciados: con su origen en este segundo lugar, toman en el viejo continente connotaciones más comprometidas políticamente.

El “*body art*” (“arte del cuerpo”) es un término que aparece en contraposición al “*behaviour art*” (“arte del comportamiento”)<sup>15</sup>, en un intento de clasificación que siguen numerosos autores como Simón Marchán Fiz<sup>16</sup>, Gérard Durozoi<sup>17</sup>, Joan Sureda, y Ana M<sup>a</sup> Guasch<sup>18</sup>, de las *performances* de finales de los sesenta en adelante. Sin embargo, este intento no es el único, y otros autores como Roselee Goldberg o Paul Schimmel no le conceden tanta importancia, centrando sus clasificaciones en otros parámetros, de tintes más personalistas en el caso de este último.

Marta Pol i Rigau elabora una propuesta en cierta medida diametralmente opuesta a lo que venimos exponiendo. Así, para ella la *performance* navega “por canales dantescos hacia lo desconocido, nocturno o personal”, “sublima al artista al estado de genio”, y sería profundamente narcisista, al trabajar “con material personal

---

Guasch en La Trama de lo Moderno (*op. cit.*, pág. 202), y la recoge Bertrand Rougé, como colaborador en el Diccionario del Arte del Siglo XX, *loc. cit.*, en la pág. 292.

<sup>15</sup>. El *behaviour art* exploraría la dimensión del comportamiento humano, en sus facetas individual y social. El *body art* se caracterizaría por centrarse en el cuerpo humano como recipiente y objeto, a través del cual el lenguaje de la acción logra un soporte vivo para la expresión artística. Resulta obvia la complicada delimitación de ambos conceptos, por lo que en este trabajo nos hemos resistido a utilizarlos. En cualquier caso, sí es claro que ambas manifestaciones se producen a finales de los sesenta y principios de los setenta, y que beben exactamente de los mismos manantiales que todo el arte de acción. La dimensión que en cada caso se otorgue al cuerpo del artista, los territorios que éste explore, irán desde los matices psicológicos o la introspección, hasta la búsqueda de un punto de partida para transformar la realidad social, y a mi juicio, más que configurar tendencias definidas, dibujarán un amplio abanico de opciones y posturas, tan personales como el propio compromiso vital.

<sup>16</sup>. Marchán Fiz, *op. cit.*, págs. 238-248.

<sup>17</sup>. Diccionario de Arte del Siglo XX, *loc. cit.*, págs. 80-81.

e intransferible y voluntad exhibicionista y/o mesiánica”<sup>19</sup>. Entretanto, el arte de acción sería aquel que se opone a este tipo de manifestaciones, limitándose a transmitir y comunicar una serie de ideas o sensaciones. Y el *body-art* se diferenciaría de la *performance* en que el primero puede prescindir del llamado público, o acaso en tener como razón de ser la “auto-mutilación física o psíquica”<sup>20</sup>.

Por último, Nelo Vilar da un paso más al introducir la distinción entre “arte de acción” y “arte paralelo o alternativo”. De modo que el arte de acción

“se refiere a un ámbito mucho más amplio (...). El ‘arte de acción’ incluye, por ejemplo, a las acciones espectaculares de la Fura dels Baus, a las performances de discoteca y a ciertas manifestaciones de danza y teatro que ya tienen una relación muy lejana con nosotros”<sup>21</sup>.

Por contra, el arte paralelo quedaría definido principalmente a través de su posicionamiento frente a la institución del Arte, en un concepto de “vanguardia” que implica la oposición no sólo a los canales de distribución de la obra de arte, sino al valor que ésta cobra dentro de la sociedad burguesa<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup>. Sureda y Guasch, *op. cit.*, págs. 176-177.

<sup>19</sup>. Pol i Rigau, Marta, en su texto “¿Cuáles podrían ser las cuestiones esenciales sobre el arte de acción hoy?”, concretamente en el apartado “Una posible definición de las prácticas del arte de acción”, pág. 48 de *Sin Número. Arte de Acción*, *loc. cit.* Todos los entrecorridos de este párrafo pertenecen a la misma página.

<sup>20</sup>. *Id.* La primera de las ideas expresadas en esta frase corresponde a afirmaciones de Jorge Glusberg, y la segunda a Álvaro Edigio. La propia Pol i Rigau incluye en su texto las citas detalladas.

<sup>21</sup>. Vilar, Nelo: versión castellana que el propio autor nos remitió del texto que después se publicaría en francés, con ligerísimas modificaciones, bajo el título “*L’Art parallèle espagnol dans les années quatre-vingt-dix*”, en la revista *INTER-Art Actuel*, número 76, Québec, verano del 2000. Págs. 4-12.

<sup>22</sup>. En el apartado de nuestro trabajo dedicado al arte de acción en España, ampliamos estas reflexiones teóricas del autor, y su propuesta, que adquiere tintes sociológicos y que cobra gran

### 1.3 MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN UTILIZADOS

El trabajo que aquí presentamos ha sido construido gracias a la confluencia de los medios más dispares. Aquellos que vienen siendo tradicionales y lógicos en cualquier investigación, se vieron enriquecidos con la aportación de material “en vivo”, gracias al enorme privilegio de poder contar con la colaboración de la artista objeto de esta tesis. Y a todo esto habría que sumar las ventajas de la informática, los nuevos medios de comunicación, internet, y los recursos que conocemos como *multimedia*.

Es así como la comunicación a través del correo electrónico ha facilitado y agilizado la investigación. Por otra parte, al comenzar nuestro estudio, consultamos en internet, en diferentes buscadores, a fin de comprobar si podía accederse a través de esta vía a información con respecto a algunos trabajos de Esther Ferrer. La búsqueda resultó infructuosa. Sin embargo, al terminar nuestro trabajo, ya en sus últimas pinceladas, con fecha del mes de julio del 2001, nos encontramos con una gran cantidad de información en este campo, que incluso posibilita añadir un apartado más al índice: *Esther Ferrer en la red*. A través de la propia autora tenemos noticias de que la revista Arteleku está confeccionando una página web personal para la artista, en la que imaginamos se incluirán enlaces con el resto de las que aquí citamos.

---

importancia, al aglutinar en torno a sí un número importante de artistas y manifestaciones – situándose, al menos, como punto de partida para una discusión-.

La peculiaridad de la producción artística que abordamos, así como su relevancia, y la gran cantidad de material a que tuvimos que hacer frente, dieron lugar a la idea de configurar toda esta información de una manera alternativa, más entretenida, asequible y, si se quiere, divulgativa, dándole la forma de un *CD rom multimedia*.

Este *CD rom* funciona como una parte más de nuestro estudio, dotándolo de una coherencia que consideramos imprescindible, a la hora de trabar conocimiento con las propias obras. Puesto que en él se han dejado aparte las reflexiones, que ya se desarrollan suficientemente en el texto escrito, para centrarnos en una presentación ordenada y amena de fotografías, vídeos, dibujos y textos de Esther Ferrer, completados en ocasiones puntuales con fragmentos de grabaciones de la propia voz de la artista, en los que nos habla de diferentes aspectos de su trabajo.

La tarea de programación del *CD rom* corrió a cargo de D. Juan Carlos Torres Álvarez, si bien tanto la idea, diseño, selección y dirección del trabajo corrieron por nuestra cuenta. En cualquier caso, tanto estos aspectos, como los créditos correspondientes a todo el material utilizado, se encuentran debidamente reconocidos en el propio *CD rom*.

Centrémonos ahora en el trabajo escrito, que encontramos bajo la apariencia de un *libro*.

Si bien en su mayor parte puede afirmarse que sigue un orden cronológico, es decir, una estructuración de los hechos más significativos desde el pasado hasta el presente, esto se cumple más en el primer y tercer bloque. En ambos hemos tratado de prestar especial atención a la contextualización histórica que hace posible las

producciones, los acontecimientos, huyendo de la mera enumeración, para indagar en los *por qué*s.

Sin embargo, en su núcleo, el que dedicamos especialmente al trabajo de Esther Ferrer, deja en un segundo término este orden, para pasar al análisis y discusión de obras concretas, a la comparación y el contraste, en ocasiones a la inducción, y en general esta última nos hace reflexionar y debatir sobre las cuestiones de fondo en torno a las que gira su producción y gran parte de la de sus coetáneos.

Tampoco hemos huido del pensamiento analógico, que nos permita relacionar unas cosas con otras dentro de márgenes de mayor libertad; hemos dejado la puerta abierta a la reflexión filosófica fundamentada, allá donde los autores o las obras lo requerían, y además, por qué no, como un pequeño guiño, alguna mínima concesión al juego, acaso en memoria de Marcel Duchamp, o tal vez resquicios de rebeldía contra el tedio.

Como última aclaración metodológica previa a la lectura de este texto, resulta imprescindible señalar que, a lo largo de las tres partes en que se divide, en los lugares que consideramos pertinentes, hemos incluido fragmentos de las grabaciones de la entrevista que realizamos personalmente a Esther Ferrer el jueves 4 de septiembre de 1997, en París. Ésta fue realizada en el tono de unas conversaciones informales, y corregida por la propia artista sobre el texto durante una nueva visita a su estudio en la primera semana de julio del 2000.

Dichos fragmentos se encuentran escritos en un tipo de letra completamente distinta, todos en cursiva, y conservan la espontaneidad y la frescura del lenguaje

oral, que no ha sido retocado intencionadamente. Con ellos pretendemos agregar un testimonio directo y vivencial de todos los acontecimientos a que haremos referencia. Confiamos en que esta aportación sea entendida y valorada en sus justos términos.

El tipo de letra de estas transcripciones es el siguiente: *entrevista de Esther Ferrer*.

Este es el mejor modo que hemos encontrado de que la propia autora nos hable, además de aportarnos su trabajo, haciéndonos partícipes de su visión y valoraciones personales. Nos ha parecido un material de alto interés, si bien con ello no pretendemos eludir la discusión acerca de si contribuye a una mejor comprensión de la obra o antes bien a distraerla. Dejamos al libre albedrío del lector un posicionamiento al respecto, y nos conformamos en este caso con transmitir la información. Confiamos, cuando menos, en que contribuya a enriquecer y amenizar la lectura.



## CAPITULO 2

### **ARTE DE ACCIÓN / *PERFORMANCE ART*: RECORRIDO HISTÓRICO**

#### **2.1 INTRODUCCIÓN**

El título de este apartado pudiera parecer ambiguo, y lo es intencionadamente. No se trata de un estudio exhaustivo de todas las muestras del arte de acción, ni el eje de la investigación es éste. Pretendemos un caminar reflexivo por lo que a nuestro juicio son los principales hitos dentro de la historia más reciente del arte de acción, a lo largo del siglo XX.

El principio y el fin de este recorrido se pierden en la trama de la comunicación humana, de la capacidad creativa, allá donde los géneros pierden su nombre y se confunden. Pues podría entenderse que *arte de acción* ha habido siempre, donde hubiera expresión corporal sin representación, acaso en las manifestaciones más espontáneas, muy próximas a la vida cotidiana<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup>. No obstante, coincidimos con Aznar Almazán en que, si bien los precedentes directos se encuentran en Dadá, el futurismo y el constructivismo rusos, es en los años 60 cuando realmente comienza a desarrollarse el arte de acción, y en los 70 se consolida como tal (*op. cit.*, pág. 7). Sin embargo, en palabras de Rosalind Kraus, “el recurso al precedente histórico posee el doble efecto de amortiguar la novedad y asegurar la continuidad” (en El inconsciente óptico, Madrid, 1999, si bien la cita está tomada de la misma página del libro de Aznar), con lo cual se hace necesario utilizarlo con ciertas precauciones. Sobre todo, si tenemos en cuenta que la acción como tal no es un género en sí,

## 2.2 EL PERÍODO DE ENTREGUERRAS

### 2.2.1 INTRODUCCIÓN

Aunque tomemos como punto de partida para nuestro estudio este período, en realidad el movimiento moderno en torno al arte comenzó su efervescencia en los años inmediatamente anteriores a la I Guerra Mundial. Hacia estas fechas, todo tipo de tendencias se desarrollaba en Europa (sincronismo, orfismo, rayonismo, suprematismo, cubo-futurismo, futurismo italiano...), en la línea de lo que Apollinaire defendiera como “espíritu nuevo”<sup>24</sup>.

A su vez, tampoco es del todo justa esta matización, ya que podemos situar los orígenes de estas ideas bastantes años atrás: nos referimos a las aportaciones de Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud, así como a la filosofía de Henri Bergson.

Baudelaire, precursor del movimiento simbolista, busca el arte puro, aquel en el cual el artista vuelca todas sus fantasías propias, logrando así reflejar, aunque no lo pretenda, la realidad externa. Mallarmé y Rimbaud hacen del azar y la intuición los elementos principales en la obra de arte. Abandonan el propósito de crear un fiel reflejo de la realidad, buscando plasmar el efecto que las cosas nos producen.

---

sino un mestizaje de muchos, con elementos de la procedencia más diversa, en el cual se cuestiona el *status* tradicional de la obra de arte, así como la función del propio artista (ahora más *medium* que creador).

<sup>24</sup>. Espíritu éste caracterizado por la libertad y la experimentación más radicales.

Obligan al arte a seguir la pauta acelerada de los grandes cambios sociales y tecnológicos que ya se venían produciendo, y que no habían hecho sino comenzar.

Henri Bergson, por su parte, gozó de un gran reconocimiento en vida. Para él ésta y la realidad misma consisten en un continuo cambio, una creación perpetua, que las hace ser esencialmente indeterminadas. De manera que la ciencia no puede aprehenderlas por completo, y nos vemos obligados a recurrir a facultades como la intuición<sup>25</sup>.

Todas estas ideas someramente reseñadas, constituyen el fermento creativo del que vendrán a nutrirse los movimientos artísticos que, como decíamos al comenzar, comenzaron a bullir ya antes de la I Guerra Mundial<sup>26</sup>.

Sin embargo, para centrarnos en el arte de acción, es preciso que nos situemos en el momento adecuado. Y este es, como indica el título del apartado en que nos encontramos, el período de entreguerras.

Al realizar esta síntesis nos hemos servido de la bibliografía disponible al respecto; si bien algunos autores divergen en sus planteamientos, la mayoría de ellos

---

<sup>25</sup>. Bergson formula estas ideas unos veinte años antes del principio de indeterminación de Heisenberg.

<sup>26</sup>. Calvin Tomkins, en su libro Duchamp (ed. Anagrama, Biblioteca de la Memoria, Barcelona, 1999), concretamente en el capítulo titulado “El Nuevo Espíritu” (pág. 76 en adelante), realiza una brillante introducción de todos estos aspectos, y los analiza con más detenimiento, relacionándolos a su vez con las actitudes y manifestaciones del artista en quien centra su trabajo. Por otra parte, también antes de la I Guerra Mundial se produjo un enorme interés por aspectos relacionados con el budismo zen –que ya encontramos no obstante en personajes como Goethe, Novalis, Schopenhauer o Nietzsche–, junto a otros movimientos humanitarios y la emergencia de grandes ideales. Así lo refleja

están de acuerdo en situar los orígenes en las manifestaciones de futuristas, dadaístas y surrealistas. A esta estructura se ciñe claramente Roselee Goldberg<sup>27</sup> en su importante estudio, y también Gloria Picazo en la publicación que coordina sobre *performance*<sup>28</sup>. A partir de aquí se produce una eclosión, tras personajes como Ives Klein, Piero Manzoni o el fenómeno *Fluxus*. En nuestro trabajo, nos remitiremos indistintamente a unos textos u otros, según el hilo argumental lo requiera.

En cualquier caso, desde un poco antes de la I Guerra Mundial, se estaban produciendo ya cambios sociales y de todo género. Las revoluciones rusas de 1917, precedidas por la de 1905, y la propia confrontación bélica, sacuden las conciencias y alteran la percepción de los artistas. Proponen que la obra de arte deje de ser considerada como un objeto material, como un valor de uso y cambio, patrimonio de cierta clase social y estandarte de su sistema de valores<sup>29</sup>.

---

Helen Westgeest, en *Zen in the fifties. Interaction in art between east and west*, publicado por Waanders Publishers, Zwolle y Cobra museum voor moderne kunst, Amstelveen, en 1996. Pág. 27.

<sup>27</sup>. Goldberg, Roselee: *Performance Art* Ediciones Destino, Barcelona, 1996. Publicado originalmente por Thames & Hudson Ltd., Londres, 1979, bajo el título *Performance: Live Art 1909 to the Present*.

<sup>28</sup>. Picazo, Gloria: “La *performance*: de las primeras acciones a los multimedia de los 80”, texto que aparece en los *Estudios sobre performance*, *loc. cit.*

<sup>29</sup>. Aquí cabría introducir una reflexión acerca del arte como utopía y ésta como negación, relacionados con la posibilidad de destrucción de la humanidad. En cuanto al arte como utopía, afirma Adorno que “Lo nuevo es anhelo de lo nuevo, apenas es ello mismo: tal es su constante mal. Lo que se siente como utopía es sólo la negación de lo existente y depende de ello. Está en el centro de las antinomias contemporáneas el que arte deba y quiera ser utopía con tanta mayor decisión cuanto que ésta queda obstruida por la realidad funcional y, por el otro lado, para no traicionar a la utopía en el resplandor y consuelo que le son propios, que no pueda llegar a serlo. Si la utopía del arte llegase a realización, sería el fin temporal del mismo”. Al hilo de esta reflexión, tenemos el texto de la propia Esther Ferrer sobre *Performance y Utopía*, que incluimos en el apéndice dedicado a “Textos y Artículos”. En él caracteriza a la *performance* como un arte intrínsecamente opuesto a la utopía, entrando en discusión con la postura de Adorno.

Por otra parte, con respecto a la relación de estos conceptos con la posibilidad de destrucción que acerca la guerra, prosigue Adorno: “... hoy la posibilidad real de la utopía —el que la tierra, por el estado de las fuerzas de producción, pudiera ser aquí, ahora e inmediatamente el paraíso— se une por

Se sigue a Croce y Collingwood al defender el arte como forma de conocimiento, “creación íntima de la imaginación”<sup>30</sup>. De manera que el arte deja de ser un fiel reflejo de la realidad, o el mero fruto de la inspiración, para pasar a reflexionar sobre sí mismo. Cobra el valor de la idea, sin las ataduras de la técnica, la temática o los valores estéticos. A consecuencia de esto, se potencia lo procesual más que los resultados: buscan resaltar el razonamiento. De aquí al abandono de los soportes artísticos tradicionales no hay más que un paso<sup>31</sup>.

Lo moderno adopta como marcas definitorias la negación, su antitradicionalidad, y su propia negación. El experimento como acontecimiento brutal que produce lo nuevo<sup>32</sup>. Se oponen al arte recibido, potenciando así la importancia de lo hecho, lo producido. Como afirma Theodor W. Adorno, se da

---

su último extremo con la posibilidad de la catástrofe total. En la imagen de este hundimiento –imagen que no es una copia, sino una cifra de su potencia- vuelve a resaltar de nuevo el rasgo mágico del más antiguo arte prehistórico, el que había estado absolutamente proscrito: como si el arte, por medio de esa imagen, quisiera exorcizar la catástrofe. El tabú del final de la historia es la única legitimación de la presencia de lo nuevo como objeto de sí mismo, presencia en la que lo nuevo se compromete de forma práctico-política”. Ambas citas están extraídas del libro Teoría Estética, de Theodor W. Adorno, ed. Taurus, Madrid, 1980, pág. 51.

<sup>30</sup>. Sureda y Guasch, *op. cit.*, pág. 58.

<sup>31</sup>. Y habría que preguntarse, como bien hace Genette, cuáles son entonces los factores que realmente caracterizan y diferencian a la obra de arte, y su apreciación, de otro tipo de manifestaciones humanas o de la naturaleza (lo que él, en su concepción subjetivista, denomina “síntomas de la apreciación estética”, en su libro La Obra de Arte II. La Relación Estética. Ed. Lumen, Barcelona, 2000. Págs. 43-69).

<sup>32</sup>. Si bien esto tampoco es absolutamente novedoso, ya que la imaginación no puede prever absolutamente el comportamiento de la materia, y lo imprevisto tiene entonces algo de objetivo. Además de que, en cualquier caso, la elección de los procedimientos experimentales, y sus condiciones, corre por cuenta del artista.

“... el placer de sustituir las obras de arte por el proceso de su propia producción. Hoy cada obra de arte es virtualmente lo que Joyce declaraba de *Finnegans’ Wake* antes de publicarlo en su totalidad, *work in progress*”<sup>33</sup>.

Desde una perspectiva más historicista, Calvin Tomkins nos ofrece su interpretación de estas circunstancias:

“Se apreciaban indicios de rebelión en todas las artes. El espíritu juguetón de la música de Satie y los poemas de Apollinaire; la adoración de la velocidad y el movimiento por parte de los futuristas; la técnica del collage, con su yuxtaposición de elementos inconexos reunidos sin ninguna lógica o relación; el gusto por las sorpresas y los efectos insospechados; el deseo de descubrir nuevos caminos y nuevos materiales y de ir más allá de lo que nadie habría podido imaginar, y, por encima de todo, los denodados intentos de derribar cualquier barrera entre la vida y el arte –tal como hiciera Jarry al convertirse en un personaje de ficción- nos remiten, en suma, a la imaginación sin límites de los sueños y fantasías de un niño<sup>34</sup>. Sin embargo, por debajo de todo eso fluía la conciencia de una realidad más acerba. El mundo de los padres avanzaba en otra dirección: hacia la carnicería suicida de la Primera Guerra Mundial. Jarry, más que ningún otro, parecía mirar ese horror de frente, con el ingenio escatológico de un Ubú que preludia el humor macabro de las trincheras. Por lo demás, en un mundo dominado por Ubú, el esfuerzo de convertir vida en arte debía de representar la única esperanza de cordura para los artistas más sensibles de la época”<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup>. Adorno, *op. cit.*, pág. 43.

<sup>34</sup>. Continúa reflexionando Adorno acerca de estos aspectos, y así, afirma: “El proceso del arte considerado como un hacer y la duda sobre el mismo están mutuamente en contrapunto. En realidad ese progreso está acompañado por la tendencia hacia la espontaneidad absoluta, desde la forma automática de redactar de hace cincuenta años hasta el *tachismo* y la música casual contemporánea. Se ha demostrado, y con justicia, la convergencia de la obra de arte plenamente construida, integralmente técnica con la que es absolutamente casual” (*op. cit.*, pág. 43). Este comentario pone en tela de juicio el carácter verdaderamente revolucionario del arte moderno, otorgándole una función mucho más conservadora.

<sup>35</sup>. Tomkins, *op. cit.*, pág. 86. Este mismo autor incluye más referencias a Alfred Jarry y su *Ubu Roi*, en el mismo texto. También M. J. Balsach nos habla de cómo en esta obra se mezclan la

A partir de estos precedentes, podría destacarse a Picabia y a Duchamp como principales artífices, rompedores de todo lo anterior. Picabia ataca a todo el arte de tradición renacentista, y a las técnicas de la pintura de caballete. Pretende que se considere el arte simplemente como fruto de la actividad del ser humano, e introduce en su obra multitud de aspectos lúdicos. Tanto él como Duchamp se implican en un elogio radical de la máquina, como parte de la vida cotidiana, sobre la que se proyectan funciones y comportamientos humanos.

La aportación de Marcel Duchamp es ineludible y será una referencia constante a lo largo de todo este trabajo. No obstante, a modo de introducción puede afirmarse que lo que Duchamp defiende es una crítica del gusto, del concepto

---

monstruosidad, la contradicción y la risa: “el principio de monstruosidad aplicado a la literatura consiste en reunir objetos y sentimientos que pertenecen a universos distintos: el anacronismo, los tiempos verbales trastocados, los contrarios, se combinan en una superación del tiempo para introducirnos en el infinito de su obra. Precisamente, para Jarry –que había sido alumno de Bergson en el *Licée* de Rennes- la risa ‘nace del descubrimiento de lo contradictorio. (...) Jarry baraja los géneros y los estilos literarios, mezcla los registros, reinventa la historia, todo es reversible, pero su obra, en contra de lo que se pudiera pensar, tiene una coherencia particular y superior” (en “Alfred Jarry o el carnaval del ser”, revista *Arte y Parte* nº 30, diciembre 2000-enero 2001, pág. 19). También nos transcribe, en este mismo artículo, la definición del propio Jarry de la Patafísica, *gaya* ciencia: “La Patafísica es la ciencia de lo que se superpone a la metafísica (...). Estudiará las leyes que rigen las excepciones y explicará el universo suplementario de éste; o, dicho menos ambiciosamente, describirá un universo que se puede ver y que tal vez se deba ver en el lugar del tradicional, pues las leyes que se ha creído descubrir del universo tradicional son también correlaciones de excepciones, aunque más frecuentes, en cualquier caso hechos accidentales, que, al reducirse a excepciones poco excepcionales, ni siquiera presentan el atractivo de la singularidad. Definición: la Patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, que atribuye simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objetos descritos por su virtualidad” (*ibid*, pág. 20). Con esto, Jarry no hace sino una parodia de la ciencia moderna, una ciencia que “se sostiene por su aceptación de la paradoja y de lo absurdo” (Enrico Baj, “Descubrir a Alfred Jarry”, en *Arte y Parte* nº 30, *op. cit.*, pág. 33), de igual modo que el personaje del rey Ubu no es sino una sátira del poder absoluto: “La imagen que destila este truculento Ubu es tan ridícula, torpe, absurda, contradictoria y paradójica que, indudablemente, es la opción más eficaz y la mayor mierdificación para representar el poder y la confianza en el poder, que además es absoluto en el caso de la monarquía” (*ibid*, pág. 31). En síntesis, como afirma el propio J. M. Balsach, “Apollinaire, Cocteau, Artaud, harán de Jarry un personaje de culto y su figura planeará tanto por el

tradicional de obra de arte, y de lo que él mismo denominó “arte retiniano” (aquel que se dirigía sólo al sentido de la vista, con Courbet a la cabeza, en oposición al que se centra en la captación intelectual).

En el texto de su conferencia titulada El Acto Creativo, Duchamp establece lo que él considera

“...los dos polos de la creación de arte: el artista, por una parte, y, por la otra, el espectador, que con el tiempo pasará a ser la posteridad”<sup>36</sup>.

Efectivamente, en esto reside otra de las grandes aportaciones del autor: en situar la realización del acto creativo en la conjunción de las actividades de dos polos: el artista, a través de su obra, y el “público”, al interpretarla y dotarla de sentido, aportándole su propia realidad, conjugándola con ella, con el mundo exterior, insuflándole de alguna manera el alma, su verdadero significado a lo largo del tiempo<sup>37</sup>.

---

teatro del absurdo como en el espacio que va del cubismo al dadaísmo, anticipándose a este último casi veinte años” (*op. cit.*, pág. 15).

<sup>36</sup>. Marcel Duchamp: El Acto Creativo, texto para la sesión dedicada al acto creativo, convención de la American Federation of Arts, Houston, Tejas, abril de 1957. Tomado del libro de C. Tomkins, *op. cit.*, pág. 571.

<sup>37</sup>. A estos dos polos en el proceso creativo habría que añadir, siguiendo a Duchamp, un tercer elemento: la obra en sí (independiente de ambos). Con esto completamos todos los factores que interactúan para dar lugar a una compleja red de relaciones. En realidad no es más que el conocido esquema de la comunicación humana, en la que intervienen, como elementos principales, emisor, receptor y mensaje. A esto habría que añadir el canal, y el código (y, si queremos, las interferencias, el ruido...). Pero, ¿hasta qué punto los “códigos artísticos” son conocidos y dominados por el receptor de la obra de arte? ¿a quién se dirige realmente ésta? Habría que analizar estas cuestiones a la luz de los fuertes cambios sociales experimentados a lo largo del siglo XX.

Lo que el artista formula no es más que una propuesta que debe ser completada. Y las intenciones del mismo no son determinantes, ni se realizan por entero<sup>38</sup>. Aparecen igualmente multitud de factores, voluntarios o no, que escapan a su control, y otorgan a la obra valores potenciales que el espectador se encargará de desentrañar<sup>39</sup>.

#### Además, para Duchamp

“... la verdadera obra de arte es, o debería ser, independiente del artista. Por otra parte, con eso está haciendo una afirmación de la que se hará eco un artista joven detrás de otro durante el medio siglo siguiente. La gran influencia que Duchamp tiene actualmente obedece, en gran parte, a su concepción del proceso artístico, que hace que el arte de expresarse resulte trivial e irrelevante en cualquiera de sus manifestaciones. Frente al artista-héroe, maestro artesano capaz de personificar –según la maravillosa expresión de James Joyce- la conciencia no creada de su raza, Duchamp propone la obra de arte como creación independiente, que nace del resultado de la acción conjunta del artista, el espectador y la influencia imprevisible del azar: una creación libre que, dada su propia naturaleza, puede resultar más compleja, interesante, original y realista que cualquier obra que esté sujeta a las limitaciones del control del artista”<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup>. Si bien no podemos olvidar que es la elección del artista el detonante de estas nuevas formas de pensamiento que se generan. El *ready made* es la plasmación más clara de esta filosofía del arte de Duchamp.

<sup>39</sup>. No podemos evitar, llegados a este punto, la comparación entre esta manera de enfocar la cuestión y la interpretación platónica de la realidad, como copia material e imperfecta del mundo de las ideas, realizada por un demiurgo, que en este caso sería el artista. Duchamp, en lugar de “demiurgo”, utiliza la palabra “médium”, pero cumple la misma función: poner en contacto dos mundos separados. En nuestro caso, la materia, al pasar por las manos del artista, queda en verdadera disposición de ser receptáculo y molde para todas esas ideas, sugerencias, pensamientos que acostumbramos a llamar arte.

<sup>40</sup>. C. Tomkins, *op. cit.*, pág. 442.

El *ready made* de Duchamp inaugura, como señala Marchán Fiz, una “*estética del acontecimiento* que se desliza en el transcurso de la temporalidad de los objetos y las modificaciones de sus funciones”<sup>41</sup>. Así, al elegir un objeto, y presentarlo como arte,

“la presentación no se limita a una ostensión estática de las apariencias, sino que, más bien, se inscribe en un devenir del objeto, en un acontecimiento, y actúa a modo de puente tendido entre la intuición sensible mediante la cual el objeto nos es dado y una ‘concepción’ a matizar. Como secuela de semejante puenteo la consideración estética de los ready-mades no se recluye en la percepción de las apariencias, sino que se expande hacia un nuevo punto de vista capaz de crear un ‘nuevo pensamiento’ para ese objeto”<sup>42</sup>.

Por otra parte, con sus *ready makes* la realidad deja de ser algo externo al arte, o un modelo, para identificarse plenamente con él<sup>43</sup>. Los utiliza como medio para oponerse al “arte retiniano”, ya que en ellos lo primero que tenemos es la idea<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup>. Marchán Fiz, Simón: “Marcel Duchamp. La ‘Fuente’ y la transfiguración artística de los objetos”, revista *Arte y Parte*, nº 29, octubre-noviembre 2000, pág. 92.

<sup>42</sup>. *Id.* Nótese cómo esa “estética del acontecimiento” que Marchán interpreta y delimita nos acerca sorprendentemente al arte de acción, los materiales que utiliza o su manera de entender lo artístico.

<sup>43</sup>. De esta apropiación de la realidad, de la “desestetización de lo estético”, también nos habla Marchán Fiz: “Desde la óptica de la experiencia estética, los ready-mades desbordan igualmente las fronteras aristocráticas de lo estético absorbido por lo bello, convirtiendo la ‘desestetización de lo estético’ en el material de su arte minorado. O, tal vez, expresándolo en otros términos, si, por un lado, promueven la ‘desestetización de lo estético’, restringido éste a lo bello clásico, por otro, estimulan una ‘estetización de lo no estético’, a saber, de las categorías modernas ligadas al desbordamiento de lo bello. El ready-made solamente sería, por tanto, antiestético si mantenemos el equívoco de la estética clásico-idealista, que recluye lo estético en las normas y convenciones de lo bello, pero no, si lo abrimos a una estética de su desbordamiento. En esta segunda suposición la minoración de la artísticidad en el arte tiene como correlato una estetización de lo no artístico”. *Ibid.*, pág. 84. Entendemos pues, en primer lugar, que la crítica, aparentemente tan radical, se dirige casi en exclusiva contra las categorías clásicas de lo estético. Y en segundo lugar, que el *ready made* inaugura una expansión extraordinaria en el campo de lo artístico, que no necesariamente ha de ir unido a lo bello, ya que esto ha quedado desbordado.

<sup>44</sup>. En palabras nuevamente de Marchán Fiz: “Fruto de un gesto arbitrario o de la provocación, la irrelevancia de si la ha hecho o no con sus manos denota que el acto creativo, la *poiesis*, ya no es

De este modo abre el camino para dos vías principales en el arte del siglo XX: el **arte objetual**, que toma al propio objeto como obra de arte, sin más consideraciones trascendentales, en su consistencia física y material, e investiga las múltiples posibilidades de significación de éste, y el **arte conceptual**<sup>45</sup>, que pone el énfasis sobre “lo mental”<sup>46</sup>. Esto conducirá finalmente hacia la desmaterialización de la obra

---

deudor, como era lo habitual, de la *techné*, de un hacer asociado a las habilidades de la mano, con el dominio de un oficio y una técnica que transforma la materia, pues no hay materia ni forma en la acepción tradicionales. El ready-made, en cuanto ya hecho, permitía así reducir ‘la idea de la consideración estética’, (...), a la elección de la mente, y no a la habilidad y destreza de la mano, algo que tanto le molestaba en los pintores de su generación”. *Ibid.*, pág. 79.

<sup>45</sup>. V. Combalía, en *La Poética de lo Neutro. Análisis y Crítica del Arte Conceptual*, ed. Anagrama, Barcelona, 1975, estudia gran parte de la problemática relacionada con estas manifestaciones, e intenta, en las páginas 16 y 17, una definición: “De cara a la práctica, pues, definiremos a las obras de arte conceptuales como aquéllas que ponen el énfasis en la parte mental de las mismas, relegando en importancia su realización material, sensible. Junto a este reduccionismo de lo manual, hallamos en ellas una hipervaloración no sólo de la teoría, sino de la tarea artística entendida como actividad reflexiva, tanto mental como experiencial (idea-comportamiento). Así, los conceptuales insistirán en lo que tiene de accesorio la realización material de la obra de arte, para entenderla, en cambio, como una forma de ver, de percibir la realidad”. Aquí encontramos un cuestionamiento radical acerca de la verdadera naturaleza del arte. En sus manifestaciones más extremas, Kosuth y el grupo *Art & Language* reducen el arte a proposiciones analíticas, cercanas a las filosofías de Wittgenstein, Carnap y Ayer ( *cf.* Sureda y Guash, *op. cit.*, págs. 183 y 184). Bertrand Rougé, en el *Diccionario de Arte del Siglo XX*, *loc. cit.*, pág. 31, destaca además lo difuso de las fronteras de este movimiento, dentro del cual pueden considerarse diferentes grupos, de finales de los sesenta y los setenta: *Process Art*, *Eccentric Art*, *Anti-Form*, *Arte Povera*, *Body Art*, *Land Art*, *Fluxus*, o *Performance Art*. Pone además el énfasis en la influencia del *ready made* duchampiano sobre el espíritu del arte conceptual.

No obstante, a lo largo de nuestro trabajo nos veremos obligados a volver sobre estas cuestiones, profundizando más en el estudio de V. Combalía, así como en las reflexiones de otros autores sobre el tema.

<sup>46</sup>. Recordemos la conocida afirmación de Leonardo da Vinci: “La pintura es cosa mental”. Aunque el contexto y la intencionalidad sean otros, no podemos evitar relacionarlos. Leonardo pretendía equiparar a la pintura al resto de las Bellas Artes (música, arquitectura,...), y Duchamp busca romper con la tendencia decorativa y retiniana en que había degenerado. Pero juguemos. Ambos se vuelven hacia lo mental en momentos históricos de grandes cambios, de revolución y de giro en la sociedad y en todo el sistema de valores. Y aportan su reflexión humanista, logrando al fin sacudir y renovar aspectos cruciales de nuestra cultura. En palabras de C. Tomkins, “Ambos sentían interés por los sistemas matemáticos, los fenómenos ópticos y la ciencia de la perspectiva, los mecanismos de rotación y el uso del azar como estímulo de la imaginación y compartían también la creencia según la cual el arte no debía ser únicamente un experimento visual” (*op. cit.*, pág. 248); “por si fuera poco, ambos habían plasmado sus pensamientos en forma de crípticas notas (en el círculo de artistas de Puteaux se leían y comentaban los cuadernos de Leonardo) y ninguno de los dos se había contentado

de arte y, al primar la reflexión, a la preponderancia de la *poética*<sup>47</sup>, como “proyecto operativo de la obra”<sup>48</sup>.

De ahí la sustitución del objeto por el concepto, y que en el llamado arte conceptual cambien todas las relaciones que se refieren al espacio, al autor y al receptor del arte. Otra de las bases de esta tendencia es el análisis y estudio del lenguaje. No obstante, a pesar de esta desmaterialización que propone, de su autorreferencialidad y antiobjetualidad, no puede decirse que pierda por completo su naturaleza visual<sup>49</sup>.

---

con trabajar dentro de los límites artísticos establecidos por sus contemporáneos” (*op. cit.*, pág. 506). En línea con estas anotaciones, no se hace extraño que Enrico Baj los mencione a ambos, al hablar de los que para Alfred Jarry fueron “patafísicos notables”: “Leonardo da Vinci puede considerarse como uno de los grandes patacesores de la historia por muchos de sus escritos, como por ejemplo las profecías, el estudio de los animales, los cuentos y por todo el conjunto de su literatura, de su ciencia de lo absurdo y de los descubrimientos imprevisibles que realizó, inventando todo tipo de objetos, desde el submarino hasta el helicóptero. Todo lo que se quiera, porque Leonardo se adelanta a todo y al mismo tiempo a nada. Posee un espíritu tan crítico e irónico que se da cuenta de que, en última instancia, todo se desarrolla a un nivel de imaginario conceptual. Por esta razón, dejará –como muchos siglos después hará su descendiente directo Marcel Duchamp, una destacada figura de la Patafísica- unas notas, unas letras, a menudo indescifrables, casi crípticas, escritas de derecha a izquierda en vez de izquierda a derecha para que el texto fuera comprensible sólo a través de su reflejo en el espejo, es decir sobre sí mismo” (*op. cit.*, pág. 35). Por otra parte, si atendemos a la postura de Combalía (*op. cit.*), en arte históricamente lo más aconsejable no es subrayar los paralelismos, sino las diferencias. Y entonces lo que habría que preguntarse es qué aporta a la situación del arte en aquellas circunstancias el posicionamiento de Duchamp, y qué cabría hacer después de él, sea o no en su nombre.

<sup>47</sup>. El término “poética” lo utiliza Marchán Fiz (*op. cit.*, págs. 11 y 12). También Umberto Eco, en *Obra Abierta* (ed. Ariel, Barcelona, 1979). El primer libro es una referencia imprescindible en lo que a publicaciones en nuestro país sobre arte contemporáneo se refiere. De hecho, el texto de Sureda y Guasch anteriormente citado le es deudor en múltiples enfoques y planteamientos, como ya venimos observando.

<sup>48</sup>. Sureda y Guasch, *op. cit.*, pág. 62.

<sup>49</sup>. En el capítulo quinto de *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Anna M<sup>a</sup> Guasch realiza una síntesis sobre el arte conceptual y sus tendencias. En ella señala como antecedentes el arte minimal, la figura de Marcel Duchamp (por su nominalismo manifiesto, y las nuevas relaciones que establece entre autor y observador), Ad Reinhard (con su formalismo empírico,

Con estos nuevos planteamientos, el arte gana su autonomía, pero arriesga sus bases, al derrumbarse el ideal de humanidad. Continúa manteniendo relaciones de ida y vuelta con la realidad, y no acaba de desvincularse de ella.

De este modo, la pregunta por qué es el arte no puede resolverse acudiendo a sus orígenes, o simplemente a razones históricas, ya que estas relaciones han ido evolucionando a lo largo del tiempo. Su definición, más bien, es una conjugación de lo que fue, lo que es, y lo que aspira a ser.

En otras ocasiones, al desarrollarse y expandirse en nuevos géneros, se define por negación, o por aquello que es su causa y origen, la realidad, de la que se aleja al nacer. No obstante, el arte no busca la identidad con la realidad, sino consigo mismo. La obra de arte es algo vivo, no sólo porque como materia evoluciona y se deteriora, sino también porque, en cuanto lenguaje, y producto de una sociedad, dialoga con el mundo empírico.

Y, aunque Hegel augurase la muerte del arte, debe entenderse sin embargo que éste encuentra su sentido en su ser temporal. Así como muchas otras facetas de la cultura han degenerado y han muerto, también el arte es caduco, como un rasgo

---

y su idea de arte absoluto, “*art as art*”), y el propio “arte concepto”, precedente inmediato, que trabaja con los conceptos como material.

Con respecto a los principales teóricos del arte conceptual, destaca a Sol Le Witt (cuando trata sobre el arte inmaterial), Frank Stella, Wittgenstein. Las aportaciones de Kosuth se hacen merecedoras de consideración aparte, en su visión del arte como idea, la oposición que establece entre estética y arte, entre percepción y concepto. O la nueva definición del arte, a partir de Wittgenstein, o su interpretación de Duchamp, así como su ataque a la figura del crítico de arte.

Por otra parte, en los distintos apartados de este texto quedan perfectamente recogidos todos los matices que puede llegar a admitir esta clasificación, esto es, la gran variedad de propuestas que se

más dentro de su autonomía; encierra sus contradicciones y lleva dentro de sí su propia muerte<sup>50</sup>.

### 2.2.2 LOS FUTURISTAS

Las circunstancias históricas en las cuales nace en Italia el futurismo condicionaron que la renovación propuesta estuviera de la mano de unas ideologías determinadas –el socialismo, el anarquismo–, como bien desarrolla De Micheli en el capítulo consagrado a estos aspectos<sup>51</sup>. El uso cuanto menos superficial que se hizo de los escritos de Bergson o Nietzsche, o las apologías belicistas que encontramos en algunos artistas de este movimiento, no son cuestiones que debamos discutir aquí, si bien su presencia es insoslayable.

Sin embargo, nos quedamos con la propuesta rompedora de un arte nuevo, a favor del mundo de la velocidad, las máquinas y la ciudad moderna. Un espíritu que defiende el cambio continuo, la vida, la energía, el progreso y la vanguardia. Ataca ferozmente las instituciones artísticas, los museos, así como los modelos tradicionales de arte y artistas. En síntesis, por fin el arte se hace eco, sin contemplaciones, de todos los cambios que venían agitando la vida social, desde los sistemas de producción hasta las comunicaciones. Y lo hace para ponerse del lado de

---

recogen bajo el nombre de “arte conceptual” (capítulo quinto, “El arte conceptual y sus tendencias”, pág. 165 y ss.).

<sup>50</sup>. Estas reflexiones en torno al ser temporal del arte, y el problema de la definición del mismo, están tomadas del texto de Adorno, *op. cit.*, págs. 13-15.

<sup>51</sup>. De Micheli, Mario: Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX, Alianza Editorial, colección Alianza Forma, Madrid, 1979. El capítulo 8, “Contradicciones del futurismo”, págs. 229-258, está dedicado a

las máquinas, en un elogio desgarrador, que prefiere el automóvil a la Victoria de Samotracia.

El clima que se respiraba era el de innovación radical y frenética en todas las artes, con una libertad absoluta. A esto habría que sumar la exigencia de ruptura con las tradiciones del arte occidental, aspectos estos que hacen que se considere a este movimiento como el primero de las vanguardias.

Los futuristas se valieron de la *performance* como acompañamiento de la pintura, usando la primera como reclamo. Buscaban así la provocación, la atención del público hacia sus ideas, a la espera del rechazo final: preferían el abucheo al aplauso complaciente. Pero al fin, su propósito es implicar al espectador en la acción pintada.

El artista no es ya un personaje de una sola dimensión, sino que se transforma, y es a la vez poeta, pintor, intérprete.

En los múltiples manifiestos por los que se dan a conocer, se muestra también la evolución de sus acciones. La intencionalidad provocadora y de ruptura es común a todos ellos, dando lugar en muchas ocasiones a detenciones, batallas, e innumerables protestas. Sin embargo sus acciones siguen una cierta línea experimental, que se acerca paulatinamente al teatro de variedades, eso sí, con una notable participación de los asistentes, que dejan de ser meros espectadores.

---

estas consideraciones. Incluye, más adelante, en el mismo volumen, varios manifiestos futuristas, que consideramos del mayor interés.

En los escritos de Marinetti podemos seguir claramente esta progresión. Para él, su nuevo arte de acción está al margen de dogmas y tradiciones, se recrea en la tontería o el absurdo, raya en la locura. Con ingenuidad, primitivismo y parquedad de medios, logra poner patas arriba todos los valores convencionales del arte con mayúsculas. “Palabras en libertad” (1914), es una conocida *performance* de Marinetti, en la que se declama, se toca el piano, y se emiten ruidos diversos con instrumentos inventados. También en otras acciones (“*Zang tumb tumb*”, o “Artería onomatopéyica”) utilizan teléfonos, martillos, pizarras.

Esto llevó a otros artistas, como L. Russolo, a investigar el arte del ruido. El ruido se relaciona con la aparición de la máquina en el s.XIX, y se impone análogamente a como ésta lo hace sobre la sociedad. Al final, el sonido puro se hace para los hombres monótono, incapaz de despertar emoción alguna.

Es así como las máquinas y las construcciones geométricas se incorporan a sus acciones. El objetivo final sería la abolición del intérprete. La radio, un invento reciente por entonces, se incorpora a las *performances* y a sus manifiestos (“Manifiesto radiofónico futurista”, de Pino Masnata y Marinetti); el propio Marinetti juega con la construcción del espacio que la radio impone, a través de interferencia entre emisoras, o silencios.

En general, se trata de acciones que priman la improvisación, la simultaneidad, la intuición; el absurdo y la síntesis máxima como prioridades. Hacen una revisión crítica de la historia del arte, en todos sus géneros, desde la perspectiva de una nueva era tecnológica. La máxima simplificación les lleva en ocasiones a dejar las obras “abiertas”, para que sea el público el encargado de llenarlas de contenido. La provocación es una constante, una actitud que los define. El lenguaje

tradicional se desintegra, así como el propio concepto de obra de arte, en una sociedad convulsa, ante una realidad que aparece hecha añicos. En último extremo, y en palabras de Marinetti, se pretende convertir la vida en una obra de arte.

En Rusia tanto el futurismo como el constructivismo se alzan contra el arte del pasado, y el antiguo orden<sup>52</sup>. Ironizar sobre la historia del arte no es más que un paso: pronto se lanzan a la calle, buscando que el arte y la vida se vean libres de sus convenciones.

Las celebraciones revolucionarias sirven de pretexto para organizar magníficas *performances* en las que se mezclan todos los géneros (pintura, teatro, circo, cine), donde se realiza el ideal constructivista de arte en espacio real, que hace presagiar el fin de la pintura.

La peculiaridad de estas manifestaciones en este país viene dada porque las vanguardias artísticas del momento sirven de lenguaje a la clase obrera, a la mayor parte de la sociedad, para alzarse contra el régimen zarista y a favor de la revolución. Esto atrajo a su vez a un gran número de artistas. Destacan autores como Meyerhold (“El magnífico cornudo”, 1922) y Maiakovski (“Moscú está ardiendo”, 1930): sus obras principales son conmemorativas de acontecimientos revolucionarios.

Si seguimos trabajando en este contexto de entreguerras, hemos de viajar a la ciudad de Munich: allí el teatro de cabaret era una manifestación extendida; antes de que comenzaran las actividades de Dadá en el Cabaret Voltaire, había ya personajes

---

<sup>52</sup>. Véase al respecto Goldberg, *op. cit.*, págs. 11-49.

excéntricos, provocadores, como Frank Wedekind, que orinaba y se masturbaba en el escenario. Sus obras, una crítica de la vida de la ciudad, eran una especie de autodestrucción que arrastraba con ella los vestigios de la civilización establecida.

Esta actitud sirvió de ejemplo a otros artistas de la *performance*, que usarían también sus acciones como arma satírica contra la sociedad: Kokoschka, sin ir más lejos, en Viena (*“Der Bettler”* –“El mendigo”-), inaugura las acciones con tintes expresionistas.

### 2.2.3 DADÁ

En los años que preceden a la I Guerra Mundial, nace este movimiento contestatario que no sólo atacó a la cultura dominante, sino que supo aportar un enorme magma creativo para todo el arte del siglo XX.

Como afirman Huxley y Wills,

*“Dada was essentially a reaction against what its participants saw as the meaninglessness of the war in Europe. Similarly its artistic manifestations –sound poems, collages, chance procedures, masks, dances – were anarchic reactions against established forms. The formation of the Cabaret gave a means of creating performance forms which could unite the arts, and from its beginnings in poetry and the visual arts, Dada was carried into film, music, typography, and articles of everyday use. The principle was for poetry to discard language as painting had already discarded the object, and in so doing to create provocative responses from the public: a logical destruction of logic in a futile world. Often chance became a major determinant in producing literature and performance poetry, the techniques of free association producing unexpected juxtapositions of words and sounds,*

*seen as a creative basis on which to build a 'new and universal consciousness of art' (Huelsenbeck 1969)''<sup>53</sup>.*

El Cabaret Voltaire, en Zurich, comenzó a funcionar en 1916. En él se pretendía crear un lugar en el que cada día artistas invitados pudieran interpretar su música, o leer sus poemas, una especie de centro artístico. Participaban artistas como Tristán Tzara, Max Jacob, Rubinstein, Arp. Se organizaron, respondiendo con locura infantil y absurda a la sinrazón de las trincheras y la muerte.

Esta actitud podemos encontrarla ya en la literatura, remontándonos al pasado, en autores como Aristófanes, o más adelante, Rabelais, Rimbaud o Jarry entre otros<sup>54</sup>. El carácter artístico de este nihilismo fuera de toda norma es también cuestionable: de hecho, ellos mismos se confiesan en una posición radicalmente anti-arte. La guerra les hizo ver que la vida primaba sobre el arte. Los grandes ideales de la civilización occidental estaban despedazados, eran productos de una sociedad aniquiladora.

---

<sup>53</sup>. Michael Huxley and Noel Wills: *The Twentieth Century Performance Reader*, publicado por Routledge, de la International Thomson Publishing Company, Londres, 1996. Se trata de una selección de textos recopilados, introducidos y contextualizados por estos dos autores. Pág. 306.

<sup>54</sup>. En el caso de Alfred Jarry, la actitud se lleva hasta sus últimas consecuencias, y llega a alterar toda la percepción del mundo del propio artista, desde, por ejemplo, la forma de hablar: "... su elocución extraña, implacable, sin inflexiones ni matices, con una acentuación igual de todas las sílabas, incluidas las mudas. Si un cascanueces hubiera hablado, no lo habría hecho de otro modo. Se afirmaba sin miramientos, con el más absoluto desprecio por las conveniencias. Los surrealistas, más adelante, no inventaron nada mejor y con razón reconocen y saludan en él a un precursor" (texto de André Gide, hacia 1895, citado por M. J. Balsach, *op. cit.*, pág. 14). O, por citar otro ejemplo de alteraciones e inversiones, la propia afirmación de Jarry en sus *Spéculations*: "Según mis observaciones un ahogado no es un hombre muerto por inmersión, pese a lo que se suele creer; es un ser aparte" (*id*).

Hugo Ball buscó renovar la sociedad a través del teatro, pero no del teatro clásico, sino de algo más cercano a la obra de arte total<sup>55</sup>, de modo que hubiera sido su deseo aunar las voluntades de artistas como Klee, Kokoschka, Mendelsohn, y otros. Dejó también numerosos escritos acerca de lo que él denominó “arte vivo”, que según él sería primitivo, y en contra de lo racional o lo excesivamente simple: se recrearía en la paradoja.

En el Cabaret Voltaire se realiza el primer poema simultáneo, en marzo de 1916, que conocemos gracias al relato de H. Ball. En un poema de este tipo, varias voces silban, cantan, o hablan a la vez; también se superponen sonidos, ruidos, sirenas, como acompañamiento que supera a la voz humana<sup>56</sup>.

También es H. Ball, esta vez junto a Huelsenbeck, artífice de la denominación “dadá” para aquel arte producido durante las veladas del cabaret Voltaire; es un término que encontraron en un diccionario de alemán-francés, para Madame le Roy, cantante:

“Dadá es ‘sí, sí’ en rumano, ‘caballito de balancín’ o ‘caballito de juguete’ en francés”. “Para los alemanes –dijo Ball-, es un signo de ingenuidad estúpida, alegría en procreación y preocupación por el cochecito del bebé”<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> . En alemán *Gesamtkunstwerk*, concepto que ya Wagner anticipara medio siglo antes, y que incluía artistas de todas las disciplinas en enormes representaciones. A este respecto, puede consultarse el apartado que dedico a la Bauhaus y, para una revisión crítica del concepto, véanse las notas a pie de página del apartado de John Cage. En una de ellas se contraponen la visión de Bertold Brecht a la de Wagner (al quedar esta última asociada a la Alemania nazi).

<sup>56</sup> . En el núcleo de este trabajo, así como en el *CD rom* que lo acompaña, podremos encontrar algunas obras de Esther Ferrer que responden a estas características, como “Espectáculo”, y “Ta te ti to tu o la Agricultura en la Edad Media”.

<sup>57</sup> . Goldberg, Roselee, *op. cit.*, pág. 62.

Ellos mismos reconocen su deuda con las “palabras en libertad” de Marinetti. Juegan a darle primacía a la palabra, aislada del marco del lenguaje. Huelsenbeck toma de Marinetti otros conceptos, como el de simultaneidad, o el *bruitisme* (el uso de ruido a modo de coros u orquestas).

La creación en 1917 de la Galería Dadá buscaba hacer de Dadá una tendencia artística. Las *performances* creadas en este contexto tuvieron un carácter más didáctico, y perdieron cierta espontaneidad. Pero la duración de este proyecto fue corta. De hecho, las desavenencias y las distintas formas de entender Dadá y delimitarlo con respecto a otras realidades, fueron una constante durante su breve existencia.

Al trasladarse a Berlín adoptan tintes más beligerantes. Llenan la ciudad de frases dadá (“Dadá te patea el trasero y te gusta”), hacen comunicados de prensa, adoptan nombres de guerra, se visten con uniformes, radicalizan sus posturas. Realizan festivales en los que compiten una máquina de escribir con otra de coser, o doce poetas leyendo su obra a la vez, también fotomontajes vivos. Arp, Max Ernst, Grosz, Heartfield, el director teatral Erwin Piscator, y multitud de colaboradores. Arthur Cravan desafía al campeón mundial de los pesos pesados a un combate de boxeo, en Madrid. En Zurich, Tristán Tzara lee en 1918 lo que él considera el primer auténtico manifiesto Dadá:

“Dejadnos destruir dejadnos ser buenos dejadnos crear una nueva forma de gravedad NO=SÍ Dadá significa nada. La ensalada burguesa en el eterno cuenco es insípida y odio el sentido común”<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup>. Goldberg, Roselee, *ibid.*, pág. 73.

Tzara realiza *performances* bajo la forma de poemas simultáneos (como en “*La fièvre du mâle*” –“La fiebre del macho”-, leído por veinte personas: creó un auténtico clima de absurdo). Intenta conducir al público hacia la inconsciencia, más allá de los prejuicios, de las normas de la educación, para hacerles sentir algo completamente nuevo.

También en París organizan acciones<sup>59</sup>. Mientras Picabia dibujaba en una pizarra y a continuación lo borraba, otros personajes recitaban poemas de Breton, ruidos, lecturas inconexas. Cantaban o gritaban manifiestos, o frases grandilocuentes en contra del arte establecido y de la sociedad, en medio de un jaleo extraordinario. En ocasiones anunciaban la presencia de personajes famosos en sus *performances*, lo cual era falso: fueron verdaderos artistas de la provocación, y se valieron de cualquier medio con tal de conseguirla. Las frases dadá en carteles por las calles

---

<sup>59</sup>. Esta ciudad había sido ya testigo de múltiples acontecimientos que pueden considerarse precedentes de las acciones dadaístas: “*Ubu Roi*” (“*Ubu Rey*”) de Alfred Jarry, veinticinco años antes, permanecía presente en el recuerdo como una *performance* especialmente provocativa. Erik Satie, con su “*musique d’ameublement*”, o piezas como la comedia en un acto “*La piège de Méduse*”, se anticipa también a muchos de los contenidos dadaístas. El ballet “*Parade*”, escrito en colaboración por Satie, Picasso, Jean Cocteau y Leónide Massine, trabaja sobre la línea de Jarry, buscando también el “espíritu nuevo” de Apollinaire. Su puesta en escena resultó un gran escándalo: los instrumentos músicos que aporta Satie, máquinas de escribir, hélices, sirenas, transmisores de Morse,... fueron condenados y rechazados como ruido.

En el prefacio de *Parade* se hablaba del “espíritu nuevo”, y también ya del concepto de *surréalisme*, en forma de protesta contra el realismo en el teatro. Apollinaire, a otra obra suya, “*Les mamelles de Tirésias*”, la subtuló *drame sur-réaliste*. También Cocteau, con “*Les mariés de la Tour Eiffel*”, trabajó en esta línea, con lo que se consolida un nuevo género mixto, donde confluyen la sátira, la fantasía y el drama; el baile, las acrobacias o el recital; en fin, una serie de representaciones que parten de la irracionalidad de la obra de Jarry, explorándola, y abriendo a la vez camino a ilimitados experimentos. Crean sus propios antihéroes, como Jacques Vaché. En todo esto encontramos ciertos puntos de conexión entre surrealistas y dadaístas. Pero, aunque ambos estaban de acuerdo en la completa abolición del orden establecido, los primeros no compartían la actitud nihilista de Dadá, que se negaba a aportar opciones nuevas.

continuaban<sup>60</sup>; organizaron excursiones y visitas a lugares poco conocidos o medio abandonados, buscando hacer patente el absurdo o los valores del progreso a través de la destrucción.

Finalmente las disputas internas acerca de la conveniencia o no de institucionalizar las *performances* dadá, las diferentes maneras de entenderlo, provocaron que Dadá se autodisolviera. En la acción “El juicio de Maurice Barrès”, en 1921, todo esto se hizo patente, y al poco Tzara, Breton y otros publicaban escritos acerca del fin de Dadá.

Se hace necesaria, por último, una valoración ajustada acerca de las aportaciones de Dadá. Andrei Boris Nakov<sup>61</sup> pone de manifiesto cómo a veces éstas se han visto ensombrecidas por la polémica que generó el movimiento, así como por la confusión de muchos de sus elementos con el surrealismo. Más para él,

“...se debe a Dadá la aparición de la poesía fonética, el fotograma y el assemblage polimaterial, así como el desarrollo del fotomontaje y de la acción (el futuro Happening) elevado a nivel de género artístico autónomo”.

Y, unas líneas más adelante, afirma que

“Lo propio de la acción dadaísta es elevar la realidad de ese mundo ‘banal’ hasta el nivel de material artístico, y esto en todos los ámbitos del arte, ya que Dadá se interesa tanto por las artes plásticas como por la fotografía, la poesía, la luz y el teatro. Esta revalorización

---

<sup>60</sup>. Aforismos tales como “el aseo es el lujo de los pobres, sea sucio”, o “córtese la nariz del mismo modo que se corta el pelo”. Las citas están sacadas también del libro de Goldberg, *op. cit.*, pág. 85.

del material, esta democratización del arte, conduce finalmente a la abolición de los géneros: los límites entre pintura y escultura quedan así abolidos, y el arte ‘decorativo’ deja de ser una categoría ‘subalterna’, del mismo modo que desaparecen las fronteras entre danza y teatro, o entre música y poesía. La plástica dadaísta, que tiende hacia el arte abstracto, supera igualmente la categoría ‘realista’ de la narración. Más allá de los sistemas absolutistas de la primera abstracción (Kandinsky, Malevitch, Mondrian), vinculados a la elaboración de gnososis universales, Dadá se consagra a valorar la personalidad de cada fragmento de vida, ya que como la vida es siempre preciosa, vale la pena vivirla en cada una de sus parcelas; además cada detalle o cada resto es también precioso, puesto que puede significar la totalidad. De ahí deriva la atención prestada al material en su realidad más ínfima: el fragmento cuyo valor textual se exalta, la sílaba cuyo ritmo se canta, el más pequeño fragmento de un objeto o el ‘objeto encontrado’ cuyo valor absoluto se aprecia como tal<sup>62</sup>.

También gracias a Dadá se valora el trabajo mecánico frente a la pincelada, y el accidente entra a formar parte de la creación artística como procedimiento. En todo esto encontramos siempre las aportaciones de Picabia y Duchamp, especialmente de éste último, sin el cual no se entienden las manifestaciones de Dadá en Nueva York<sup>63</sup>.

Especialmente, Duchamp se encuentra cercano a

---

<sup>61</sup>. Andrei Boris Nakov, colaborador en el Diccionario de Arte del Siglo XX, *loc. cit.*, a cargo de la definición de “Dadá”, en las págs. 161-164.

<sup>62</sup>. Andrei Boris Nakov, *ibid.*, pág. 161.

<sup>63</sup>. En el caso de Duchamp, puede hablarse de aportaciones o más bien de mutuas interferencias. Pues muchos elementos del dadaísmo son tremendamente afines a las posturas personales del artista. En palabras de C. Tomkins, “El rechazo de los dadaístas de toda tradición, su actitud burlona frente a los valores sociales (incluido el arte), su indiferencia y, a un nivel más profundo, su negación de la función interpretativa del arte –en el sentido de que el dadaísmo exigía que el arte formara parte de la vida, en lugar de ser un mero comentario o versión mejorada de ella- eran puntos que estaban muy cerca del pensamiento de Duchamp” (*op. cit.*, pág. 215).

“...la indiferencia óptica como figura estética central en el dadaísmo, sobre todo en el berlinés, pues, diría R. Huelsenbeck, ‘como dadá es la falta de relación con todas las cosas y tiene por consiguiente, la capacidad de establecer relaciones con todas las cosas’<sup>64</sup>.

De este modo,

“La inexistencia de relaciones estables provoca un estallido incontrolable de las relaciones, activa una apertura imprevisible hacia lo ‘Posible’ en los predios de lo infraleve”<sup>65</sup>.

En síntesis, como concluye V. Combalía,

“Dadá, en su intento por desmitificar el arte y acercarlo a la vida, estaba ampliando, tal vez inconscientemente, las bases para una nueva ontología artística. (...). Con Dadá, en cambio –como con el futurismo y el constructivismo ruso- no sólo el arte se libera del caballete, sino que el propio artista y sus actividades pueden ser considerados ‘arte’<sup>66</sup>.

#### 2.2.4 LOS SURREALISTAS

Este movimiento hace suyas muchas de las actitudes Dadá, pero a la escisión que los dadaístas pusieron de manifiesto, propone una solución de continuidad. Y lo hace a través de la psicología y la filosofía, de Freud y Marx. Con ellos trata de conciliar y resolver los problemas de la libertad individual y social, la acción y el

---

<sup>64</sup>. Marchán Fiz, Simón: “Marcel Duchamp. La ‘Fuente’ y la transfiguración artística de los objetos”, *op. cit.*, pág. 86. La frase de R. Huelsenbeck que Marchán cita procede del *Almanaque Dadá*, Madrid, Tecnos, 1992, pág. 4.

<sup>65</sup>. *Id.*

<sup>66</sup>. V. Combalía, *op. cit.*, pág. 15.

sueño<sup>67</sup>. Se trata de una actitud muy comprometida con la realidad moderna, que cuestiona desde el arte problemas fundamentales del hombre de su tiempo<sup>68</sup>. Calvin Tomkins comparte también esta opinión, y así, afirma que:

“Para Breton y sus acólitos, el surrealismo fue siempre mucho más que un movimiento artístico o literario. Su finalidad declarada era ‘transformar la vida’ a través de la liberación de la mente del hombre de todas las constricciones tradicionales que la esclavizaban, como la religión, la moralidad, la familia y la ‘camisa de fuerza’ de la razón. Los surrealistas se creían capaces de lograrlo apelando al poder del subconsciente. El dadaísmo había puesto la lógica y la razón patas arriba para poner en evidencia el malestar de un mundo que se había vuelto loco. El surrealismo, en cambio, se acogía a la irracionalidad, los sueños e incluso a la locura para entrever lo que les podían deparar reinos inexplorados del espíritu humano. Por encima de todo, los surrealistas tenían la esperanza de transformar la vida a través del inconsciente del hombre”<sup>69</sup>.

Adorno<sup>70</sup> también estudia estos planteamientos; para él, no es posible deducir el arte de la sociedad en que se produce, ya que su territorio es el del interior de los seres humanos, sublimado. En este sentido, se justifica la existencia de una estética psicoanalítica, que interprete el arte principalmente como proyecciones del inconsciente. Claro que estas proyecciones no son lo único: el lenguaje, el material,

---

<sup>67</sup>. Véase Mario De Micheli, *op. cit.*, págs. 173-201.

<sup>68</sup>. No obstante, la interpretación de Freud y Lacan, según la cual el subconsciente se mueve casi exclusivamente por pulsiones de origen sexual, será más tarde discutida, en el ámbito de lo artístico, por otros teóricos, como Gilles Deleuze o Félix Guattari, quienes propondrán el concepto de “máquinas deseantes”, para referirse a la multitud de deseos, no sólo sexuales, que mueven al hombre. De este modo, el cuerpo aparece como una realidad fragmentada que se resuelve en distintos campos, y disciplinas variadas. Las manifestaciones más claras de esta manera de interpretar al ser humano, su vida psíquica, en el campo de la *performance*, las encontraremos, en este trabajo, en el apartado que dedico al arte de acción en España, principalmente las generaciones de jóvenes accionistas de los años 90. Las reflexiones de Deleuze y Guattari, aparecen en *El Anti-Edipo, capitalismo y esquizofrenia*, ed. Paidós, Barcelona, 1985, aunque yo las he tomado del texto de Anna M<sup>a</sup> Guasch, *op. cit.*, pág. 503.

<sup>69</sup>. Tomkins, *op. cit.*, pág. 291.

y otros tantos elementos de la obra también poseen un peso determinante. Por ello, la estética psicoanalítica, aunque nos ayude a comprender las pulsiones pasionales del sujeto, no nos da la clave del arte en sí<sup>71</sup>.

El primer manifiesto surrealista se publicó en 1925, si bien muchos autores observan actitudes surrealistas en pintores tan remotos como El Bosco, Brueghel, Arcimboldo, Blake, Grandville o Goya<sup>72</sup>.

Breton trata de definir este movimiento, centrándose en la noción de “automatismo”: así, el surrealismo sería esta clase de puro automatismo físico a través del cual se trata de expresar directamente el pensamiento. Se busca el cauce extraño, divergente y creativo del pensamiento tal cual, como fluye en los sueños, en el juego.

Trabajaron en colaboración autores como Picabia, Erik Satie, Duchamp, Man Ray, el cineasta René Clair, el director de ballet Rolf de Maré: fruto de ello, obras como “*Relâche*”. Sin embargo, las obras surrealistas, escritas para ser leídas, resultaban muy difíciles de trabajar. Fue gracias a la aportación de Antonin Artaud<sup>73</sup>,

---

<sup>70</sup>. Adorno, *op. cit.*, págs. 18-20.

<sup>71</sup>. Adorno introduce también una bella reflexión, al final de este argumento: “Si el arte tiene raíces psicoanalíticas, son éstas de la fantasía de su omnipotencia. En la fantasía está el deseo de la obra, que es también la de producir un mundo mejor” (*ibid.*, pág. 20).

<sup>72</sup>. Es el caso de Sureda y Guasch, *op. cit.*, pág. 238.

<sup>73</sup>. Susan Sontag, en su ensayo “Los Happenings: una Yuxtaposición Radical”, en Contra la interpretación, Madrid, Alfaguara, 1996, destaca la importancia de los escritos de Artaud, de su visión, para el nacimiento del arte de acción: “En su colección de ensayos *El teatro y su doble*, Artaud prevé nada menos que la anulación absoluta del teatro occidental moderno con su culto a las obras maestras, su primordial atención al texto escrito (la palabra), su pálida calidad emocional (...). Las recetas que Artaud ofrece describen mejor que cualquier otra cosa lo que son los happenings. Artaud muestra la conexión entre tres rasgos típicos del happening: primero, su tratamiento suprapersonal e

quien junto a Roger Vitrac fundó el *Théâtre Alfred Jarry*, como volvió al teatro y a las acciones la libertad completa de la que gozaban otros géneros<sup>74</sup>.

En la década de 1930 las divergencias entre surrealistas, dadaístas y antidadaístas seguían siendo una realidad. Los escritos de Breton interpretan el dadaísmo como movimiento previo y propedeúico para el surrealismo, y más adelante muchos historiadores del arte tenderán a confundir los elementos de ambas tendencias, apoyándose en los elementos comunes, así como en la participación de

---

impersonal de las personas; segundo, su hincapié en el espectáculo y el sonido y su indiferencia respecto al mundo; tercero, su confesado propósito de agredir al público” (la cita está tomada a su vez de Aznar Almazán, *op. cit.*, pág. 87. En este libro aparecen al final citas textuales de Sontag, y también del propio Artaud, con sus referencias bibliográficas completas).

<sup>74</sup>. En *The Twentieth Century Performance Reader* tenemos también un texto de Antonin Artaud, titulado “*Theatre and Cruelty*”, del que hemos querido extraer las referencias más significativas acerca de los propósitos de este autor: “*Our sensibility has reached the point where we surely need theatre that wakes us up heart and nerves. (...) Our longstanding habit of seeking diversions has made us forget the slightest idea of serious theatre which upsets all our preconceptions, inspiring us with fiery, magnetic imagery and finally reacting on us after the manner of unforgettable soul therapy. (...) In a word, we believe there are living powers in what is called poetry, and that the picture of a crime presented in the right stage conditions is something infinitely more dangerous to the mind than if the same crime were committed in life. We want to make theatre a believable reality inflicting this kind of tangible laceration, contained in all true feeling, on the heart and senses. In the same way as our dreams react on us and reality reacts on our dreams, so we believe ourselves able to associate mental pictures with dreams, effective in so far as they are projected with the required violence. And the audience will believe in the illusion of theatre on condition they really take it for a dream, nor for a servile imitation of reality. On condition it releases the magic freedom of daydreams, only recognisable when imprinted with terror and cruelty. (...) Furthermore, leaving the field of analysible emotional feelings aside, we intend using the actor’s lyricism to reveal external powers, and by this means to bring the whole of nature into the kind of theatre we would like to evoke. (...) , we want to bring back the idea of total theatre, where theatre will recapture from cinema, music-hall, the circus and life itself, those things that always belonged to it. This division between analytical theatre and a world of movement seems stupid to us. One cannot separate body and mind, nor the senses from the intellect, particularly in a field where the unendingly repeated jading of our organs calls for sudden shocks to revive our understanding*”. *Loc. cit.*, págs. 25-27. En estas palabras encontramos, inequívocamente expresadas, muchas de las ideas que más adelante los artistas de la acción abanderarán.

varios artistas en los dos movimientos<sup>75</sup>. No obstante, nos adherimos a la interpretación de De Micheli, ya mencionada, para dilucidar esta cuestión.

La disolución del movimiento surrealista tuvo también mucho que ver con sus accidentadas relaciones con el Partido Comunista. El acercamiento a éste que Breton propuso y dirigió, hizo que las disputas internas se disparasen, precipitando el desenlace.

### **2.2.5 LA BAUHAUS**

En 1919, tras la I Guerra Mundial, en una Alemania deshecha, se funda la Bauhaus con grandes ideales, como el de unificar todas las artes bajo la idea del socialismo. Se imparte en ella un taller de teatro, que pronto pasaría a estar bajo la dirección de Oskar Schlemmer. Las *performances* de la Bauhaus tenían unas características diferenciadas: aunque utilizaban elementos de las actuaciones de cabaret, trabajaban mucho más con los conceptos abstractos, tales como el color o la forma, o se valían de los recursos mecánicos para estudiar la relación hombre/máquina. Sus acciones aunan los elementos pictóricos y de tecnología propios de la Bauhaus, para constituirse en un género inclasificable, eje de las actividades creativas de esta escuela. En sus fiestas, las *performances* eran eventos experimentales, con cierta influencia dadaísta en el sentido de que ridiculizaban todo lo establecido, fuera del orden moral o artístico.

---

<sup>75</sup>. Andrei Boris Nakov, en el Diccionario de Arte del Siglo XX, *loc. cit.*, pág. 161, reflexiona acerca de estas coincidencias, para después hablar de los rasgos diferenciadores del dadaísmo.

Schlemmer, en unos diarios privados, expresó su opinión de que la *performance* de la Bauhaus era una forma de llevar a la práctica la confrontación entre Apolo y Dioniso<sup>76</sup>. Eran acciones complicadas, en las que aparecían textos, signos abstractos, pinturas, y todo esto unido a una concepción peculiar del espacio, teniendo en cuenta los ideales de la Bauhaus: aquí es donde se unifica todo. Una mezcla de danza, teatro de variedades y atracción circense coordinados a través de la geometría. En la misma línea que constructivistas y futuristas, trabajaron sobre el hombre y la máquina, transformando al primero en la segunda, como títeres vivientes, autómatas de baile. En este sentido, son notables las colaboraciones de Frederick Kiesler, con obras en las que el concepto de era de la máquina se llevaba hasta sus últimas consecuencias.

Pintura y pintores hacen también su aportación. Picasso, Kandinsky, realizan diseños para estas *performances*, o sus propias pinturas se transforman en personajes dentro de ellas. Kandinsky además hace pinturas que parafrasean fragmentos musicales de autores como Musorgski. La *performance* se alza como investigación del movimiento y del espacio, en un centro como la Bauhaus que buscaba, entre otras cosas, curar a sus estudiantes del expresionismo<sup>77</sup>. Los diseños de diferentes escenarios contribuyeron a ampliar sus posibilidades, a perfeccionar sus acciones o adecuarlas.

---

<sup>76</sup>. Aquí la relación con Nietzsche (más concretamente, con su obra *El Origen de la Tragedia*, ed. Espasa Calpe, Madrid, 1969), es evidente, y nos obliga a establecer vínculos con la representación teatral.

<sup>77</sup>. Entendemos que este rechazo al expresionismo viene condicionado por una diferente concepción del arte, que deja ya de ser “retiniano”, para ser objeto del pensamiento. De modo que el expresionismo, especialmente el abstracto, que triunfará hacia mediados de siglo, son rechazados radicalmente en ciertos sectores artísticos (ni que decir tiene que entre estos detractores se destaca Marcel Duchamp).

L. Moholy-Nagy propone para la Bauhaus el “teatro de la totalidad”: una acción escénica en la que el público deja de ser mero espectador, para fundirse con la obra; los nuevos medios técnicos al alcance serían el medio para lograr este ideal, otorgando al director de la acción un poder y un conocimiento mucho más amplios.

Las *performances* de la Bauhaus buscaban, en fin, esta completitud, a través de una combinación complicada y trabajadísima de diferentes disciplinas y medios. Supusieron además el intento más notorio en nuestro siglo de aunar arte e industria.

Aunque conservaron cierto carácter satírico, de ruptura, sin embargo la intencionalidad política que apareciera en otros movimientos no podemos encontrarla aquí. Más bien se persigue un objetivismo radical, que lleva implícita una suerte de armonía entre nosotros, nuestro interior, y el Universo. Esta visión está en consonancia con el formalismo estético que arranca ya en el siglo XIX, y la estética de la “pura visibilidad”<sup>78</sup>, que reduce los valores artísticos a los puramente formales, a la presencia física de las obras por encima de la idea que expresan (recordemos que la Bauhaus se apoya en gran medida en la psicología de la Gestalt, y sus leyes de la percepción).

Sin embargo, nuestra intención en este apartado es más resaltar los puntos de afinidad, que las evidentes diferencias. El hecho importante, a nuestro juicio, en este momento, es que también en esta escuela se abordaron los problemas y

---

<sup>78</sup>. Marchán Fiz, Simón: La estética en la cultura moderna, ed. Alianza, colección Alianza Forma, Madrid, 1992. Pág. 238. En este capítulo estudia cómo las estéticas de la formalización se centran en una manera muy limitada de estudiar el fenómeno artístico, desde el cual pretenden abordar una teoría general de carácter estético. Pero la psicología evolutiva, con Piaget a la cabeza, y el psicoanálisis, se ocuparán de colocar en su lugar a la psicología de la Gestalt.

cuestionamientos relativos al arte de acción. De los modos de ver particulares que aportaron, se enriquece nuestro caudal hoy.

Pero la II Guerra Mundial dió al traste con todas estas manifestaciones. Tanto las actividades de la Bauhaus en distintas ciudades alemanas, como las del resto de las vanguardias en París y otros puntos de Europa, se vieron truncadas.

Las aportaciones de Alfred Jarry y de Satie, la búsqueda del Espíritu Nuevo de Roussel, Apollinaire, Cocteau, dadaístas y surrealistas, la introducción del universo de la mente en el arte, por parte de estos últimos, habían abonado el terreno.

Después de la guerra, aunque ya con un espíritu diferente, los artistas retomarán este hilo y podrán así trabajar con la herencia de dadá y del futurismo, con la simultaneidad, el absurdo, la mecanización o la sorpresa. A pesar de la brutal amputación que estas vanguardias sufrieron, dejaron preparados los senderos para las próximas exploraciones de la *performance*: constituyen, sin lugar a dudas, una referencia imprescindible para todo el arte del siglo XX.

*Los americanos tuvieron mucha influencia de Dadá, tras la guerra. Éramos menos conscientes en Europa, porque forma parte de nuestra cultura, y después de este paréntesis de la guerra donde la vanguardia prácticamente desapareció, menos los surrealistas, aunque como grupo activo-revulsivo también desapareció. Cage fue*

*importante para todos, pero ten en cuenta que también él aprendió mucho de Dadá y de Duchamp, la música del azar, el valor del silencio esto no lo inventó él; en realidad las primeras acciones las hicieron los japoneses, y los americanos, pero me pregunto si sin la influencia europea hubiera surgido Fluxus, no debe olvidarse que Maciunas era un europeo*

## **2.3 A PARTIR DE LA II GUERRA MUNDIAL, HASTA LA DÉCADA DE LOS SESENTA**

### **2.3.1 INTRODUCCIÓN**

Entre los autores que se preguntan acerca del arte de acción, tenemos también a Paul Schimmel<sup>79</sup>. En el catálogo de la exposición de la que es comisario, sitúa el origen del arte de acción en los cambios de mentalidad tras la II Guerra Mundial, con el existencialismo y la postguerra. Los movimientos artísticos trascienden las fronteras nacionales, y así tenemos que Europa, Estados Unidos y Japón están interconectados. Se reflexiona acerca de la dialéctica creación/destrucción, en la línea del budismo zen, desde comportamientos destructivos o bien desde la pintura gestual. Así evolucionan a partir del expresionismo abstracto, pasando por el minimalismo, hasta el arte conceptual. Nos encontramos en un período de gran confusión, en el cual surgen planteamientos acerca de la naturaleza de la realidad y

---

<sup>79</sup>. Schimmel, Paul. Texto para el catálogo *OUT OF ACTIONS. Between PERFORMANCE and the object, 1949-1979*, Thames and Hudson Ltd., Londres, 1998. Exposición organizada por *The Museum of Contemporary Art at The Geffen Contemporary*, Los Angeles, que realizó una gira también por Viena, Barcelona y Tokio.

del propio hombre, ante la problemática experiencia de vivir en una “aldea global” que parece querer autodestruirse.

Kristine Stiles abunda en estos aspectos<sup>80</sup>, señalando cómo el arte de acción, al trabajar sobre el cuerpo humano, en cuanto a forma y contenido, pretende otorgar la primacía al sujeto sobre los objetos, ante lo convulso de la situación en que se vive (el Holocausto, la era atómica, la terrible experiencia de la aniquilación humana). Este giro radical invierte las relaciones habituales de lo artístico, anteponiendo el proceso al producto, y los modos actuantes de presentación a los objetos representados. De manera que los límites de la obra de arte quedan ampliados hacia el tiempo y la experiencia reales, los de la propia vida. Y el espectador encuentra revitalizada su función de intérprete, al conectar toda esta circunstancia material y actuante con los acontecimientos sociales, políticos y vitales del propio sujeto.

Nos ofrece también Stiles una clave importante, cuando señala que en los años cincuenta comenzó a publicarse documentación acerca de las primeras *performances*<sup>81</sup>. Recopilaciones acerca del trabajo de los dadaístas, o sobre Marcel Duchamp, se encontraron perfectamente asequibles entonces para ser estudiadas, listas para ejercer su influencia.

De modo que, mientras para estas vanguardias modernas –citadas todas ellas en mi apartado anterior– las acciones habían sido un aspecto marginal, complementario, para aquellos artistas que las realizan a partir de mediados del siglo

---

<sup>80</sup>. Stiles, Kristine and Selz, Peter: *Theories and documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. University of California Press, 1996. Stiles realiza la introducción para cada apartado, y en este caso concreto nos referimos al de *Performanc Art*, págs. 679-694.

XX se convierten en el elemento primordial de su trabajo. Es entonces cuando comienzan a estudiarse, en profundidad, todas las implicaciones, connotaciones y matices que el propio cuerpo puede expresar (psicológicas, sociales, cognitivas,...).

También Marchán Fiz<sup>82</sup> estudia los cambios en la mentalidad y en la propia consideración artística. Para él, la obra en tanto que objeto pasa a ser el centro del cuestionamiento. De igual forma, la *poética* adquiere un protagonismo inusitado, en tanto que “comprensión explícitamente reproducida de una obra o un grupo de obras”<sup>83</sup>.

La peculiaridad del estudio de Marchán está en que aborda estas cuestiones desde el marco de la semiótica (sintáctica, semántica y pragmática), y así considera el arte como un subsistema comunicativo, social y de acción. De hecho, se remite en varias ocasiones a los escritos de Umberto Eco, principal teórico y valedor de los estudios semióticos<sup>84</sup>.

Hay otros aspectos en los años sesenta que tendrán gran repercusión sobre la producción artística del momento: la relación entre estructura y superestructura en el capitalismo tardío; los modos de producción, las nuevas tecnologías, el mercado,

---

<sup>81</sup>. Stiles, pág. 679.

<sup>82</sup>. Marchán Fiz, Simón, *La estética...* *op. cit.*, pág. 10.

<sup>83</sup>. Marchán Fiz, Simón: *ibid.*, pág. 11.

<sup>84</sup>. Entre estos escritos, podemos citar los que se encuentran más relacionados con lo artístico, como son *La Definición del Arte*, *Los Límites de la Interpretación*, y *Obra Abierta*. Véase al respecto la bibliografía de esta tesis, en su apartado de “monografías”.

afectan en múltiples aspectos, y no únicamente en la utilización de nuevos materiales.

El concepto de “obsolescencia”<sup>85</sup> cobra gran actualidad, en una rueda de consumo continuo y acelerado; el valor de uso sustituye al de cambio en la obra de arte, obligándola a constantes innovaciones, de modo que entra en la misma dinámica que la propia moda.

Todo lo americano se impone (a lo sumo, también la producción de la Alemania occidental, como filial europea de los Estados Unidos), así como su “obsolescencia planificada”, de manera que a partir de los sesenta se crea una tradición del arte nuevo, y todas las tendencias nacen o se consagran allí, también apoyadas por el enorme potencial de propaganda, crítica y publicidad.

Pero esto no ha de conducirnos al error de identificar arte y mercancía: el arte mantiene su singularidad lingüística y sus contenidos sociales, que lo mantienen inseparablemente entretejido a su contexto histórico.

La primacía de lo conceptual sobre otros aspectos hace que también los procesos formativos, los que dan lugar a la constitución de la obra, cobren especial importancia.

---

<sup>85</sup> . “Obsolescencia”: término tomado del texto de Marchán Fiz, pág. 14. Igual sucede con “obsolescencia planificada”, que cito unas líneas más abajo, y aparece en la misma página del texto.

El arte de estos momentos busca cambiar nuestra percepción, y para esto recurre a diferentes técnicas: primando más el proceso de creación que la producción del objeto, centrándose en la acción y en cómo esta influye en los objetos que acaban por emerger. Esto acabará con la relación tradicional entre artista y objeto, así como entre el proceso y la obra acabada. La preponderancia del acto en la producción del objeto, liberará a los artistas de la esclavitud de éste (entroncamos aquí con el razonamiento de Kristine Stiles, citado al comenzar esta introducción).

Hubert Besacier<sup>86</sup> considera que en los años sesenta se producen una serie de movimientos accionistas concretos, como el *happening*, el *Fluxus*, en Estados Unidos otros de protesta contra la guerra del Vietnam, o en defensa de los colectivos feministas o negros; en Austria, el accionismo vienés trabaja sobre los tabúes del propio cuerpo, y en Gran Bretaña se producen acciones de crítica social y política en ocasiones muy dura. Se trata en general de una época histórica de cuestionamiento, y de “crisis modernista”<sup>87</sup>. Como escribe Thomas Mann, en Doctor Fausto:

“La apariencia y la interpretación chocan con la conciencia del arte. El arte quiere cesar de ser una apariencia y una interpretación, quiere convertirse en un conocimiento lúcido”<sup>88</sup>.

Y es así como se acude al trabajo con el propio cuerpo, el instrumento más inmediato del artista.

---

<sup>86</sup>. Besacier, Hubert: “Reflexiones sobre el fenómeno de la performance”, en Estudios sobre performance, *loc. cit.*, págs. 119-137.

<sup>87</sup>. Besacier, Hubert, *ibid.*, pág. 127.

<sup>88</sup>. *Id.*

Schimmel destaca en los comienzos del arte de acción cuatro artistas muy diferentes que trabajan en lugares distantes entre sí, aunque aproximadamente en las mismas fechas: Jackson Pollock, John Cage, Lucio Fontana y Shozo Shimamoto. Es indiscutible la importancia de todos ellos, más o menos reconocida por los artistas posteriores. Reseñaremos brevemente las aportaciones de cada uno, a excepción del último, al que preferimos considerar como integrante del grupo japonés Gutai, y tratar en el contexto de éste.

### 2.3.2 GUTAI

Con anterioridad al grupo que conocemos por este nombre, se fundó en el distrito de Kansai, en Japón (caracterizado por poseer una cultura más tradicional que por ejemplo Tokio), el grupo *Zero*<sup>89</sup>. Varios de sus componentes, como Saburo Murakami, o Kazuo Shiraga, participarían después en *Gutai*. *Zero* supuso un nuevo comienzo, buscando el equilibrio, y la neutralidad, tras la II Guerra Mundial.

En 1955, a propuesta de Shozo Shimamoto, los componentes del grupo *Zero* pasaron a formar parte de *Gutai*, y *Zero* se disolvió, al quedar sus pretensiones recogidas en *Gutai*. Participaron también en esta fundación Murakami, Kanayama, Tanaka, Shiraga y su esposa Fukio.

---

<sup>89</sup>. Según Saburo Murakami, “*Zero means ‘nothing’: start with nothing, completely original, no artificial meaning. The only meaning is: being natural, by body*” (interview with Saburo Murakami in Kobe on 31 August 1993). Esto se apoya a su vez en unas palabras de Suzuki: “*When we speak of being natural, we mean first of all being free and spontaneous in our response to environment (...) to be like a child, though not necessarily with a child’s intellectual simplicity or its emotional crudity*” (Suzuki, 1993 –1938/1927, p. 375) . Ambas citas están tomadas del libro de Westgeest, *op. cit.*, pág.

*Gu* = instrumento; *tai* = útil, concreto. La traducción literal de esta palabra es “concreto”, aunque existen otras traducciones para el término<sup>90</sup>. Fue el primer grupo vanguardista japonés con repercusión en occidente<sup>91</sup>.

El contexto post-bélico en el que se desarrolló la actividad del grupo resultó decisivo para sus actividades. En los años cincuenta, perdida la guerra, la singularidad divina del imperio japonés había sido desmantelada, y sustituida por nuevas fórmulas políticas y económicas que Estados Unidos impuso. El líder de *Gutai*, Yoshihara, pretendía que *Gutai* jugase en su tiempo un papel comparable al que desempeñó Dadá tras la I Guerra Mundial. De hecho, la actitud iconoclasta, y la combinación de diferentes disciplinas artísticas son rasgos que ambos movimientos tienen en común, aunque los artistas *Gutai* no estuvieran interesados en tomar una actitud política definida<sup>92</sup>.

Investigan las relaciones entre la pintura y la acción: apertura hacia materiales no pictóricos, pintura como acontecimiento real, sensible a los elementos de la naturaleza. Yamawaki, componente del grupo, expresa cómo la relación de

---

179. Obsérvense los paralelismos entre esta postura inicial del grupo *Zero*, y algunos de los postulados Dadá.

<sup>90</sup>. Yozo Ukita, artista *Gutai*, entiende el arte según “*how well the individuals can reflect the results of their conception of the very life they lead*”, y de ahí que traduzca “*Gutai*” como “*Embodiment*” (tomo toda esta información del libro de Helen Westgeest, *op. cit.*, pág. 187), lo cual sería acorde con la opinión expresada por Maoyuki Takashima, en el *Diccionario de Arte del Siglo XX*, *loc. cit.*, pág. 286, según la cual “*gutai*” significa “encarnación”, y “designa la intención de ir más allá de la abstracción pictórica a través de una expresión concreta que se elabore a partir de la materia misma”.

<sup>91</sup>. A pesar de esta relación en su nombre con lo “concreto”, su relación con lo que conocemos como “Arte Concreto” –manifiesto de Theo van Doesburg en 1930, en París- es escasa. Más en común tendría con el “Manifiesto Bianco” de Lucio Fontana, en el cual el artista trata de reconciliarse con la materia, y trabajar con la energía en ella contenida (ambas aclaraciones tomadas de Westgeest, *op. cit.*, pág. 188).

*Gutai* con la materia viene a ser la inversa a la que encontramos en la tradicional visión occidental:

*“The concept is not expression using the material but expression of the material itself. It reversed the concept of art, which was regarded as expressions of artists’ thoughts and ideas, and attempted to draw into the realm of expression nature liberated from artists’ egos and ideologies”*<sup>93</sup>.

No obstante, si bien el intento de traer los materiales a la vida, y trabajar sobre la relación estrecha entre el cuerpo y la materia<sup>94</sup>, son actitudes que marcan la peculiaridad de este arte japonés, habría también que reconocer que la experimentación con los materiales es un rasgo típicamente occidental<sup>95</sup>.

Incorporan también a sus obras elementos del arte occidental –principalmente del surrealismo y la abstracción-, adaptándolos a las peculiaridades del arte japonés. Su trabajo es coordinado, de grupo, y es así como logran aunar el arte de acción con el informalismo, dando una importancia creciente al arte abstracto. Muchos historiadores ven *Gutai* como una tendencia aparte, resultado de la influencia de Michel Tapié y Kaprow<sup>96</sup>. Pero los mejores trabajos de *Gutai* son tanto objetos como

---

<sup>92</sup>. Esta reflexión acerca del paralelismo entre *Gutai* y *Dadá* está tomada también del libro de Westgeest, *op. cit.*, pág. 198.

<sup>93</sup>. Westgeest, Helen, *op. cit.*, pág. 197. La cita a su vez hace referencia a las palabras de Yamawaki en el catálogo *The Gutai Group 1955/56*, Tokyo 1993, pág. 50.

<sup>94</sup>. Esta relación con la materia en toda su fisicalidad, que posibilita la creación artística, estaría cercana a la concepción de Nietzsche según la cual dicha creación es la forma en que se impone la propia personalidad a la materia, la cual es dominada y transformada a través del dolor, del sufrimiento.

<sup>95</sup>. *Ibid.*, pág. 200.

<sup>96</sup>. Sin embargo, durante la primera mitad de los cincuenta, los artistas japoneses no estaban muy informados acerca del arte de postguerra en occidente. Así, tuvieron conocimiento de los trabajos de Jackson Pollock a través de reproducciones de algunas revistas, y el primer contacto personal con las

acciones, y se anticipan sin duda a los *happenings* de Kaprow, y también al *Land Art*<sup>97</sup>.

*El Japón de la postguerra era una cosa terrible, políticamente la situación era muy difícil, había un resurgimiento nacionalista muy fuerte frente a la mentalidad americana que quería imponerles un sistema de vida y aplastarlos psicológicamente, Mc Arthur obligó al emperador Hiro Hito a decir por la radio yo no soy una persona sagrada, no desciendo de los dioses. Esto fue como un cataclismo en el Japón. El arte que se hacía era el establecido, sin ninguna modificación, quizás para que algo permaneciera estable en este mundo que se imaginaban iba a transformarse rápidamente con la presencia de los americanos.*

*El grupo al principio estuvo formado por unas quince personas, y editaron también una revista, el primer número es de 1955, en él se reproducían sus pinturas, todas abstractas, donde la tela se había roto, o se habían pegado sobre ella capas y capas de papel, pinturas que reflejaban la acción necesaria para realizarlas. Eran obras audaces. Inmediatamente surge la acción como extensión del hecho pictórico. Eran acciones con cierto carácter expresionista y algunas un tanto rituales, lo que está dentro de su cultura. Algunas de estas acciones son magníficas, incluso espectaculares, pero el aspecto espectacular, es secundario, como la de Murakami Saburo cuando*

---

vanguardias occidentales tuvo lugar en 1957, cuando Michel Tapié, Georges Mathieu, Toshimitsu Imai y Sam Francis visitaron a los artistas *Gutai*. Gran parte del reconocimiento internacional de *Gutai* se debe a la difusión que Tapié favoreció, al considerar los trabajos del grupo como una variante del Arte Informal. *Ibid.*, pág. 196.

<sup>97</sup>. En la década de los setenta, aunque continúan trabajando, se producen cambios sustanciales en la actividad del grupo, además de nuevas incorporaciones de artistas. Incluso llegan a repetir antiguas acciones, cosa que, a juicio de Maoyuki Takashima, “contradice el espíritu original de *Gutai*, centrado en la unicidad de coincidencia entre el acto, las circunstancias materiales de su desarrollo y por fin su resultado” (en el *Diccionario de Arte del Siglo XX*, *loc. cit.*, pág. 286).

*atravesaba los paneles de papel tendido sobre chasis en 1955. Yo tuve la suerte de ver esta performance en el C. C. Georges Pompidou, con ocasión de esta exposición. Ves la foto del catálogo, parece ser que la primera vez que la hizo tuvo una conmoción cerebral, del esfuerzo realizado. Mira, éste es el traje eléctrico de Tanaka Atsuko, de 1956, era una chica muy joven que hizo cosas muy interesantes, pues en el grupo curiosamente había mujeres. Los Gutai fueron pioneros de muchas cosas, por ejemplo de un cierto minimalismo, no hay más que ver las obras de Kitani Shigeki, "Platos", la de la misma Tanaka Atsuko, de 1954, "Tela Amarilla", las pinturas realizadas con los pies de Shiraga Kazuo, etc.*

*Luego en Estados Unidos en el 56/57 Allan Kaprow emplea por primera vez la palabra happening para nombrar una cierta forma de expresión artística comenzada por Cage cuando a mediados de los 50 realizó una "instalación", o no sé cómo llamarlo. Se había anunciado un concierto, y cuando llegaba la gente, tenía que pasar por una serie de andamios y estructuras, era como si el teatro estuviera en obras, naturalmente esto producía muchos sonidos diferentes y aleatorios, era el "concierto".*

**Shozo Shimamoto** trabajó simultáneamente a los experimentos de Fontana en Italia. Sus trabajos no son tan gestuales como los de éste: de hecho, Shimamoto no tendrá noticias de ellos hasta más adelante. Series de "Agujeros" (1949-1952): pegaba capas de papel, en un proceso paralelo a la tradición japonesa de fabricación de papel. Después los llenaba de agujeros (primero fortuitamente, después con decisión). El accidente es un elemento importantísimo en sus obras.

“*A Work to Be Walked On*” (1956), para ser pisado por el espectador: naturaleza participativa. Se vale también de la cobertura por parte de los medios de comunicación.

*Gutai* organizó una exposición para los fotógrafos de la revista *Life*. En ella disparaban pintura con un cañón sobre los lienzos, e hicieron gala de un nivel de acción impensable entonces para la escuela de Nueva York. Acaban con los métodos controlados, en oposición a Pollock, gracias a los métodos mecánicos.

A principios de los sesenta, Shimamoto abandona el cañón y tira jarras de pintura, logrando así superficies con cristales clavados. Los colores que utiliza aluden a la destrucción. Crea también artefactos que provocan lluvias de pintura.

**Kazuo Shiraga** es una personalidad muy completa y representativa dentro del grupo. Se retuerce, camina, se arrastra sobre el barro, dando como resultado efectos parecidos a lo que más tarde aparecerá en las “antropometrías” de Klein, u otros trabajos de los setenta. La cámara está presente en sus acciones, como un elemento más.

**Akira Kanayama** trabaja sobre aspectos más conceptuales. Apenas diez años después de las primeras pinturas de goteo de Pollock, busca formas mecánicas de pintar, como un coche teledirigido de juguete. Jean Tinguely, o Yukinori Yanagi seguirán esta línea de trabajo.

**Saburo Murakami** atraviesa una serie de cuadros hechos con papel tensado, en actitud crítica hacia los materiales tradicionales del arte japonés; también como un ataque al arte oriental y occidental, como la bomba atómica que destruyó la

humanidad. Después de cada exposición, los objetos eran destruidos. Antes que Manzoni, antes que Yoko Ono, crea una caja de madera que invita a los espectadores a sentarse, convirtiéndolos así en parte de la exposición (1955). Al año siguiente diseña una caja en la que se invita al espectador a pegar el oído a un agujero practicado en ella. Podrá así escuchar un reloj que suena en ocasiones, de manera impredecible, con diferentes melodías.

**Atsuko Tanaka.** Traje electrónico, 1956. En él fusiona el tradicional kimono y la moderna tecnología; relaciona también el traje con la figura humana, su anatomía, los sistemas con los que funciona. Alude también a la ceremonia japonesa del matrimonio. Al exponer el traje, y todos los dibujos preparatorios, se separó en parte de la actividad de *Gutai*, anticipando el trabajo de muchas feministas que en adelante utilizarían sus propios cuerpos en situaciones arriesgadas.

La influencia de *Gutai* ha sido enorme para el arte de acción, y no siempre debidamente reconocida. La acción y el ritual son colocados como referentes en la pintura. Michel Tapié lo divulgó por Italia, tras su viaje a Japón en 1957, y lo dió a conocer también en la prensa neoyorkina y francesa. Estos intercambios cuajaron finalmente en una exposición conjunta en 1958, “*Le Nouvel univers de la peinture, l’Art Informel et l’Art Gutai*”. En ella participaron además L. Fontana, F. Kline, G. Mathieu y J. Pollock<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup>. En lo que se refiere a exposiciones celebradas, nombres y fechas, encontramos una valiosa información en el libro de Anna María Guasch: El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995.

En 1960, Yoshimura crea en Tokio un grupo neodadá, movido por las influencias cada vez más fuertes del arte informal en *Gutai*. A él se sumaron Akasegawa, Arakawa, Shinohara y Tanaka. Sus acciones se fueron revistiendo de intencionalidad política, y en los años 1962 al 64 proliferaron en número, con la participación de nuevos artistas: Yoko Ono, Hijikata, Ichiyanagi o el grupo Ongaku.

En realidad, como ya anticipábamos, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta el arte de acción estalla y triunfa en América, Europa y Japón. En torno a esto, la pregunta de si los trabajos de *Zero* y *Gutai* son más japoneses u occidentales, genera las opiniones más diversas. No obstante, habría que entender estas relaciones como interferencias mutuas, influencias de ida y vuelta que además se remontan más atrás en el tiempo:

*“The Western and the Japanese elements had become a homogeneous blend in the course of the fifties, in various works in the West. And a similar process had taken place in Japan. Several Western elements had already been adopted in Japanese painting in the nineteenth century. In the course of the twentieth century the artist’s attitude changed, and consciously or subconsciously, he began to mix Western elements with his own cultural heritage, to form a homogeneous whole. The differing opinions on the degree of Japanese-ness or Western-ness of these artists would seem to be due to the difficulty in analysing the ‘mixture’”<sup>99</sup>.*

---

Ediciones del Serbal, colección Cultura Artística, dirigida por Joan Sureda i Pons, Barcelona, 1997. Página 64.

<sup>99</sup>. Westgeest, *op. cit.*, pág. 199.

### 2.3.3 JACKSON POLLOCK

Hacia 1940, descubre el valor de la pintura como encarnación de una acción que hasta entonces no había sido reconocida, y desarrolla de este modo una actividad creativa ritual, descontrolada, directa, explosiva. Contrariamente a lo que se suele pensar, la pintura a chorros y salpicaduras ocupa en realidad un pequeño período en su obra, y en ella se revela un cuidadosísimo proceso de construcción.

Experimenta con modos de pintura automáticos, y el azar como un elemento más en la creación, siguiendo la reflexión surrealista sobre la psicología de Jung, y los mitos primitivos, como fuente de inspiración.

Sin embargo, aunque los surrealistas trabajasen sobre la escritura y la pintura automáticas, no otorgaron tal primacía a la acción<sup>100</sup>. En este aspecto, tanto Pollock, como Franz Kline y otros pintores de acción alteran para siempre el concepto de la pintura: cada gesto anima los siguientes movimientos, produciendo una cadena no narrativa, que atrae la atención del espectador hacia el propio acto de pintar. De modo que Pollock propone disolver los límites entre el objeto y la actividad que lo produce.

El hecho de que la obra de Pollock se diera en gran medida a conocer gracias a las fotografías y filmaciones que Namuth realizó de él, hizo que en ocasiones el personaje cobrara más importancia que la propia obra (al primar la acción sobre el

---

<sup>100</sup>. Aunque C. Tomkins apunta la posibilidad de que “a Pollock se le ocurriera la idea de la técnica del goteo (...) inspirándose en el truco de Max Ernst de practicar orificios en una lata llena de pintura y balancearla sobre el lienzo”. *Op. cit.*, pág. 375.

resultado, no resulta extraño<sup>101</sup>). De modo que Pollock aparece como un mago que libera la posibilidad de desinhibición y catarsis a través del arte.

En cambio, otros artistas como Duchamp prestaron bien poco interés por este tipo de manifestaciones, que consideraban más retinianas que conceptuales<sup>102</sup>. Pero no lograron impedir que el expresionismo abstracto continuara su ascensión hasta mediados de siglo, desplazando estas críticas.

#### 2.3.4 LUCIO FONTANA

Cuestiona el *status* de la pintura como superficie estática y bidimensional. No se limita a representar, sino que crea el espacio tridimensional en el cuadro. Esta violación del espacio sagrado del lienzo resulta acaso más revolucionaria que las *action paintings* de Pollock, al ser más radicalmente destructiva.

Junto a diez estudiantes de la academia de Altamira en Buenos Aires escribe el “Manifiesto Blanco”, en el que vuelca sus teorías e ideales acerca del arte, y fruto del cual son sus “Conceptos espaciales”. En ellos, a partir de 1949, rasga las telas con un punzón, abriendo el lienzo al espacio y la luz adyacentes. Evoca el arte

---

<sup>101</sup>. Se trata de instantáneas en blanco y negro, de fuerte contraste, que tratan de reflejar al artista en el momento aurático de la creación, y logran así crear un mito. Véase al respecto el comentario de Aznar Almazán, *op. cit.*, pág. 17 y 19, donde se discute si esta propaganda que se realizó resulta en último extremo beneficiosa o perjudicial para el análisis de la propia obra de Pollock.

<sup>102</sup>. Aunque V. Combalía defiende la tesis de que Duchamp y Pollock ponen el acento sobre el contexto y rompen así con el lienzo como soporte tradicional. Así, gracias al camino por ellos iniciado, el arte ya no mostraría las apariencias ni las esencias, sino que “presenta la realidad misma”, y también incluso “la hace actuar” (V. Combalía, *op. cit.*, pág. 67).

integral, el gesto, no solamente el objeto: abandona el mito del arte objetual por el acto del espíritu liberado de toda materia<sup>103</sup>. Lo que crea en realidad es un nuevo espacio pictórico, y afirma así haber superado a Pollock, quien según él todo lo que produjo no fue más que postimpresionismo, ya que a fin de cuentas continuó pintando sobre lienzos. El agujero, sin embargo, es espacio libre<sup>104</sup>.

### 2.3.5 JOHN CAGE

Su influencia posiblemente sea la más reconocida, por parte de artistas no sólo de la *performance*, sino de multitud de géneros. Al principio de su carrera se dedicó a componer; se adentró en la filosofía oriental<sup>105</sup>, y esto le hizo cuestionarse la música occidental, incorporando a ella la indeterminación y el azar, tanto al proceso de composición como al de interpretación. Al realizar una composición, hace que prime la función del intérprete.

Señala C. Tomkins que John Cage,

---

<sup>103</sup>. Esther Ferrer realiza una serie de obras que llama “Homenaje a Fontana”, en las que juega con lo que puede haber detrás de un lienzo... como veremos en las entrevistas transcritas junto a estas piezas, la artista comparte el criterio de Schimmel, al calificar los “Conceptos espaciales” de “obras premonitorias, que resumen toda la historia del arte”.

<sup>104</sup>. El hecho de que este gesto más adelante devenga barroco, como bien señala Antonella Montenovesi, en el *Diccionario de Arte del Siglo XX*, *loc. cit.*, pág. 238, no deslucen la tremenda aportación de estas telas llenas de ritmo y elegancia, hendidas en un gesto clarividente.

<sup>105</sup>. Estudió de hecho durante tres años composición con Schönberg, y se familiarizó con el pensamiento oriental a través del Dr. D. T. Suzuki, profesor en la Columbia University. Ver nuevamente el *Diccionario de Arte del Siglo XX*, *loc. cit.*, pág. 108, a cargo de Jean-Émile Verdier. Westgeest especifica que la relación de Cage con Suzuki no sólo tuvo lugar en la Columbia University, sino también a través de conversaciones privadas, y de los cursos impartidos por Suzuki a partir de 1952 (Westgeest, *op. cit.*, pág. 55).

“Frente al arte que hacía hincapié en el ‘toque’ personal del artista y sus sentimientos más profundos, Cage proponía un arte basado en el azar, en el que todos los esfuerzos estuvieran encaminados a borrar la personalidad del artista. En otras palabras, en lugar de un puñado de genios que crearan obras maestras, Cage propugnaba un proceso de descubrimiento artístico permanente en la vida cotidiana. La finalidad del arte, escribió Cage en 1957, era un ‘juego sin ningún objeto determinado’ que colocaba al artista en sincronía con la naturaleza, pero no con el aspecto externo de la naturaleza, sino con su funcionamiento”<sup>106</sup>.

El manifiesto titulado “El futuro de la música”, publicado en 1937, sirvió de impulso para su creciente popularidad, así como sus trabajos escritos acerca de la música experimental. En ellos se remitía a Marcel Duchamp<sup>107</sup>, Luigi Russolo o Henry Cowell. Propone atender al campo de los sonidos en su totalidad, y esto haría necesarios nuevos métodos de notación musical.

Del estudio de la música oriental, y sus ritmos improvisados, toma los conceptos de azar e indeterminación. De modo que, según Cage, en una pieza indeterminada, prima la función del intérprete, y aunque suene igual que otra perfectamente determinada, dos interpretaciones de ella serán diferentes. La música no es ya una acción acabada del compositor, sino que pasa a ser la acción del propio oyente, y la del intérprete. Valora en sus obras la flexibilidad y la fluidez, pretende

---

<sup>106</sup>. C. Tomkins, *op. cit.*, pág. 454.

<sup>107</sup>. Sobre la influencia de Duchamp sobre Cage, sin duda relevante para nuestro trabajo –no olvidemos que **zaj** se proclamaría nieto del primero e hijo del segundo–, Helen Westgeest aporta lo siguiente: “*With respect to Cage’s nihilism, some explanation is needed on the role of Dada in the fifties. Cage, who was a great admirer and friend of Duchamp, would seem to have been put on a Dada-like track by him, and that tied in with what he had learnt from Zen. Hilton Kramer even went so far as to say, in a recent publication, that there was in fact nothing in Cage’s philosophy that had not already been propagated by Duchamp. Several of Cage’s projects do indeed have remarkable similarities with works by that artist*” (Westgeest, *op. cit.*, pág. 73. La autora nos remite a un escrito

una música no intencional. El intento de eliminar la emoción de sus trabajos artísticos se relaciona con el uso del accidente, como forma de copiar los procesos subyacentes de la naturaleza<sup>108</sup>. Emplea, sin ir más lejos, el lanzamiento de unas monedas para componer una obra<sup>109</sup>.

Merce Cunningham, bailarín, aplicó estas mismas ideas a la danza, de manera que quedan incorporados a ella todos los movimientos de la vida cotidiana. Ambos autores colaboraron en numerosas ocasiones, y acudieron en 1948 a la escuela de verano del *Black Mountain College*<sup>110</sup>, en Carolina del Norte. Allí Cage, junto a Willem de Kooning y Buckminster Fuller, reconstruyó “*La piège de Méduse*” de Satie y pronunció una serie de conferencias a favor de este autor, junto a otra serie de conciertos.

---

de Hilton Kramer, cuyo título y lugar de publicación desconoce, en “Artist’s file John Cage”, MOMA, Nueva York, 1992).

<sup>108</sup>. Podemos seguir el hilo de estas reflexiones en el libro de Jonathan Fineberg, *Art since 1940. Strategies of being*, Lawrence King Publishing, Londres, 1995; págs. 174 y 175.

<sup>109</sup>. Este gesto recuerda a la *performance* “Cara y cruz”, de Esther Ferrer, en la que la artista lanza unas monedas pintadas por ella misma, y la obra terminará –hipotéticamente– el día que, en cualquier circunstancia, con el cambio p.ej., alguien le devuelva una de esas monedas. Además, el lanzamiento de unas monedas sería paralelo al del lanzamiento de los dados, en relación con la frase de Mallarmé y las palabras de Nietzsche (el hecho de lanzar los dados no puede abolir el azar), y también con otra *performance* de la propia Ferrer (“Mallarmé revisé o malarmado revisado”).

<sup>110</sup>. Esta escuela, fundada en 1933, adquirió rápidamente un gran prestigio como escuela experimental en la que podían desarrollarse e intercambiarse multitud de ideas innovadoras. Su departamento de artes fue dirigido por J. Albers, al verse obligado a emigrar desde Alemania tras el cierre de la Bauhaus: él trajo a esta nueva escuela los métodos pedagógicos de aquella. La influencia de John Cage a través de esta escuela fue enorme, y en ella celebró el primer *happening*, en 1952, junto a Cunningham, Rauschenberg y D. Tudor. Véase el texto de Émile Daniel, en el *Diccionario de Arte del Siglo XX*, *loc. cit.*, págs. 75-76. Además, como apunta Westgeest, en ella se discutían las teorías de Jung, las manifestaciones Dadá, así como el *I-Ching* o el budismo zen (Westgeest, *op. cit.*, pág. 62).

La actividad de John Cage es, además de creativa, docente. Esta última faceta queda ligada a las actividades del *Black Mountain College*. En América, la *performance* comenzó a desarrollarse a partir de 1930, en parte también huyendo de la guerra en Europa: y la aportación de esta escuela resultó decisiva al respecto<sup>111</sup>.

Su director era John Price. En ella participaron artistas como Josef Albers, que fuera activo colaborador en la Bauhaus, del mismo modo que Xanti Schawinsky. Ambos prestaron en sus enseñanzas una especial atención a la *performance*, en el contexto general del estudio de los elementos fundamentales de la experiencia artística. Así, esta práctica se convirtió de nuevo en el eje de los encuentros entre las distintas escuelas de arte<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup>. Y muy especialmente la de John Cage, sin lugar a dudas. Triunfando la abstracción gestual, el arte establecido apenas se dió cuenta del cambio revolucionario que estaba a punto de producirse entre jóvenes artistas, poetas, bailarines, músicos, y *performers*. También impartió Cage cursos de composición experimental en la New School for Social Research de Nueva York, según nos cuenta Esther Ferrer: “Entre sus alumnos o ‘invitados’, encontramos también a Dick Higgins, George Brecht, Al Hansen, Toschi Ichinayagi y Richard Maxfield, entre otros. A través de Cage aprenderían que ‘el arte no debe ser otra cosa que la vida o lleno de vida y cómo ésta lleno de azar’, pues ‘ni DADA ni el ZEN son tangibles y fijos’, que las obras de arte ‘no eran sólo vehículos para expresar los sentimientos extra-artísticos de sus autores’ (lo que se reflejará en muchas obras FLUXUS, generalmente las mejores) y que un cuadro puede ser otra cosa que óleo sobre el lienzo y la música cualquier sonido, incluso ‘silent musical images’” (Esther Ferrer, “Fluxus & Zaj”, en Estudios sobre Performance, *loc. cit.*, pág. 35).

<sup>112</sup>. Aquí podemos incluir una reflexión que contrasta los ideales de la Bauhaus con las pretensiones de artistas como Cage, Cunningham o Bertold Brecht, todo ello en torno al arte de acción. Citamos para ello un texto de Aznar Almazán: “Nada más lejos del pensamiento de Cage que la idea de ‘obra de arte total’ wagneriana. Bertold Brecht, en su escrito *Notas sobre la ópera*, ya había rechazado la teoría de Wagner por razones ideológicas que a nadie se le escapan. Decía Brecht: ‘Si la expresión ‘obra de arte integral’ significa que la interpretación es un embrollo, si las artes tienen que ‘fundirse’, los distintos elementos se verán igualmente degradados, y cada uno actuará como un mero ‘alimento’ para el resto. El proceso de fusión se extiende hasta el espectador, que se ve arrojado también a la misma mezcla, convirtiéndose en parte pasiva (sufriente) de la obra de arte total. Naturalmente, podemos luchar contra esta clase de embrujo. Cualquier cosa que pretenda producir hipnosis, que probablemente induzca a la embriaguez o intoxicación, o bien cree una neblina, debe abandonarse. Las palabras, la música y el decorado deben hacerse más independientes unos de otros’. Para Brecht

El año 1952 en esta escuela fue de enorme actividad creativa para Cage: “*Concerted action*”, “Pieza de Teatro nº 1”<sup>113</sup>, incluía música para piano de David Tudor, baile improvisado de Cunningham y otros perseguidos por un perro, cuatro pinturas blancas de Rauschenberg, un poema de Mary Caroline Richards, proyecciones de películas, y lecturas del propio Cage, acerca de la relación entre la música y el budismo zen<sup>114</sup>, o de Meister o de Eckhart<sup>115</sup>. Cada intérprete improvisaba, sin asignaciones previas. Todo ello tuvo lugar alrededor de la audiencia, no en un escenario, rompiendo así la hierática relación entre artista y público. Se trató de un acto anárquico, sin objetivos claros, en el que las posibilidades fueron amplísimas. Las “partituras” repartidas a los participantes especificaban únicamente paréntesis de tiempo, que cada cual debía rellenar con sus propias vivencias.

---

no era ninguna coincidencia que Wagner ocupara un lugar tan privilegiado en la vida cultural de la Alemania nazi. Cage y Cunningham hubieran estado de acuerdo. La alternativa, propuesta por el propio Brecht, es una des-unidad intencionada, una separación de elementos que, en última instancia, sirva para mantener al público a una distancia respetuosa, impidiendo que absorban pacíficamente el espectáculo que les rodea o bien que sean absorbidos por él. El objetivo último, tanto de Cage como de Cunningham, es preservar la libertad perceptiva del espectador” (Aznar Almazán, *op. cit.*, pág. 15). A partir de aquí podemos concluir que el ideal unificador de las artes de la Bauhaus está más cerca de Wagner que de Cage, desde luego. Y si bien la suma no ha de considerarse siempre una mera degradación, sí debe entenderse que la postura de Brecht, con Cage y Cunningham posee la intencionalidad clara que Aznar le atribuye. Tanto en lo que se refiere a la nueva postura del espectador, como a su pretensión de alejarse, e incluso enfrentarse, a destructivas visiones pretéritas.

<sup>113</sup>. Este es el título de esta obra siguiendo a Schimmel (*op. cit.*, pág. 21), mientras que según Goldberg, se llamaría “*Acto sin título*” (Goldberg, *op. cit.*, pág. 127).

<sup>114</sup>. Goldberg recoge las notas de Francine Duplessix-Gray sobre las palabras de Cage acerca de la relación entre música y budismo zen:

“En el budismo zen nada es bueno o malo. U horrible o hermoso. [...] El arte no debería ser distinto [de la] vida, sino una acción dentro de la vida. Como todas las cosas de la vida, con sus accidentes y oportunidades y variedad y desorden y sólo hermosuras momentáneas” (Goldberg, *op. cit.*, pág. 126).

<sup>115</sup>. Este místico alemán aparece citado en varias ocasiones en los trabajos de Suzuki, debido a la cercanía que existe entre el pensamiento de ambos: “*Eckhart’s liking for paradox and unity, his use of terms like ‘the One’ and his advice to descend into the self in the most profound silence are much akin to the philosophy of Zen*” (Westgeest, *op. cit.*, pág. 83).

Esta pieza tenía además una dimensión aurática que se manifiesta también en otros trabajos de Cage, como en “*Water Music*” (1952), para un pianista y un piano preparado<sup>116</sup>, para derramar agua, con una radio y una baraja de cartas, silbatos bajo el agua, y otras acciones meramente visuales.

4’ 33’’ (1952), inspirado en los cuadros blancos de Rauschenberg<sup>117</sup>, prima el aspecto visual, al permanecer el intérprete completamente en silencio<sup>118</sup>.

Con todo esto, Cage se acercó a sus propósitos de disolver las fronteras entre arte y vida<sup>119</sup>, abolir la oposición entre compositor e intérprete, y poner tanta significación en el proceso de creación como en el de producción de la obra de arte. Además, obras como el *Acto sin título* tuvieron una enorme repercusión. En la Nueva Escuela de Investigación Social, en Nueva York, Cage impartió clases de

---

<sup>116</sup>. Su piano preparado –insertando objetos entre las cuerdas– influye en Nam June Paik, Raphael Montañez Ortiz, y otros.

<sup>117</sup>. A propósito de una exposición del trabajo de Rauschenberg en la Stable Gallery de Nueva York, Cage escribió: “*To whom No subject No image No taste No object No beauty No talent No technique (no why) No idea No intention No art No feeling No black No white (and) After careful consideration, I have come to the conclusion that there is Nothing in these paintings that could not be changed, that they can be seen in any light and are not destroyed by the action of shadows. Hallelujah! The blind can see again; the water’s fine*” (Westgeest, *op. cit.*, pág. 73; a su vez tomado de *New York Herald Tribune*, que aparece en Harris, 1987, pág. 226).

<sup>118</sup>. Además, la música ya no es compás, ni sonido, sino simple duración. Este matiz lo encontramos también en los trabajos de Esther Ferrer, especialmente en sus *performances*, que no son sino música de gestos, en las que el tiempo pasa, y ella lo cuenta, un tiempo real, como su propia presencia, sin representación. Esta reflexión está hilvanada a partir de las notas tomadas durante la charla impartida por Margarita Aizpuru, con ocasión de la exposición “Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa”, celebrada en el CAAC, en octubre de 1998, comisariada por ella. En cualquier caso, la duración como “marco” y su importancia en el trabajo de Esther Ferrer, tal como apunta Daniel Charles, serán tratados más adelante.

<sup>119</sup>. Esto iría acompañado a su vez de una preponderancia del aquí y el ahora en sus acciones, en las que predomina lo cotidiano: “*Art can be of help in its function of ‘waking up the very life we’re living’. So art should primarily be an action in life, and Zen can help one to enjoy that life. That is why he uses everyday actions and objects in his works*”. Helen Westgeest, *op. cit.*, pág. 78.

composición de música experimental, a las que acudieron muchos artistas que más tarde serían personajes decisivos en la historia de la *performance*: Allan Kaprow, Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Jim Dine y otros. Todos ellos llevaban ya a cuestas el bagaje surrealista y dadá; tenían como punto de partida la obra de autores como Rauschenberg y Pollock.

*(...) El grupo norteamericano que empezó a hacer las acciones y los happenings surgió fundamentalmente del compositor Cage, quien dio unas clases sobre "composición experimental" en la New School for Social Research en Nueva York a finales de los años cincuenta y a las que asistieron Dick Higgins, Jackson MacLow, George Brecht y Al Hansen entre otros, los cuales más tarde llevarían a la práctica ciertas de las enseñanzas, de las ideas de Cage. Algunos de estos artistas, terminadas las clases, decidieron realizar algunas de las piezas elaboradas durante las clases ante el público. En aquella época las acciones, los happenings estaban en el aire tanto en América como en Europa, aunque los japoneses a mediados de los 50, creo que entre 55 y 57 realizaron un trabajo fantástico con el grupo Gutai, que significa "concreto", creado por un pintor Yoshihara, en una pequeña ciudad cerca de Osaka. Esto es importante recordarlo, pues los norteamericanos tienen tendencia a creer que son ellos quienes han inventado todo.*

Para Schimmel<sup>120</sup>, tanto Pollock, como Fontana, Cage y Shimamoto quieren romper la superficie pictórica, cuestionar su autoridad, e introducir la suerte, el accidente y el inconsciente en la actividad creativa. Simultáneamente y en lugares muy diversos, crearon una visión rompedora, basada en la temporalidad, como respuesta a la destrucción de la II Guerra Mundial.

---

<sup>120</sup>. Schimmel, *op. cit.*, pág. 25.

### 2.3.6 LOS *HAPPENINGS*

En 1959, en *Reuben Gallery* en Nueva York, Allan Kaprow celebró el primer *happening* conocido, “18 happenings en 6 partes”<sup>121</sup>. Los pioneros son Kaprow, Jim Dine, Red Grooms, Claes Oldenburg, Robert Whitman.

A la hora de delimitar con precisión en qué consiste un *happening*, encontramos diferentes versiones. El mismo Kaprow pretende agrupar con esta palabra una serie de acciones que se contextualizan dentro del arte, alterando así su condición. Para él, entonces, un *happening* es

“un *environment* exaltado en el cual el movimiento y la actividad son intensificados durante un cierto tiempo –digamos media hora- y donde, por lo general, un grupo de personas se juntan para realizar una acción dramática”<sup>122</sup>.

Para Kaprow, la frontera entre el arte y la vida debe abrirse, permitir que ambas realidades queden interconectadas. El mismo término, *happening*, no significa para Kaprow gran cosa, sino “algo espontáneo, algo que simplemente sucede que sucede”<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup>. Aunque ya hemos mencionado, al hablar de John Cage, que fue él quien celebró el primer *happening* en 1952, en el *Black Mountain College*, sólo que no lo hizo bajo esta denominación específica. De hecho, Sureda y Guasch reconocen sus trabajos como precedentes del *happening*, *op. cit.*, pág. 202, y Bertrand Rougé resalta también la importancia de sus teorías sobre el desarrollo de este tipo de manifestaciones (*Diccionario de Arte del Siglo XX*, *loc. cit.*, pág. 292).

<sup>122</sup>. Cita tomada del libro *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*, A.A.V.V., Alianza Editorial, Madrid, 1997. Se trata de una publicación dirigida por Juan Antonio Ramírez, aunque el apartado que trabaja estos aspectos está a cargo de Francisco Javier San Martín. Pág. 357.

<sup>123</sup>. Goldberg, *op. cit.*, pág. 130.

Marchán Fiz considera, siguiendo al propio Kaprow, al *happening* como una extensión de los *environments* o ambientes. Esto habría que entenderlo en la línea de un desarrollo que, a partir del *collage*, continúa en el *assemblage*, después en el ambiente y por fin en el *happening*<sup>124</sup>. Es como si el principio del *collage* se aplicara a fragmentos de la realidad, a personas o acciones. Roselee Goldberg expresa esta misma idea<sup>125</sup>, observando a continuación los distintos modos de entender *happening* después de Kaprow: son los continuadores de la escuela de Cage: Jim Dine, Red Grooms, Robert Whitman, Al Hansen.

En el *happening* los ambientes pasan a integrarse en la acción, y ésta amplía el campo de lo estético hacia elementos de lo cotidiano que tradicionalmente no fueron considerados como arte. A través de la acción, el arte trata de apropiarse de la vida<sup>126</sup>: además, esta acción de alguna manera se apropia de la realidad, interviene sobre ella, e investiga acerca del comportamiento humano.

Para Francisco Javier San Martín, el *happening* no hace sino continuar la línea artística que venía potenciando la acción y colocando al artista en un primer término<sup>127</sup>. Desde el futurismo italiano y ruso, pasando por el dadaísmo, la Bauhaus o el surrealismo, hasta las acciones en el *Black Mountain College*. El mismo Kaprow

---

<sup>124</sup>. Simón Marchán Fiz, Del arte objetual al arte de concepto, *op. cit.*, pág. 193 en adelante. Idéntica observación hacen Sureda y Guasch, *op. cit.*, pág. 202, así como Bertrand Rougé, en el Diccionario de Arte del Siglo XX, *loc. cit.*, pág. 292.

<sup>125</sup>. Goldberg, *op. cit.*, pág. 128.

<sup>126</sup>. Ya Marcel Duchamp había acercado enormemente el arte a la vida, a través de sus *ready mades*, como “Fuente” (1917). Con ello nos hace reflexionar acerca de si pueden realmente hacerse obras que no sean de arte, entre otros aspectos.

<sup>127</sup>. Francisco Javier San Martín, en el libro Historia del Arte. El mundo contemporáneo, *loc. cit.*, pág. 357.

apunta que el *happening* es una “extensión natural” del trabajo de Jackson Pollock<sup>128</sup>.

Jean-Jacques Lebel ofrece una definición más lúdica:

“Hacer un *happening* –dice- es sacar un hecho de su contexto: es ver los automóviles, durante un paseo, no en su función utilitaria, sino como un espectáculo que a uno le ofrecen, es tomar conciencia de que el mundo es un espectáculo en el interior del cual uno mismo es espectáculo”<sup>129</sup>.

Marchán sigue a J. Claus<sup>130</sup> cuando afirma que la naturaleza del *happening* es mixta, ya que en ella confluyen lo plástico-visual, lo musical y lo teatral. En este último aspecto, destaca la influencia del teatro de la crueldad de A. Artaud y del surrealismo, tan plagado de absurdos<sup>131</sup>. De hecho, su estructura multidisciplinar

---

<sup>128</sup>. Claro que para Marchán Fiz, en el *action painting* Pollock eliminaba prácticamente toda reflexión tanto en el artista como en el posible observador, mientras que en el *happening* estos elementos cobran gran importancia. A mi juicio, la reflexión a la que se refiere no debe entenderse dentro del marco del pensamiento lógico tradicional, sino más en un conocimiento de carácter intuitivo, que conecta con el budismo zen, tan en boga por entonces. La reflexión de Marchán está tomada también del libro ya citado *Historia del Arte. El Mundo Contemporáneo*, *loc. cit.*, pág. 195.

<sup>129</sup>. Se trata en realidad de una frase del novelista Jean-Marie Le Clézio, que Lebel toma de una cita de Otto Hahn en *L'Express*, 2 de agosto de 1965; nosotros la tomamos a su vez del libro *El Happening*, de Jean Jacques Lebel, ediciones Nueva Visión, Colección Ensayos, Arte y Estética, Buenos Aires, 1967. Traducción de Enrique Molina.

<sup>130</sup>. Simón Marchán Fiz, *Historia del Arte. El Mundo Contemporáneo*, *loc. cit.*, pág. 196, que nos remite a otra cita de J. Claus, en *Theorien zeitgenössischer Malerei*, Reinbek, Rowohlt, 1963. En *Kunst heute*, pág. 210.

<sup>131</sup>. Se hace necesario diferenciar el *happening* de la mera representación teatral, principalmente porque en el primer caso se escenifica la totalidad de los elementos, según ese principio “de collage”. Por otra parte, el mismo Kaprow afirma que un *happening* no puede repetirse. Además, el *happening* trató de evitar el carácter estático de la representación teatral, valiéndose para ello de locales que rompieran con las características tradicionales de una escenografía a la italiana. Al principio usaron espacios limitados para la audiencia, como galerías. Siguen una narrativa no tradicional, que invita a la participación del público, y el componente visual es enorme. Esther Ferrer huye también de este

condiciona el hecho de que las fronteras del *happening* sean absolutamente difusas, condicionando así cualquier intento de definición.

El propio Marcel Duchamp expresó su opinión al respecto:

“un *happening* no es teatro, no es dramático y tampoco es pintura, aunque sea indiscutiblemente visual. También es una forma de *ennui*, de hastío, y cuanto más te aburras más *happening* es. Aburrimiento<sup>132</sup> no es la palabra adecuada, pero en un *happening* las cosas pasan, sin más, como pasarían en cualquier otra parte. Es una forma agradable de indiferencia”<sup>133</sup>.

La estructura del *happening* pretende ser la de una obra abierta<sup>134</sup>. Sin embargo, se lleva a cabo siguiendo un plan predeterminado, que en ocasiones se materializa por escrito. El primer *happening* de Kaprow requirió un ensayo de dos semanas, y sus intérpretes hubieron de memorizar un sistema de signos que Kaprow creó para especificar cada secuencia temporal. Como los experimentos de Cage en el *Black Mountain College*, Kaprow hace que se desarrollen una serie de acciones simultáneas, y la participación del público está muy controlada.

---

tipo de relación espacial con el mal llamado “público”, ya que tiende a crear una actitud pasiva en las personas asistentes a las *performances*, al situarlas de inmediato en la función de “espectadores”.

<sup>132</sup>. El budismo zen, como veremos en otro apartado, explora las calidades del aburrimiento, llegando hasta el fondo del mismo, e igualmente las de la indiferencia. Este aspecto se encuentra, de un modo inequívoco, también en las acciones de Ferrer.

<sup>133</sup>. C. Tomkins, *op. cit.*, pág. 476. Se trata de las palabras textuales del propio artista, por lo que Tomkins nos remite a la cita original: Otto Hahn, “Passport N° G255300”, *Art and Artists*.

<sup>134</sup>. Umberto Eco desarrolla este concepto en su libro *Obra Abierta*, *op. cit.* En él nos habla de dos niveles de “apertura” posibles en una obra de arte: en primera instancia, cualquier obra acabada es *abierta*, por cuanto precisa de la interpretación de aquel que la goza, y que vuelca sobre ella su propia perspectiva. Pero en un segundo sentido, habla de obras abiertas como aquellas en las que el intérprete (o el espectador) han de tomar parte activa en la conclusión material de la propia obra, y ésta, sin dicha aportación, se presenta incompleta, con múltiples posibilidades de desarrollo. La diferencia entre ambos niveles queda perfectamente matizada en las páginas 74 y 75 del citado libro.

Dadas las características propias de este tipo de acción, el tiempo del *happening* es casi mítico, se trata de un tiempo fuerte y decisivo, a decir de Lebel<sup>135</sup>. Se pretende que modifique nuestra percepción, o a nosotros mismos. Y también según este autor, los creadores de *happenings* de los distintos continentes están de acuerdo en que el “fondo” de la cuestión es el que sigue:

“ el libre funcionamiento de las actividades creadoras, (...);

la abolición del privilegio de especular con un valor comercial arbitrario y artificial, atribuido, (...), a la obra de arte;

la abolición del privilegio de explotar, de sangrar intelectualmente a los artistas, (...);

la abolición de la policía cultural ejercida lucrativamente por perros guardianes estériles, (...), instituyéndose a sí mismos en la falsa conciencia del ‘público’;

la superación de la aberrante relación de sujeto a objeto (‘mirante’/mirado, explotador/explotado, espectador/actor, colonizador/colonizado,...), separación frontal que hasta aquí domina y condiciona el arte moderno”<sup>136</sup>.

Para la mayoría de los autores, *happening* y *performance* se identifican. De modo que hablar del desarrollo del *happening* a partir de aquí, en Europa y Estados Unidos, es hablar del arte de acción. Por mi parte, preferiré utilizar los términos “arte de acción” o “*performance*”<sup>137</sup>, entendiendo simplemente que la palabra

---

<sup>135</sup>. Jean-Jacques Lebel, *op. cit.*, pág. 47.

<sup>136</sup>. Jean-Jacques Lebel, *op. cit.*, págs. 12 y 13.

<sup>137</sup>. Según Kristine Stiles, “*Live actions are impossible to circumscribe with limited definitions, and initially artists invented different terms to describe their performative intent: happenings, Fluxus,*

“*happening*” queda más asociada a Kaprow, sus colaboradores y discípulos directos, y que ha caído en cierto desuso para acepciones más amplias.

### 2.3.7 EL SITUACIONISMO

En Europa se estaban produciendo, desde finales de los años cincuenta, diversos movimientos artístico-políticos que trataban de intervenir en la realidad social del momento.

Este es el caso de lo que conocemos como Internacional Situacionista, fundada en Italia en 1957<sup>138</sup>, con el fin de aspirar a un nuevo modelo de obra de arte total, después de la sequía productiva que dejaron tras de sí surrealistas y dadaístas.

Sus dos conceptos fundamentales son la *dérive* y el *détournement*. La primera se define como un “modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana que consiste en pasar apresuradamente, en vagar, en ambientes

---

*actions, rituals, demonstrations, direct art, destruction art, event art, and body art, among others. By about 1973, however, the stylistic range and ideological differences between these different forms had been subsumed by critics into the single category of performance art, despite protests by many artist who complained that the term depoliticized their aims and disarmed their work by proximity to theater, then associated by many with entertainment”* (Stiles, Kristine y Selz, Peter: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists’ Writings*. University of California Press, 1996, pág. 680). Esta reflexión podría remitirnos de nuevo a nuestro apartado de “definiciones”, en el que tratamos acerca de las dificultades para nombrar este tipo de manifestaciones –sin por ello limitarlas-. Y, por otra parte, nos permite comprobar cómo la repulsa a que se asocie la *performance* con lo teatral, expresada en numerosas ocasiones por Esther Ferrer, es común a muchos artistas.

<sup>138</sup>. El texto completo de Guy Debord, considerado manifiesto fundacional de los situacionistas, lo encontramos en el libro de Kristine Stiles y Peter Selz, *op. cit.*, págs. 704-706. Un par de páginas más atrás, tenemos unas “definiciones” de la Internacional Situacionista, de 1958.

variados”<sup>139</sup>. Por otra parte, el segundo, acuñado también por Guy Debord, teórico relevante de este movimiento,

“... consiste en la utilización, en una nueva unidad, de elementos artísticos preexistentes. Esta utilización conjunta de partes en la que los elementos tergiversados pierden su importancia y su significación inicial, constituyéndose en otro conjunto significativo que enriquece la suma de los tergiversados, era técnicamente sencilla y apenas requería talento creativo; podía ser el instrumento más adecuado para la expresión colectiva dado su anonimato y era fácilmente propagable, asegurándose así su máxima difusión. Además, el *détournement*, a diferencia del collage y del assemblage, podía convertirse en una práctica más inclusiva y aplicable a todo tipo de situaciones artísticas”<sup>140</sup>.

El mayo francés de 1968 supuso también un momento muy importante para los situacionistas, en el que cobraron gran relevancia, a través principalmente de las pintadas, graffitis y frases que, a modo de consignas, lanzaron (“La imaginación al poder”, “El arte ha muerto, liberemos nuestra vida cotidiana”, “Es necesario explorar sistemáticamente el azar”, y otras<sup>141</sup>).

Según Anna M<sup>a</sup> Guasch, nuevamente, los artistas adscritos a este movimiento,

“Querían conseguir una cultura abierta, de participación total, de diálogo, de interacción, en cuyo seno todo el mundo se convirtiese en artista, querían una poesía que fuese comunicación inmediata con lo real y en último término, buscaban la transformación

---

<sup>139</sup>. Guasch, Anna M<sup>a</sup>: *El arte último...*, *op. cit.*, pág. 122.

<sup>140</sup>. *Ibid.*, pág. 123. En los trabajos de Ferrer encontramos también estas cualidades, y el mismo espíritu ya que, siguiendo sus propias palabras, “lo que ella hace puede hacerlo todo el mundo”.

<sup>141</sup>. Más adelante podremos comprobar que la propia Esther Ferrer se vale en varias de sus obras de algunas de estas frases, en ocasiones en un tono irónico y desgarrado.

del mundo a través de un nuevo irrealismo, aunque no siempre sabían cómo eliminar el orden establecido.

Esta impotencia de práctica que les llevó a múltiples desacuerdos internos, escisiones y a la desaparición de la organización en 1972, apenas se vería menguada por el situacionismo inspirador de los disturbios y pintadas del mayo francés de 1968 que entendieron como lugar de lucha del hombre moderno contra la alienación burguesa, ya que para los situacionistas la única alternativa a las sociedades capitalistas en las que el espectáculo acababa anulando la experiencia individual, favoreciendo la alienación y paralizando el tiempo histórico a favor del tiempo irreal o pseudocíclico, era la acción”<sup>142</sup>.

### 2.3.8 IVES KLEIN

La brevedad de su carrera (murió en 1962, con tan sólo 34 años de edad), no le impidió dejar una huella indeleble en la historia del arte contemporáneo. Para autores como Schimmel, su trabajo se encuadra dentro del “Nuevo Realismo”<sup>143</sup>; sin embargo, esta clasificación no es del todo exacta, a pesar de que fuera uno de los artistas que firmase su manifiesto de fundación. Como señala Anne Seymour, tiene también afinidades con el grupo *Zero* de Düsseldorf<sup>144</sup>.

En la obra de Klein se hace patente la problemática cultural de nuestro siglo, la confluencia de Oriente y Occidente a través de la ciencia, el arte o las guerras. A

---

<sup>142</sup>. *Ibid.*, pág. 124.

<sup>143</sup>. Schimmel, Paul; *op. cit.*, págs. 29-46.

<sup>144</sup>. Seymour, Anne: texto para el catálogo de la exposición BEUYS.KLEIN.ROTHKO. PROFECÍA Y TRANSFORMACIÓN, organizada por la Galería Anthony d’Offay, en Londres, y celebrada también en Madrid en la sala de exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, del 17 de septiembre al 8 de noviembre de 1987. La edición en castellano del catálogo corre a cargo de esta misma Fundación, también en 1987. Pág. 23.

la vez, el autor se nutre de fuentes diversas que hace converger: religiones de ambas culturas, filosofía, ciencia y esoterismo, chamanismo y mitología en general<sup>145</sup>. El budismo zen, tan influyente en todo el arte del siglo XX, se hace palpable en sus trabajos: los monocromos en azul, su utilización de elementos reales, de las fuerzas universales, buscaban experimentar la realidad en su esencia concreta, o acaso enfrentarse a la realidad absoluta y al Vacío<sup>146</sup>.

Seymour encuentra también influencia de los textos de Steiner y Heindel, acerca del rosacrucianismo, en la obra de Klein<sup>147</sup>. La búsqueda de un hombre nuevo, de sensibilidad y espiritualidad aumentadas, y la preparación de la sociedad para todos estos cambios. En ese paraíso del porvenir, el arte sería una especie de lenguaje puro, compuesto de emociones, que se comunicaría directamente de unos individuos a otros.

Todo esto justifica su búsqueda de una “sensibilidad pictórica inmaterial”, que trabajara con el oro, el vacío, el fuego. Su interés está en reflejar la energía espiritual, bajo cualquiera de las formas en que la consideremos.

Su “*Leap into the Void*” (“Salto al Vacío”), en octubre de 1960, es una metáfora del acto creativo, pero implica también una postura vital. Se trata de una fotografía cuidadosamente manipulada, que recuerda a las imágenes que Namuth tomara de Pollock, e influirá también en el concepto de trabajo con el cuerpo del accionismo vienés. Denota además el uso premeditado de los medios de

---

<sup>145</sup>. *Ibid.*, págs. 15-25.

<sup>146</sup>. En la propuesta espiritual que él formula, el artista actúa como *medium*, y en esto seguiría la conocida ideal duchampiana, como bien señala J. Fineberg (*op. cit.*, pág. 222).

comunicación (la difundió en un periódico), y el control que el artista ejercía sobre su imagen pública.

Los viajes a Japón marcaron su vida y su trabajo. Los restos de una figura humana que contempló en Hiroshima tras la bomba atómica no le parecieron sino modos de supervivencia, de permanencia<sup>148</sup>. Al final de esta década comenzaría con sus “Antropometrías” (“*body paintings*”)<sup>149</sup>, obras en las que materializa la distancia entre el lienzo y él. Dirige a sus modelos y controla la ejecución, pero sin mancharse. Como un demiurgo. Lo llevó a cabo por vez primera en 1958, y fue en realidad un espectáculo público, con muchos ingredientes sexuales y teatrales. La presencia física tenía gran importancia para él.

En una galería de París hizo lo mismo, con una orquesta que interpretaba la “Sinfonía monótona” (reduccionismo cagiano), cuerpos impregnados de azul sobre el papel en el suelo, todo perfectamente coreografiado. Después hubo una discusión con la audiencia: ¿qué es el arte para usted? Arte es salud, lo que nos hace existir, la naturaleza de la vida por sí misma, todo lo que nos hace ser.

---

<sup>147</sup>. Seymour, Anne, *op. cit.*

<sup>148</sup>. Esto posee ciertas similitudes con Artaud, para quien un ahogado no era un hombre muerto, sino un “ser aparte”.

<sup>149</sup>. Unos cinco años antes que él, *Gutai* realizaba lo que Klein bautizó como obras con “pinceles vivientes”; pero Klein no reconoce esta influencia.

### 2.3.9 NUEVO REALISMO

El Nuevo Realismo es un movimiento eminentemente francés que surge a principios de los 60, con artistas como Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri<sup>150</sup> e Ives Klein como personaje más famoso asociado a esta tendencia. Los nuevos realistas publicaron un manifiesto en el que se mostraban en contra de la tradición del arte informal, en una toma de postura paralela al arte Pop, aunque con mayor compromiso social<sup>151</sup>. Casi todos, a excepción de Klein, abandonan la pintura y se dedican a los *assemblages*, con objetos cotidianos. Dan primacía al acto, en las exposiciones, en sus acciones, y en el uso que hicieron de los medios de comunicación de masas. Se encuentran muy influenciados por el *ready made* duchampiano, así como por su utilización de temas y materiales bajos, cotidianos.

**Tinguely**, amigo íntimo de Klein, investiga la velocidad, el movimiento y la energía, unidos a la indeterminación. Sus “*méta-matics*”, máquinas de pintar, a partir de 1959, son esculturas dinámicas que pintan cuadros (se vuelven también violentas, y acaban autodestruyéndose). Con ellas invita al público a crear su propia obra de arte<sup>152</sup>. En “Arte, máquinas y movimiento: una conferencia de Tinguely”, lleva a cabo una mezcla de demostración, *performance* y escultura<sup>153</sup>.

---

<sup>150</sup>. De este autor destacan sus restaurantes-galerías, en los que la comida se entiende como obra de arte, en ciudades como París o Milán. En sus obras pega en el tablero de la mesa los restos de una comida, que a continuación cuelga verticalmente en la pared. Participará también en festivales *Fluxus*, con sus acciones.

<sup>151</sup>. *Cfr.* Sureda y Guasch, *op. cit.*, págs. 218-219.

<sup>152</sup>. El propio Duchamp asistió a una de sus exposiciones en la galería Iris Clert, en Nueva York, y probó una de sus máquinas que, al introducirle una moneda, pintaba un cuadro abstracto en un pequeño lapso de tiempo (*cfr.* Calvin Tomkins, *op. cit.*, pág. 459).

<sup>153</sup>. No podemos evitar hacer una nueva alusión a los trabajos de *Gutai*, reafirmando su papel como precursores de todas estas manifestaciones.

En junio de 1961, junto a Rauschenberg, Johns y Niki de Saint Phalle, participa en París en el “Homenaje a David Tudor” de Cage. Los cuatro artistas ejecutaban acciones; Saint Phalle disparaba bolas llenas de pintura contra sus *assemblages*<sup>154</sup>; en ocasiones invita al público también a disparar.

**Rauschenberg** busca definir las relaciones entre el arte y la vida a través del acto interpretativo. En el “Homenaje a David Tudor” pinta, pero el público no ve lo que pinta, ni lo ve terminado: él se deshace de la obra, poniendo así el acento sobre el acto de pintar. En sus pinturas blancas, deja el lienzo sin pintar y las sombras actúan. El tiempo y el movimiento están presentes, en forma de relojes y radios.

A lo largo de su trayectoria se interesará cada vez más por la *performance*, y su evolución le conducirá a acabar dirigiendo coreografías de Cunningham.

### 2.3.10 PIERO MANZONI

Piero Manzoni pone el acento sobre la dimensión actuante de los objetos. Se vió muy estimulado por el trabajo de Klein. Su aportación al terreno de lo artístico se encuentra tanto en las innovaciones con respecto a los materiales utilizados, como en otros aspectos de índole conceptual o de actitudes. En lo que se refiere a los materiales, se valió de soportes orgánicos o de materias de uso cotidiano; en general se trató de elementos humildes y no industriales: con esto se anticipa en parte al arte

---

<sup>154</sup>. Este gesto lo encontramos con antelación en Shimamoto, perteneciente al grupo *Gutai*.

*povera* italiano. En un texto escrito por él, titulado “Encuesta sobre la pintura”<sup>155</sup>, vierte brevemente sus opiniones al respecto: para él tanto la pintura como los problemas pictóricos han muerto, y no forman parte de la problemática artística moderna.

Encuentra que la superficie pictórica es artificial, reductora, forzada, y propone aventurarse en el espacio real<sup>156</sup>. Sus trabajos relacionados con el arte de acción van poco a poco centrándose en el cuerpo, tanto en sus propios residuos, como en los cuerpos de las personas asistentes. Es así como presenta exhalaciones o excreciones como obras de arte, o al público como “Esculturas vivas” (1961), con certificado de autenticidad. Con “Base Mágica”, cualquier persona podía incorporarse a la obra de arte, y en “Base del Mundo” (1961) declara al mundo entero como obra de arte.

---

<sup>155</sup>. El texto original aparece transcrito en el catálogo *Piero Manzoni*, de la exposición dedicada a este artista que organizó la Fundación “La Caixa” del 9 de octubre al 15 de diciembre de 1991 en Madrid. La exposición está inicialmente organizada por el *Musée d’Art Moderne* de la Ville de Paris. Editado por Arnoldo Mondadori Arte, Milán, 1991. Pág. 157.

<sup>156</sup>. En varios de los textos escritos por Manzoni, como “Por el descubrimiento de una zona de imágenes”, “Prolegómenos para una actividad artística”, u “Hoy, el concepto de cuadro...”, expresa sus ideas acerca del significado del arte y la función que éste ha de poseer: “La obra de arte tiene su origen en un impulso inconsciente que surge de un substrato colectivo de valor universal, común a todos los hombres”; el artista extrae de ahí los elementos que convertirá en imágenes, y cumple por ello una cierta función mágica. Esos elementos son a la vez individuales y universales, puesto que son privados, esenciales, y a la vez comunes a todo hombre. Así, Manzoni afirma que “no podemos, de ningún modo, considerar el cuadro como un espacio sobre el que proyectamos nuestras escenografías mentales, sino como nuestra “área de libertad” en la que nos dirigimos hacia el descubrimiento de nuestras imágenes primeras, imágenes que son absolutas en grado máximo, que no tendrán valor por lo que recuerdan, explican o expresan, sino sólo en cuanto que son: ser”. Estas dos últimas citas están tomadas del escrito de Manzoni “Por el descubrimiento de una zona de imágenes”, *ibid.*, págs. 53-55. El texto original en italiano, “*Per una scoperta di una zona di immagini*” aparece publicado por vez primera en Milán, el 9 de diciembre de 1956.

Podría decirse que juega con el fetichismo de la obra de arte, en parte ridiculizándolo, en parte subvirtiendo relaciones, invirtiendo los papeles. Los binomios obra de arte/sociedad, obra de arte/artista, obra de arte/público, son alterados, modificados y reinventados con gran sentido lúdico. No obstante, recordemos que las primeras experiencias en este sentido las tenemos en el grupo *Gutai*<sup>157</sup>.

Son varios los autores que establecen comparaciones entre las obras de Klein y Manzoni; otros, como Schimmel, los consideran aparte. Para Goldberg, el punto en común, en lo tocante a sus trabajos de acción, era el que sigue:

“ambos artistas consideraban que era esencial revelar el proceso del arte, desmitificar la sensibilidad pictórica e impedir que su arte se convirtiera en reliquias en galerías o museos. Mientras que las demostraciones de Klein se basan en un fervor casi místico, las de Manzoni se centran en la realidad cotidiana de su propio cuerpo –sus funciones y sus formas- como una extensión de la personalidad”<sup>158</sup>.

Calvo Serraller pone el acento en aquello que les separa, y esto no es otra cosa que el humor de Manzoni, que ha llevado a numerosos autores a compararlo con Alfred Jarry y su “*Ubu roy*”, y a Germano Celant con Pier Paolo Pasolini<sup>159</sup>. Es también destacable su interés por la repetición y la banalidad, aspectos ambos que sitúan su trabajo en la línea de autores como Andy Warhol.

---

<sup>157</sup>. Véase Saburo Murakami, y su trabajo con una caja en la que invita al espectador a colocarse durante una exposición, en 1955.

<sup>158</sup>. Roselee Goldberg, *op. cit.*, pág. 147.

<sup>159</sup>. Calvo Serraller, Francisco: “*Dire, essere, vivere*”, texto para el catálogo de Piero Manzoni, *op. cit.*, págs. 35-38.

Manzoni disuelve la aparente disyunción arte/vida en favor de la última, radicalizando así su postura, en un escrito titulado “Dimensión libre”<sup>160</sup>. Para Germano Celant, Manzoni está en la línea de Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Cage, Allan Kaprow, La Monte Young o Henry Flynt, en el sentido en que estos autores entienden su obra en gran medida como una crítica radical a la separación entre arte y vida, atacando a las convenciones y el valor de lo estético. Es por ello que los materiales de la vida real se incorporan a su arte: su cuerpo, objetos cotidianos, el espacio o el tiempo reales<sup>161</sup>.

Celant, como coordinador de la exposición en torno a él que organiza en Madrid la Fundación “La Caixa”, encuadra su obra en el eje artístico que en Milán se establece desde el futurismo hasta Lucio Fontana. Así, destaca las afinidades con el futurismo, por cuanto

“Manzoni parece estar de acuerdo con la disolución futurista de la unidad de los principios lingüísticos y con el desconcierto de las funciones y de los límites del artista”<sup>162</sup>.

Con Fontana destaca las afinidades más bien en su obra objetual, refiriéndose al gesto profético y creador de rasgar el lienzo, a esa desobediencia a la tradición que busca en realidad una reconciliación entre obra y artista<sup>163</sup>.

---

<sup>160</sup>. “No hay nada que decir, sólo hay que ser, sólo hay que vivir”. En “Dimensión libre”, texto de Manzoni tomado del catálogo del mismo autor ya citado, pág. 95. El texto original, “*Libera dimensione*”, aparece por primera vez publicado en la revista “Azimuth” nº 2, Milán, 1960.

<sup>161</sup>. Estas observaciones de Celant las extraigo del texto de Nancy Spector, “Ceguera temporal: Piero Manzoni y América”, para el catálogo acerca de Manzoni. *Op. cit.*, pág. 40.

<sup>162</sup>. Germano Celant, “Piero Manzoni, un artista del presente”; *op. cit.*, pág. 14.

<sup>163</sup>. *Id.*

Sin embargo, es Nancy Spector quien se ocupa de destacar las similitudes duchampianas en la obra de Manzoni, especialmente en cuanto al tipo de humor irónico que utiliza, y los juegos conceptuales<sup>164</sup>. Spector destaca la crítica de Manzoni sobre el hecho de que la industria de la cultura esté absorbiendo al artista y al objeto estético. Además, considera a Manzoni materialista, en su visión del artista como creador, a la par que utópico y anarquista en su pensamiento. Usa su propio cuerpo como *ready made*, o los de los demás; vende su propio aliento, o sus latas de “Mierda de Artista” a precio de oro. Esto, además de bromas al estilo de Duchamp, constituye una investigación acerca de la condición de mercancía del objeto estético, y del trabajo del artista como un producto más de la economía capitalista. En palabras de la propia Nancy Spector:

“Su brillante ecuación entre dinero, arte y excrementos recuerda y amplía la definición duchampiana del arte: ‘Arrhe est à art ce que merdre est a merde’. Manzoni, al incluir heces en su arte, subraya descaradamente el ‘fetichismo’ del objeto artístico como mercancía. La *Mierda de Artista* supone una convergencia de las interpretaciones freudiana y marxista del fetiche como sustituto de una carencia fundamental”<sup>165</sup>.

Sus ataques al sistema de galerías, y a los valores culturales vigentes se hacen “desde dentro”, a través de una simulación irónica de las convenciones del momento. Se trata, por tanto, de una crítica altamente sofisticada y más dañina si cabe, ya que, siempre siguiendo a Spector, contrariamente a lo que hacen otros movimientos

---

<sup>164</sup>. Nancy Spector, “Ceguera temporal: Piero Manzoni y América”, texto que aparece también en el catálogo de Manzoni. *Ibid.*, págs. 39-45.

<sup>165</sup>. Spector, *ibid.*, pág. 43. Con respecto a la frase de Duchamp, la autora aclara que “*Les arrhes*” es un nombre en plural que significa “pago al contado”, y homófono del nombre francés *art*.

contemporáneos a él, como *Fluxus* o los *happenings*, Manzoni no abandona el sistema<sup>166</sup>.

### 2.3.11 ARTE POVERA

Encabezados por el historiador y crítico Germano Celant, los artistas asociados a este movimiento realizan un arte con materiales pobres, efímeros, de desecho. Pretenden con ello responder a la progresiva industrialización del arte, sumándose al concepto de obra abierta, en la que el accidente y la indeterminación son cruciales<sup>167</sup>. Múltiples y variopintas tendencias artísticas se unen en los años sesenta, para oponerse a la cultura dominante europea, y a la definición tradicional del arte. Este espíritu de protesta habría que relacionarlo también con la situación políticamente degenerada que había en Italia, especialmente entre los cristiano-demócratas, que ostentaron el poder durante tanto tiempo tras la II Guerra Mundial, generando un clima de corrupción y descontento generalizado. Es así como los artistas *povera* atacarán las instituciones, las estructuras de poder, y el sistema de mercado<sup>168</sup>. Anna M<sup>a</sup> Guasch nos ofrece una síntesis de cómo llevan a cabo esta crítica radical:

---

<sup>166</sup>. Spector incluye a este respecto una nota, en la página 44 del catálogo, que reproduzco textualmente: “Jacques Derrida señala lo mismo a propósito de su propio sistema de pensamiento, que responde más al ‘marco’ de texto que al texto mismo: ‘La deconstrucción no destruye las estructuras desde afuera. En ese caso, no sería ni posible ni eficaz; no puede cumplir su propósito a menos que habite en el interior de esas mismas estructuras’” (citado por Craig Owens en “*From Work To Frame, Or is There Life After*” “*The Death of the Author*”, en *Implosion: Ett postmodernt perspektiv/A Postmodern Perspective*, catálogo de la exposición, Estocolmo 1988, pág. 207).

<sup>167</sup>. Sureda y Guasch, *op. cit.*, págs. 224-225.

<sup>168</sup>. J. Fineberg, *op. cit.*, pág. 331.

“... apuesta por un modelo de extremismo operacional basado en valores marginales y pobres, valores que (...) se asocian a un alto grado de creatividad y espontaneidad e implican una recuperación de la inspiración, de la energía, del placer y de la ilusión convertida en utopía.

De hecho, el arte povera puede considerarse como prolongación de la objetualidad ligada a la estética del desperdicio, como un ready made subtecnológico y romántico opuesto al hipertecnologismo de una sociedad deshumanizada; un ready made cercano a la tesis arte-vida y postulador de una microemotividad y de una nueva subjetividad.

Ante lo mecanizado y lo tecnológico, el arte povera prefiere el contacto directo con los materiales sin significación cultural alguna, materiales de los que no importa su procedencia, su uso originario o su grado de perdurabilidad (tierra, fuego, agua, cera, grasas, telas, plantas, verduras, etc.), materiales pobres que, reutilizados o transformados por el artista, afirman la energía creativa y la libertad del arte.

El arte povera reivindica la activación de los materiales ante la pasividad que la cotidianeidad les otorga valorando su fluidez, su elasticidad, su conductibilidad, su maleabilidad, en una palabra, su capacidad azarosa e indeterminada de transformación. El artista povera se interesa tanto por el crecimiento de las plantas y las reacciones biológicas de los animales como por las reacciones químicas que afectan a los minerales, por las propiedades de los cristales, por el potencial energético de la grasa y por los objetos de la naturaleza inanimada que adquirirán ‘calidad plástica’ gracias a sus propiedades físicas”<sup>169</sup>.

Victoria Combalía coloca el *minimal* y el *arte povera* como máximos precedentes del arte conceptual<sup>170</sup>, y analiza los puntos en común que poseen estos dos últimos<sup>171</sup>. En un principio, aclara que el *arte povera* designa un concepto

---

<sup>169</sup>. Guasch, Anna M<sup>a</sup>: El arte último..., *op. cit.*, pág. 126.

<sup>170</sup>. Combalía, *op. cit.*, págs. 20-21.

<sup>171</sup>. Como aspectos encontrados, Anna M<sup>a</sup> Guasch señala que “el arte povera nace con la voluntad de rechazar los iconos de los mass media y las imágenes reductivistas e industriales del pop art y del

general que en muchos autores adquiere matices diferentes (sería el caso de Tàpies, por ejemplo, o, si quisiéramos incluir a P. Manzoni, habríamos de considerar que va más allá de esta tendencia). Sin embargo, la principal diferencia consiste en el tratamiento que ambos dan a la materia. Así, mientras el *arte pobre* termina por enaltecer, y embellecer el objeto, llegando casi a una estética del desperdicio, en el conceptual el objeto introduce la noción de *proceso*: no es más que un paso, casi un accidente, pues lo que prima es la reflexión en cada uno de sus estadios.

El *povera* pretende, según Germano Celant, un artista nómada<sup>172</sup>, que al modo de Duchamp, rompa con dogmas y moldes, en una continua movilidad que acaba con los clásicos problemas referidos a medios técnicos, al incorporar también los componentes gestuales y de comportamiento. Recoge, pues, algunos de los conceptos del *Living Theatre* de Julian Beck, así como el “teatro pobre” de J. Grotowski, las aportaciones de Artaud, las tendencias psicoanalíticas –Jung-, y mucho también de la filosofía oriental.

**Giuseppe Pinot Gallizio** escribió el “Manifiesto de la pintura industrial”. Realiza pintura industrial producida por máquinas. En 1959, rellena las paredes, el suelo y el techo de una exposición con pinturas, y lo expone a los agentes

---

minimalismo” (en *El arte último...*, *op. cit.*, pág. 125); y, más adelante, afirma que “defiende una concepción antropológica y ahistórica de lo artístico al tiempo que otorga a la experiencia humana una dimensión mítica. Al lado de la frialdad anónima del universo industrial del pop y de la higiene formal del minimal, el *povera* reivindica el calor de los materiales, la puesta en escena de tensiones y de energías naturales hasta el punto que, en ocasiones, acabó siendo considerado como un ‘arte minimal sucio’” (*ibid.*, pág. 131).

<sup>172</sup>. Este concepto del nomadismo es utilizado por muchos artistas. La accionista española, Nieves Correa, defiende en un texto suyo el “artista nómada, cazador y recolector”, refiriéndose también en este caso, no sólo a los materiales que emplea en sus obras, sino a la dependencia con respecto a las instituciones artísticas.

atmosféricos; lo llama “Caverna de la anti-materia”, el “útero del mundo”. Usó modelos ataviadas con pinturas también para promocionar su exposición.

El griego **Janis Kounellis** es el artista al que más se asocia al arte *povera*. Realiza pinturas conceptuales en los años cincuenta, y también introduce elementos temporales, de actuación, vivientes, en sus obras. Más adelante trabaja con pinturas de números y signos, entendiéndolas como representaciones literales de abstracciones. Las actuaciones en sus obras son un elemento frecuente, que en ocasiones documenta con material fotográfico, en piezas en las que una y otra vez se esfuerza por hacer presentes las fuerzas de la naturaleza u otros elementos de creación y destrucción, como el fuego.

**Michelangelo Pistoletto** se asocia también a esta tendencia. Documenta sus *performances* con la ayuda del vídeo: un ejemplo es la que realiza con una enorme bola de pasta de papel, que para él simboliza el globo terráqueo, y que conduce por las calles, bares y restaurantes. Es su manera de reivindicar la interacción social del arte, que éste se entrelace con la vida diaria. Introduce también en algunas de sus obras el asunto del cuadro dentro del cuadro, incluyendo al observador, en un juego recurrente y reflexivo ya conocido en la propia historia de la pintura. Acabará trabajando en un grupo de teatro, “*The Zoo*”, fundado por él mismo en 1967, que se presenta en calles y plazas, alejado de las escenas tradicionales –una vez más, en la línea del *Living Theatre*–.

### 2.3.12 JOHN LATHAM Y JAMES LEE BYARS

Schimmel<sup>173</sup> incluye en su reseña a dos artistas que para él no han gozado del debido reconocimiento, y que sin embargo tuvieron el mérito de trabajar en la década de los sesenta rompiendo con todos los moldes en lo que a tendencias y categorías se refiere: se trata de John Latham y James Lee Byars.

**John Latham** tiene en el libro el objeto central de su trabajo: hace girar todo en torno a ellos, al considerarlos la historia de la humanidad<sup>174</sup>. Todo el contexto de su obra lo constituyen el legado de la alemania nazi y la posterior emergencia del holocausto. Hace patente la destrucción como ingrediente fundamental del arte de acción tras la II Guerra Mundial.

Conjuga en sus acciones el interés por disciplinas tan diversas como el arte de la filmación, la física cuántica o las matemáticas. Inventa una pistola cuántica que dispara pintura negra sobre fondos blancos, como las grafías de un libro. Trata de ampliar los límites de la experiencia visual. Realiza esculturas y *assemblages* con libros, así como eventos públicos en los que incendia torres de libros.

Quema libros de arte cerca del Museo Británico, libros de leyes ante los tribunales. Su obra no es sino una crítica de la base cultural, que ha ardido, y la propuesta de nuevos modelos que reemplazarían las tradiciones intelectuales de occidente. En este sentido, ofrece como referencia *Finnegan's Wake* de James Joyce.

---

<sup>173</sup>. Schimmel, *op. cit.*, págs. 53-58. Podrá observarse que en cierta medida he seguido la estructura cronológica y de autores que presenta este texto, sin bien la he ampliado y revisado en otros aspectos.

**James Lee Byars** personifica el internacionalismo y la mezcla cultural del período de postguerra. Vivió en Japón, así como en muchas partes del mundo, diversas y distantes entre sí<sup>175</sup>. Su primera acción para grupo, en 1960, consistió en cien estudiantes recitando cien líneas de Gertrude Stein<sup>176</sup>, formando un círculo en el Centro para las Ciencias Físicas en Kyoto.

En sus trabajos de acción, elabora trajes, vestimentas, conectando con otros artistas que estudian estos aspectos. Realiza también trabajos con líneas sobre papel, trazadas durante más de una hora, por él o por otra persona. Aunque esto recuerde a Manzoni y a *Gutai*, sin embargo su trabajo no es tan teatral y participativo como estos últimos. Más bien está influenciado por el budismo zen y el *Noh theater*, buscando una acción reducida, minimalista, respetuosa con la tradición contemplativa del arte japonés.

---

<sup>174</sup>. Una breve pero significativa reseña de algunos de sus trabajos la encontramos en el texto de Aznar Almazán, *op. cit.*, págs. 11 y 12.

<sup>175</sup>. También convivió con Joseph Beuys en Düsseldorf, y en opinión de Anna M<sup>a</sup> Guasch, esto condicionó que durante esta época trabajase más con materiales efímeros, como la seda o el papel, en las acciones que realizó en espacios públicos (en *El arte último...*, *op. cit.*, pág. 163).

<sup>176</sup>. Gertrude Stein es una escritora y coleccionista norteamericana, que junto a su hermano Léo, representó un importante apoyo para muchos artistas de vanguardia. Su colección se halla hoy dispersa en diferentes museos de todo el mundo (Joelle Pijaudier, *Diccionario de Arte del Siglo XX*, *loc. cit.*, pág. 609). Calvin Tomkins le coloca el apelativo de “nueva madre superiora de la hermandad de la vanguardia”, que Duchamp acudió a visitar en París (C. Tomkins, *op. cit.*, pág. 147).

### 2.3.13 FLUXUS

El reavivamiento del interés por Dadá a mediados de los cincuenta, así como la creciente influencia de John Cage y la figura de Marcel Duchamp, a ambos lados del Atlántico, están entre los factores que darán lugar a *Fluxus*<sup>177</sup>.

Este movimiento nace en Nueva York, en 1961, gracias al impulso de George Maciunas. La exposición que organizó en su galería A/G del 354 de Canal Street se considera su inicio. En ella participaron artistas plásticos y compositores, como George Brecht, Henry Flynt, Dick Higgins, Ichiyanagi, La Monte Young, Jackson MacLow y Richard Maxfield, y se presentaron *performances* musicales, sonoras, visuales y poéticas, así como objetos encontrados. En las invitaciones que Maciunas imprimió se aludía a la palabra “*fluxus*”, recordando al flujo de la creación, la destrucción y la vida misma. George Maciunas se erige en principal organizador y teórico del grupo, y al usar la palabra “*fluxus*”, que implica movimiento continuo, sucesión de cambios, no hace sino anticipar las contradicciones internas como elemento estructural de esta nueva realidad. Los componentes de *Fluxus* no se consideraron a sí mismos como una tendencia o un movimiento: deliberadamente, y de cara a un mejor funcionamiento del grupo, se unieron simplemente como una serie de personas partidarias de cierta actitud alternativa hacia el arte, y con mutuo interés por sus trabajos. El número de participantes y colaboradores fue enorme, e incluía artistas de las más diversas disciplinas y nacionalidades<sup>178</sup>.

---

<sup>177</sup>. J. Fineberg, *op. cit.*, pág. 191, considera a *Fluxus* como una reacción duchampiana ante los aspectos expresionistas y simbólicos del *happening*.

<sup>178</sup>. También se da el caso de que muchos artistas que han sido asociados a *Fluxus* por la historia del arte, paradójicamente sólo participan con este movimiento durante un breve lapso de tiempo, como es el caso de Beuys. Es por ello que vamos a tratar también aparte las aportaciones individuales de

En cierto modo, *Fluxus* en sus inicios fue una respuesta más de rechazo a los comportamientos e instituciones artísticas del momento. Owen F. Smith equipara su respuesta a la de grupos como “Cobra, el lettrismo, la Internacional Situacionista, el nuevo realismo y el grupo ZERO en Europa, Gutai y la organización neodadá en Japón y los happenings en Estados Unidos”<sup>179</sup>. Estos movimientos de reacción contra las formas dominantes comenzaron a desarrollarse desde mediados de los años cuarenta, y se extendieron hasta los sesenta.

A partir de aquí *Fluxus* tiene lugar simultáneamente en Europa y América, si bien su duración en el viejo continente fue menor. Para Owen F. Smith, pueden delimitarse tres etapas dentro de la continua evolución de *Fluxus*:

“el período proto-Fluxus y el período de los festivales y performances Fluxus, que va desde 1961 a 1964; el período de las publicaciones y múltiples Fluxus, de 1964 a 1970; y el período de las últimas performances, de 1970 a 1978”<sup>180</sup>.

Se señala como el final de *Fluxus* el año de la muerte de Maciunas, aunque este dato sería discutible. Sin embargo, se hace en reconocimiento a la figura del artista como centro organizador del grupo.

---

algunos de estos personajes, ya que cada miembro de *Fluxus* posee su propia trayectoria, en la que la adhesión a este grupo no debe considerarse tan absolutamente decisiva.

<sup>179</sup>. Owen F. Smith, “Fluxus: una breve historia y otras ficciones”, texto del catálogo *En l’Esperit de FLUXUS*, publicado por la Fundació Antoni Tàpies (Barcelona) en colaboración con el Walker Art Center, con motivo de la exposición del mismo nombre, organizada por Elizabeth Armstrong y Joan Rothfuss. Pág. 199.

<sup>180</sup>. *Ibid.*, pág. 198.

Las obras eran principalmente acciones, publicaciones y múltiples. En cada etapa de la historia de *Fluxus* se primó acaso alguna de estos aspectos de su producción artística. La propia estructura de los festivales fue evolucionando.

La primera etapa puede considerarse de formación, de aglutinamiento y de autodefinition en la propia naturaleza cambiante de *Fluxus*. Una descripción más detallada la encontramos en el texto de Owen F. Smith<sup>181</sup>.

En la segunda fase se pone el énfasis en lograr un sistema de distribución de la obra de arte alternativo al existente, y para ello se debe antes alterar el valor mercantil de dichas obras, demostrar que cualquiera puede hacer arte. Así que se valieron en sus obras de materiales encontrados o de origen industrial.

La tercera fase se caracterizó por unas *performances* diferenciadas, por cuanto llegaban a confundirse por completo, literalmente, con la vida cotidiana. Aquí se hizo patente el rechazo de los miembros de *Fluxus* hacia la idea del arte como profesión, y su celebración al fin de la propia vida, más que del arte.

En cierto modo se trató de una recuperación del dadaísmo con elementos surrealistas: sus trabajos de acción combinaban la música indeterminada, el teatro, la poesía y las artes plásticas. Según Anna María Guasch, existe una notable deuda de *Fluxus* con respecto a Cage, a Duchamp y a dadá:

---

<sup>181</sup>. Para todo lo relativo a esta visión de la historia de Fluxus me remito una vez más al texto “Fluxus: una breve historia y otras ficciones”, *ibid.*, págs. 198-202.

“Más concretamente a la actitud antiarte dadá, al *ready made* de M. Duchamp y al concepto de música indeterminada así como a la voluntad de despersonalización del arte y del artista defendidas por J. Cage”<sup>182</sup>.

*Fluxus*, aunque paralelo al *happening*, se diferencia de él, en opinión de Marchán<sup>183</sup>, por cuanto sus acciones se centran más en el mero discurrir de un acontecimiento, con todas las incertidumbres que le acompañen<sup>184</sup>. Así, las acciones *fluxus* se caracterizan por su simplicidad, y permiten al espectador tomar distancia con respecto a lo que sucede, sin involucrarlo en la acción<sup>185</sup>. Claro que a veces no hacen sino radicalizar algunas propuestas del *happening*, constituyéndose eventualmente en una especie de subgénero del mismo<sup>186</sup>. También para este autor, *Fluxus* influyó en su tiempo en el desarrollo de nuevas tendencias, principalmente en lo que al arte procesual se refiere.

Se han producido múltiples intentos de delimitar lo que este movimiento significó, o al menos lo que pretendía. Resulta complicado, y se consigue principalmente a través de la negación. Tomemos en primer lugar los criterios que un componente de *Fluxus*, Dick Higgins, señaló para este proyecto en común:

---

<sup>182</sup>. Guasch, *El Arte último...*, *op. cit.*, pág. 99.

<sup>183</sup>. Marchán Fiz, *Del Arte Objetual...*, *op. cit.*, pág. 205.

<sup>184</sup>. Para algunos autores, como Sureda y Guasch, en las acciones *fluxus* priman los elementos relacionados con el medio musical, sobre los de la plástica. *Cfr.* Sureda y Guasch, *op. cit.*, pág. 198.

<sup>185</sup>. Exactamente la misma opinión expresan Sureda y Guasch, *op. cit.*, págs. 198-199.

<sup>186</sup>. Owen F. Smith nos ofrece alguna información más que nos permite dilucidar las diferencias con respecto al *happening*; además del internacionalismo, en rechazo a las tendencias excesivamente localistas, “operaban libremente en el ‘intermedia’, de modo que la presentación corporal, el sonido, la imagen y el lenguaje se convertían en los emplazamientos cambiantes de la exploración artística; los límites entre el arte y la vida se diluían, pues tanto el contenido de las performances como las técnicas necesarias para ejecutarlas se acercaban a lo cotidiano; y la estructura-acción se convirtió en un simple vehículo para el juego, el humor, la especulación abierta y la presentación de lo concreto”. *Op. cit.*, pág. 200.

“Internacionalismo, experimentalismo, carácter iconoclasta, obra intermedia, resolución de la dicotomía arte/vida, implicación, juego o gags, carácter efímero y especificidad”<sup>187</sup>.

Ben Vautier hará lo propio, y así sintetiza lo que para él son los aspectos más importantes de *Fluxus*:

“1) una actitud frente al arte; 2) favorable a la importancia de lo no importante; 3) favorable a los detalles de la vida; 4) el único movimiento artístico capaz de morderse la cola; 5) más importante de lo que usted cree; 6) menos importante de lo que usted cree; 7) malograr un espectáculo; 8) leer el periódico de otro a través de un agujero hecho en el propio; 9) dormir y roncar durante un concierto de K. Stockhausen; 10) arrojar veinte litros de aceite sobre el escenario de Gisèle; 11) W. Vostell cuando explica la historia del arte; 12) G. Brecht cuando evita la historia del arte”<sup>188</sup>.

Por último, tenemos lo que Marchán Fiz sintetiza a través de los diferentes manifiestos, y que expresa de este modo:

“ - Los objetivos del “fluxus” no son estéticos sino sociales e implican la eliminación progresiva de las bellas artes y el empleo de su material o capacidades para fines sociales constructivos.

---

<sup>187</sup>. Higgins, Dick: “*Fluxus: Theory and Reception*” (manuscrito inédito, s. F. [1982]), Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart: 16-20. El texto del cual he tomado la cita es el de Owen F. Smith, *op. cit.*, pág. 200.

<sup>188</sup>. Guasch, *El Arte del siglo XX...* *op. cit.*, pág. 100. Resulta curioso señalar el extraño parecido que con este texto guarda el escrito por Esther Ferrer, “FLUXUS & ZAJ”, para el libro *Estudios sobre performance*, *loc. cit.* Los paralelismos entre *Fluxus* y **zaj** son múltiples, y fáciles de encontrar, a pesar del rechazo de este último colectivo a participar en acciones conjuntas con *Fluxus*, y a ser considerado una especie de “*fluxus* español”.

- El “fluxus” es una forma de anti-arte que se alza, sobre todo, contra la práctica profesional del arte, contra la separación artificial entre productores y espectadores, entre el arte y la vida.

- Está en contra del objeto artístico tradicional como mercancía falta de función y contra el arte como artículo comercial.

Al estar contra la cultura seria, se opone a todas sus instituciones (ópera, teatro, Kaprow y Stockhausen) y está a favor de las artes populares, como el circo, las revistas, las ferias, etc.

- La supresión del arte se lleva a cabo por propuestas a lo Duchamp, mediante la declaración de todo lo no artístico en artístico, a través del cultivo del antiarte (...), en algunos casos radicales como el de Flynt, culminó en un nihilismo artístico que rechazó toda actividad artística y creativa”<sup>189</sup>.

En el “*Fluxus Diagram*” encontramos un documento que, a modo de árbol genealógico del movimiento, se centra en establecer sus precedentes, su historia. De este modo Maciunas nos expresa cómo *Fluxus* surge de la mezcla arbitraria, desordenada y caprichosa, de los más diversos elementos culturales: desde el futurismo, especialmente en sus manifestaciones musicales y teatrales, pasando por Dadá, el surrealismo, Duchamp, Cage, o tintes de vodevil, bromas y chistes. Todo ello se confunde en una serie de obras que se centran en lo trivial, en cierto nihilismo que conducirá finalmente hacia el antiarte<sup>190</sup>. Ya que, a pesar de todos los intentos por definirlo, en realidad *Fluxus* no permite esta posibilidad: carece de programa, de

---

<sup>189</sup>. Marchán Fiz, *Del Arte Objetual...*, op. cit., pág. 206.

<sup>190</sup>. No olvidemos que se acercan en ocasiones a la ideología política trotskysta, o a manifestaciones populares, cuestionando así no sólo la idea tradicional de belleza, sino los circuitos de distribución del arte, su práctica profesional, y en suma, la propia idea de arte, más en la línea de lo que serán los planteamientos conceptuales.

estilo, de manifiesto. En él tienen cabida todas las opciones, por antagónicas que sean.

*Luego en 1962 se crea el grupo Fluxus, gracias a Maciunas un lituano con una personalidad compleja pero increíble, que tenía una galería en Nueva York donde organizaba conciertos de música antigua con instrumentos antiguos y que conocía por supuesto los poetas y artistas que habían trabajado con Cage.*

*Maciunas se trasladó a Alemania, trabajaba para el ejército norteamericano en sus oficinas. Ya en Europa decidió hacer una revista poética entendida la poesía en un sentido amplísimo, pues comprendía todas las formas de expresión, pero "diferentes", que se llamaría Fluxus, que es el flujo de la vida, todo lo que fluye, incluidos los flujos humanos biológicos. Para vender el primer número de la revista, editado al parecer con papel procedente del ejército norteamericano, decidió organizar algunas acciones para atraer al público. En 1962 se dio el primer concierto Fluxus, para el que vinieron de América Dick Higgins y Alison Knows, Vostell y Nam June Paik que vivía en Alemania, los pioneros de la música experimental en Radio Colonia, donde hacían sus montajes, se unieron al grupo y luego se unieron otros europeos, como Ben, Eric Andersen, etc. Las acciones sobrevivieron a la revista. Luego Maciunas volvió a Nueva York, donde murió. Yo le conocí en el 73 en un loft que tenía enorme. La historia de Fluxus cada uno la cuenta según su experiencia, Maciunas, quizás porque tenía un pasado en un país comunista, quería que Fluxus fuera un colectivo de artistas al estilo de los koljost rusos, donde el arte sería anónimo, donde no existiera el fetichismo de la firma del artista, un arte colectivo, el arte "podía ser cualquier cosa", decía. Naturalmente, la mayor parte de los artistas Fluxus no estaban de acuerdo y aunque de cierta forma Maciunas se situaba como jefe, en realidad todo el mundo hacía lo que quería. Aunque me pregunto si sin Maciunas Fluxus hubiera existido como tal, de esta forma, con esta dimensión.*

A continuación incluimos unas escuetas pinceladas acerca de algunos aspectos de personalidades concretas que participaron en *Fluxus*, que contribuyen a proporcionar una visión más matizada de nuestro recorrido histórico.

**Ben Vautier** se las ingenia para realizar una serie de eventos que atraigan la atención hacia su tienda ("*Le magasin*"). Se sitúa como intermediario entre el público y la obra de arte ("artista"), pero él se aísla, reclama la atención. Así nos hace pensar sobre el carisma, la economía del arte, el mercado de las personalidades. Existe un paralelismo con Klein y Manzoni: él también certifica acciones de la vida diaria como obras de arte.

**Nam June Paik** nació en Corea. Su carrera es muy variada, de la música clásica a la de vanguardia, dadá, neodadá, *fluxus*, radicalismo político, tecnología electrónica. En realidad su trabajo tiene algo de excepcional dentro de *Fluxus*, ya que, junto a Shigeo Kubota, este artista no rechaza los objetos tecnológicos, sino que los integra en su discurso.

Su trabajo se centra en la música de acción, "antimúsica" en la tradición dadá. El "Homenaje a John Cage: música para un radiocassette y un piano" incluye acciones violentas, con huevos, cristales rotos, e incluso una motocicleta. "*Zen for Head*", composición de La Monte Young: dibuja una línea recta, y síguela. Paik se pinta la cabeza y con ella dibuja una línea en un papel en el suelo. "*Exposition of Music Electronic Television*" es una acción que incluye tres pianos preparados, con tres lotes de televisiones preparadas, los cuales acabarán siendo víctimas de acciones violentas. Junto a Wolf Vostell, es el artista pionero en el desarrollo del videoarte, y en realizar trabajos en los que denuncia y critica los aspectos ideológicos de la

televisión. Es considerado un “terrorista cultural”<sup>191</sup>, por cuanto, a través de este medio, ataca al poder establecido.

**Yoko Ono** desplaza el eje de su obra de la música a las artes visuales tras estudiar el trabajo de Cage. Busca la simplicidad, el gesto desnudo. Sus trabajos serán completados por el público, siguiendo sus instrucciones, que deja escritas. En “*Cut Piece*” aparece vestida con un elegante traje de cocktail y le pide al público que vayan cortándolo y rompiéndolo mientras ella permanece sentada, en un estado *quasi* contemplativo. *Performances* con Lennon, denunciando la capacidad de los artistas para manipular la prensa y crear un personaje público.

Influirá en el trabajo de mujeres como Marina Abramovic, Ana Mendieta, Gina Pane o Barbara Smith.

**Hi Red Center** es un grupo de tres artistas japoneses asociados con *Fluxus*<sup>192</sup>. El nombre de este grupo está sacado de la traducción de sus nombres. Estudian principalmente el concepto de objeto, de la acumulación como el centro de eventos, acciones, que traspasan los muros de las salas convencionales de exposición, en consonancia con su idea izquierdista de la moderna sociedad japonesa.

En el *Tokio Metropolitan Art Museum*, Nakanishi cubrió su cuerpo con cientos de pinchos metálicos, en un gesto de automutilación que anticipa a los de Acconci, Burden, Weibel, y otros accionistas de los 70.

---

<sup>191</sup>. Guasch, *El arte último...*, *op. cit.*, pág. 445.

<sup>192</sup>. *Cfr.* Schimmel, *op. cit.*, págs. 77 y 78.

También organizan recorridos que incluyen viajes en metro, por un parque, y acaban en el museo.

Akasegawa usó papel de multas para anunciar y promocionar sus trabajos, en una irreverencia al estilo de Oldenburg o Manzoni. Así consiguió ser arrestado, en un intento junto a sus compañeros de forzar a los tribunales a definir el arte, convirtiendo a esta institución en escenario involuntario de sus acciones. Demuestran el valor de la libre expresión en un sistema tomado del de los EEUU, y colocan al arte de acción en una plataforma política.

**Wolf Vostell** aglutinó a un número importante de los artistas de acción de los sesenta. Con su revista "*De-coll/age: Bulletin of Current Ideas*", publicó escritos y artículos sobre artistas con los que él sentía afinidad, y también la usó para promocionar su propio trabajo. Todos sus trabajos desde finales de los cincuenta los incluyó en una filosofía que él llamó "*Décollage*"<sup>193</sup>. En sus trabajos con los medios de comunicación, con la televisión por ejemplo, pretende a través de esta actitud cuestionar el significado social y cultural del medio televisivo, y denunciar la ideología implícita del mismo<sup>194</sup>.

*Performance sculpture, "The Theater is in the Street II"*, puede ser realizado por cualquiera. Consiste en colocar trozos de un coche accidentado por la calle, y

---

<sup>193</sup>. En principio este término significa "trozos de papel pegados unos encima de otros y después arrancados de forma irregular". Pero esta palabra la encontró también en *Le Figaro* utilizada para describir el choque de un aeroplano. Así que tomó el término para su filosofía estética, aplicándolo a la creación de actuaciones en vivo, en la cual eventos destructivos, violentos o eróticos se ensamblan y yuxtaponen. Esta aclaración está tomada de Kristine Stiles, "*Décollage*", en *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, vol. 8, New York, Grove, 1996. Págs. 608-609.

<sup>194</sup>. Guasch, *El arte último...*, *op. cit.*, pág. 442.

repetir esta acción, accidente tras accidente hasta hacer el tráfico imposible. Es una escultura en memoria de las tragedias ocurridas de esta forma, aunque mirándolo desde la óptica del holocausto, podría ser un monumento a las víctimas de la guerra.

“*Nein-9-dé-coll/agen*” juega con el sonido de “no” y el de “nueve”. Nueve partes del *happening*. Provocación negativa. Los espectadores eran “presos” en un autobús que los llevaba a nueve lugares señalados de la ciudad. Veían una película, el lavado de un coche, un choque simulado de un automóvil a 130 km/h.

**Joseph Beuys** al principio de su carrera produjo esculturas, óleos o acuarelas, y es a partir de los años sesenta cuando comienza a trabajar con el arte de acción. Anne Seymour contextualiza su trabajo en la postguerra alemana, y destaca la amplitud de sus conocimientos en los campos científico y humanístico. Para esta autora, Beuys comparte la visión goethiana del mundo, y acusa la influencia de los escritos de Rudolf Steiner<sup>195</sup>. De hecho, fue el primer artista que en la postguerra alemana logró eco y reconocimiento internacional. Supo traducir en sus trabajos el misticismo y el sentido de la unión con la naturaleza de la cultura germánica, así como la vida ascética que los alemanes se ven obligados a llevar tras la guerra<sup>196</sup>, su búsqueda de una razón para el hombre en un país destruido y dividido<sup>197</sup>.

---

<sup>195</sup>. Seymour, Anne, texto para el catálogo de Beuys, Klein y Rothko, *op. cit.*, pág. 15. A este respecto, también Anna M<sup>a</sup> Guasch añade: “... uno de sus guías espirituales a lo largo de su vida, Rudolf Steiner, quien, a partir de su teoría de un ‘organismo social’, quería descubrir los secretos del mundo contemplando al ser humano como realidad integral de espíritu, alma y cuerpo y a Cristo como a uno de los grandes iniciados de la historia” (en *El arte último...*, *op. cit.*, pág. 148). Guasch lo relaciona con las creencias y vivencias religiosas de Beuys, así como con su tendencia a la depresión y los graves problemas personales que atravesó en relación con esto.

<sup>196</sup>. En esto seguimos las manifestaciones de J. Fineberg, *op. cit.*, pág. 231.

<sup>197</sup>. También Guasch incide en estos aspectos, en *El arte último...*, *op. cit.*, pág. 148.

Los planteamientos ideológicos de Beuys se traducen a lo largo de toda su obra, sea ésta de carácter plástico o de acción: la pretensión de una regeneración del pensamiento, y una nueva sociedad basada en los valores del individuo, eran su eje. Él se consideraba a sí mismo como un chamán, un profeta que anunciaba una nueva era. Pone el acento sobre su concepto del ser humano como ser transmisor y receptor de energías, cuya creatividad individual contribuirá a la transformación de la sociedad.

Llena sus *performances* de simbolismo, de animales muertos. Ataca las tradiciones simbólicas y espirituales europeas, tomando por ejemplo la cruz como imagen de la división de las civilizaciones desde el imperio romano. Su ideal de arte, tan comprometido con esa transformación social que pretendía anunciar, le llevó a posturas polémicas, antiarte, beligerantes y provocadoras, que acabaron motivando su expulsión de la universidad en 1972<sup>198</sup>.

El uso de un lenguaje hermético es una característica común a la mayoría de sus acciones. En su primera *performance*, “*Eurasia Siberian Symphony*” (1966), aparecen elementos que serán frecuentes en las demás: una pizarra<sup>199</sup>, un conejo muerto, un piano (en la línea de Cage, Paik, Maciunas, Ortiz)<sup>200</sup>. Este intento de

---

<sup>198</sup>. La comparación entre el trabajo de J. Beuys y H. Nitsch se hace imprescindible, y aunque existan ciertos elementos comunes, el compromiso político en Nitsch es inexistente. Este mismo autor justifica la postura de Beuys: “comprendió que en la Alemania de los años 60 la legitimación del arte moderno tenía necesidad de una legitimación social y política” (Lóránd Hegyi y Pía Jardí, “Entrevista con Hermann Nitsch”, revista LAPIZ nº 138, diciembre de 1997, pág. 34).

<sup>199</sup>. Sus dibujos sobre la pizarra nos permiten enlazar con su anterior trabajo gráfico. Además, este elemento muestra el alto contenido docente de sus acciones. Pretende que los artistas tomen conciencia de su responsabilidad a la hora de definir la realidad política y cultural en la que se sitúan.

<sup>200</sup>. En cualquier caso, el uso que hace Beuys de los objetos no puede asimilarse al de otros artistas *fluxus*: “Son objetos que difieren de los ready mades duchampianos no por su naturaleza pobre y efímera, sino por ser parte de la vida del propio Beuys que los ‘ha puesto ahí’ tras convivir con ellos y

manipular, influir en el espectador, fue también común a otros miembros de *Fluxus*, aunque las *performances* de Beuys estuvieron siempre particularmente alejadas de la neutralidad emocional de los eventos *fluxus*.

Beuys controló además perfectamente los medios de comunicación, de los que hizo un sofisticado uso. Controla la difusión de su trabajo a través de las fotografías que él mismo realiza; en otras ocasiones, como en “*I like America & America likes me*” (1974), la acción sólo podía ser contemplada desde el exterior de la galería. Se vale de los objetos residuales de sus *performances* para realizar esculturas o instalaciones. En su opinión, todo pensamiento creativo puede ser considerado arte. Con el poeta romántico alemán Novalis, afirma que todo hombre es un artista<sup>201</sup>, y propone el arte como fuerza liberadora en una sociedad dominada por los *mass media*<sup>202</sup>.

En síntesis, a partir de estas breves notas, podemos comprobar que la postura de Beuys no se encuadra exactamente dentro de *Fluxus*, aunque participara de él, ni en ningún otro movimiento. Su circunstancia social y personal le impele a tomar una postura absolutamente personal con respecto al arte, que Anna M<sup>a</sup> Guasch entiende como sigue:

---

haberles dejado su huella. Son objetos-sujeto y no objetos-objeto como Duchamp pretendía que fuesen los ready mades. Son objetos cálidos, fraternales, que incitan a la cooperación mutua, a la cooperación que tiene su paradigma en el universo de la colmena. Son objetos-escultura que hacen que el arte se refiera a todo el mundo y no sólo a los artistas, ya que para Beuys todo ser humano es un artista en el sentido de que él puede configurar algo” (Guasch, *El arte último...*, *op. cit.*, pág. 154).

<sup>201</sup>. La idea de que no se considere al artista como una clase especial de hombre, sino a cada hombre como una clase especial de artista, la encontramos también en el budismo zen.

<sup>202</sup>. Seguimos aquí a J. Fineberg, *op. cit.*, pág. 234.

“J. Beuys repensó la realidad del arte en función de una actitud política, social y creativamente crítica a partir de la cual el objeto artístico, desligado de toda servidumbre estética, se concibe como un gesto vital y simbólico, como residuo de una operación mental, como activador de acciones sociales y como un hecho antropológico.

(...). En ese territorio, J. Beuys utilizó el arte, un arte dinámico, fluido y corrosivo hasta el extremo de convertirse en un anti-arte, para educar, curar y redimir al ser humano y a la sociedad espiritualmente enferma y perdida en el caos del mundo”<sup>203</sup>.

Realizar una valoración del fenómeno *fluxus* no resulta fácil. Con ocasión de la exposición “*En l’Esperit de Fluxus*”<sup>204</sup>, encontramos en el panorama crítico español algunas reflexiones en torno a él, como la de Santiago B. Olmo en la revista LAPIZ<sup>205</sup>, entre otras.

Para este autor Fluxus constituye hoy un punto de referencia artística ineludible, por una serie de características destacadas: su rechazo casi generalizado a la tecnología, volviendo a lo manual, lo residual; su interdisciplinariedad e internacionalismo, como muestras de una actitud vital que rechazaba fronteras, clasificaciones y límites; su intento decidido de fundir arte y vida, a través de obras en las que la presencia es ingrediente irremplazable de comunicación. Algunas de

---

<sup>203</sup>. Guasch, *El arte último...*, *op. cit.*, pág. 160.

<sup>204</sup>. Se trata de una exposición organizada por el *Walker Art Center* de Minneapolis, que se presentó en Barcelona en las salas de la Fundació Antoni Tàpies, en 1994.

<sup>205</sup>. Santiago B. Olmo, “En l’Esperit de Fluxus”, revista LAPIZ nº 108, enero de 1994, págs. 68-75. En este artículo el autor realiza una crónica de la exposición y una completa e interesante valoración crítica en la que nos apoyamos, a modo de referencia, para realizar la nuestra.

estas propuestas no requieren menos que ser llevadas a los extremos, de modo que la obra de arte se disuelve en la acción, y ésta en la simple vivencia de lo cotidiano.

Por todo ello, este movimiento, que recoge el trabajo experimental de artistas procedentes de las más diversas disciplinas, en diferentes áreas de expresión, conserva su validez a través del tiempo. Para Santiago B. Olmo, *Fluxus* es una especie de síntesis espontánea de las diferentes vanguardias históricas, y sería la última, al asimilar en sus trabajos muchos de los elementos de éstas, en ocasiones parafraseándolas, otras veces simplemente parodiándolas<sup>206</sup>. En palabras del propio autor,

“[...]”, un laberinto de referencias significativas que en cada caso ofrece claves significativas, y que ha sido construido para actuar en la línea límite que separa arte y vida, haciéndolos indiscernibles.

Quizás, como afirmaba en cierta ocasión Robert Watts, haciendo gala de un sarcástico sentido del humor Fluxus: ‘lo más importante de Fluxus es que nadie sabe qué es’<sup>207</sup>.

### **2.3.14 ACCIONISMO VIENÉS**

Este grupo se constituyó oficialmente en 1965, aunque en realidad funcionaba desde el 62. En él participaron artistas como Günter Brus, Otto Muehl,

---

<sup>206</sup>. Esta actitud no deja de ser típicamente posmoderna (para un desarrollo más amplio de este concepto, véase el apartado “A modo de conclusiones (propias y ajenas)”, de este mismo trabajo, dentro del capítulo III).

<sup>207</sup>. Santiago B. Olmo, *op. cit.*, pág. 75.

Hermann Nitsch o Rudolf Schwarzkogler. Lo más representativo de sus actividades son las *performances*, en forma de acciones rituales acompañadas de música y animales muertos<sup>208</sup>. Continúa la tradición del arte austríaco de cierta expresividad con tintes eróticos y sensuales, en la línea de pintores como Klimt, Schiele o Kokoschka y, en el campo de la literatura, autores como Rilke, Musil o Werfel, y a esto añade la influencia de las teorías psicoanalíticas de Freud y Jung. Este expresionismo común a todos los componentes del grupo tiene como ingredientes destacados la provocación y la búsqueda de la emotividad, que deben contextualizarse en respuesta a los valores de la sociedad austríaca del momento, así como a la rigidez de la estética tradicional. Declaran entre sus objetivos explícitos el de reaccionar al expresionismo abstracto norteamericano, y hacer del cuerpo el soporte y el material de la obra de arte, un cuerpo que puede ser atacado o degradado.

Tras una acción en la Universidad de Viena, titulada “Arte y revolución”, en 1968, que dio lugar a algunas detenciones entre los miembros del grupo, éste se disolvió.

**Hermann Nitsch** es el autor más destacado, y en sus acciones hallamos también ciertos ingredientes religiosos que no aparecen necesariamente en todos los accionistas vieneses. Manifiesta no obstante el interés de todos los de su grupo por los más diversos fenómenos culturales: desde la teoría del psicoanálisis de Freud, Jung y Reich (en la línea de la tradición vienesa hacia la introspección), pasando por

---

<sup>208</sup>. En realidad este movimiento no es sino una continuación del *happening*, al que se le suman ciertas peculiaridades austríacas, según señalan tanto Sureda y Guasch (*op. cit.*, pág. 169), como Françoise

los más diversos mitos y rituales, o vanguardias artísticas como el *action painting*, hasta teorías de índole estrictamente filosófica.

Con respecto a la comparación entre la producción de este artista y la de Joseph Beuys, aludida al tratar a este último, el mismo Nitsch aclara su postura en una entrevista publicada en la revista LAPIZ<sup>209</sup>. Nitsch cree que su obra se acerca a la de Beuys en los aspectos referidos a la estética o a la espiritualidad, pero sin embargo se alejan diametralmente en lo que al compromiso político se refiere. Además, Nitsch rechaza la finalidad didáctica, para centrarse simplemente en el trabajo sobre la consciencia de la complejidad de la existencia. En sus propias palabras,

“el arte –aclarado este concepto de educación moral que rechazo-, es un vehículo de interiorización de la experiencia de la existencia”<sup>210</sup>.

Esta “celebración de la existencia” se lleva a cabo a través de la experiencia más cruda de diferentes y antagónicos elementos: sangre, vino, música, olores contrapuestos, belleza junto a la más desagradable visceralidad, degollación de animales, vida y muerte que no son recreadas ni fingidas, sino experimentadas directamente. Elementos reales, tiempo real, en un “teatro” donde no existen la mimesis ni la abstracción. Otros elementos con ciertas connotaciones simbólicas, presentados fuera de contexto, terminan de configurar esta mezcla de ingredientes

---

Ducros (*Diccionario de Arte del Siglo XX*, *loc. cit.*, págs. 5-6). No obstante, la peculiar conjunción de elementos otorga al accionismo vienes una entidad bien diferenciada.

<sup>209</sup>. Lóránd Hegyi y Pía Jardí, *op. cit.*, págs. 30-39.

<sup>210</sup>. *Ibid.*, pág. 35.

para provocar en los participantes una vivencia cercana al éxtasis que, según Nitsch, tan sólo puede encontrarse a través del arte.

En sus acciones se funden rituales religiosos con tradiciones paganas. Le interesa el catolicismo por cuanto deja siempre abierto un resquicio a la sensualidad<sup>211</sup>, aunque aborda los grandes temas de la religión desde otra perspectiva: la eternidad, o lo universal, como opciones del hombre al enfrentarse al cosmos. Su tratamiento de los mitos pretende enlazar con el de autores como Lévi-Strauss, tendencias como el surrealismo, o psicoanalistas como Jung. Así, el mito sería

“una historia estructurada que tematiza nuestras actividades humanas, un inventario de actitudes en diversas situaciones arquetípicas”<sup>212</sup>.

En último lugar, destacaré la importancia que el propio Nitsch otorga al budismo zen, a su síntesis entre el pensamiento intelectual y la iluminación, y su capacidad integradora de la realidad más allá de las categorías que caracterizan al pensamiento occidental.

---

<sup>211</sup>. En este aspecto hace alusión a la obra de Nietzsche, y su pretensión de ubicar ciertos aspectos de la cultura cristiana en la pagana, ya que en esta última se integrarían con más naturalidad lo consciente y lo subconsciente, lo racional y lo instintivo. Aquí enlaza con los escritos de Freud y su consideración de la fiesta como “válvula” que regula e integra los elementos considerados prohibidos.

<sup>212</sup>. “Entrevista con Hermann Nitsch”, *loc. cit.*, pág. 35.

### 2.3.15 OTRAS APORTACIONES

Si observamos la estructura y ordenación del estudio de Goldberg, vemos cómo la autora trata el trabajo de John Cage, a continuación los *happenings* de Kaprow, para centrarse más adelante en el arte de acción que tuvo lugar en Nueva York. Sólo más adelante, en párrafo aparte, se ocupará de los acontecimientos europeos. No obstante, explica la simultaneidad con que la *performance* se desarrolla tanto en Europa, como en Japón.

En Europa, pese a que el desarrollo del arte de acción corrió paralelo al americano, destacan para ella como personalidades principales Klein, Manzoni y Beuys; en Japón, el grupo *Gutai* y la multitud de artistas que se integran en él, algunos de los cuales acudieron a Nueva York.

Sobre lo que sucede en Nueva York, desde Kaprow, a partir de los sesenta, hace mención de artistas como Robert Whitman, Claes Oldenburg, Red Groom, Hansen, Dick Higgins, Jim Dine<sup>213</sup>. Aunque algunos de estos autores formaron parte de *Fluxus*, la autora no presta especial atención a esta agrupación, limitándose a describirla en un breve párrafo<sup>214</sup>. Otros, como Dine y Oldenburg, se asocian junto a Andy Warhol, Roy Lichtenstein o James Rosenquist, al arte *pop*. Este movimiento lanza su mirada hacia el mundo que le rodea, interesándose por la cultura popular y el mundo publicitario norteamericano. El interés por los temas cotidianos, y la

---

<sup>213</sup>. Goldberg, R., *op. cit.*, págs. 130 y 131.

<sup>214</sup>. Goldberg, R., *op. cit.*, pág. 132.

actitud “antisera”<sup>215</sup> frente al arte, se deben también en gran medida a la influencia de Marcel Duchamp.

Sin embargo, la peculiaridad de su trabajo está en la atención que presta a otro tipo de disciplinas que confluyen también en el arte de acción<sup>216</sup>: es así como destaca la influencia de Simone Forti e Yvonne Rainer, bailarinas, sobre muchos artistas de la *performance*, materializada también en diversas colaboraciones.

Goldberg entiende que Nueva York es el aglutinante de la mayor parte de los trabajos en este campo, y es por esto que centra su estudio en la actividad artística que allí tiene lugar.

El fenómeno que conocemos como “danza nueva” resulta de especial interés. Tuvo también su origen en la escuela creada por Cage y Cunningham, y contó con artistas como las ya citadas Simone Forti e Yvonne Rainer, además de Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon, Barbara Lloyd y Deborah Hay. Todos ellos asimilaron las aportaciones de Cage, así como los *happenings* y las acciones de *Fluxus*. Pero, debido a su diferente formación, sus investigaciones discurrieron por senderos distintos, que a la larga fueron capaces de aportar a los artistas de la *performance* nuevas posibilidades y actitudes.

---

<sup>215</sup>. Cfr. C. Tomkins, *op. cit.*, pág. 459.

<sup>216</sup>. Aunque Schimmel en el catálogo de *Out of Actions* también reconoce esta confluencia, en el apartado que titula “1960s performative sculpture”, *loc. cit.*, págs. 88-91. Sin embargo, el énfasis que pone sobre estos aspectos es notablemente menor que el de la autora citada.

La *Dancer's Workshop Company*, fundada en 1955, puso en práctica todas estas innovadoras ideas<sup>217</sup>. En ella colaboraron artistas de las disciplinas más diversas: bailarines, músicos (como La Monte Young, por ejemplo), arquitectos, pintores, escultores, y todo aquel que lo deseara. Sus trabajos consistían básicamente en extrañas coreografías que tenían lugar casi siempre al aire libre.

De este grupo, en 1962, nace el *Judson Dance Group* de Nueva York. Investigan el azar y la indeterminación cagianas, el sentido de la estructura musical de Satie, o el minimalismo. En la obra “Terreno” (1963), de Yvonne Rainer, la autora presenta por escrito algunos de sus principios:

“NO al espectáculo no al virtuosismo no a las transformaciones y lo mágico y lo fingido no al atractivo y la trascendencia de la imagen de la estrella no a lo heroico no a lo antiheroico no a las imágenes de pacotilla no a la implicación del intérprete ni el espectador no al estilo no a la afectación no a la seducción del espectador por medio de las tretas del intérprete no a la excentricidad no al movimiento ni al ser movido.

(...). Debe definirse en tanto cómo moverse en el espacio entre el abultamiento teatral con su carga de dramático ‘Significado’ psicológico –y- las imágenes de efectos atmosféricos del teatro no dramático, no verbal (es decir, la danza y algunos ‘happenings’) –y- teatro de participación y/o asalto del espectador”<sup>218</sup>.

En estas declaraciones podemos observar cómo la barrera entre la danza y los *happenings* parece volverse tenue, borrosa.

---

<sup>217</sup>. En realidad gran parte de estas ideas habían sido ya enunciadas por creadores de la danza como Loie Fuller, Isadora Duncan, Rudolf von Laban y Mary Wigman. Goldberg, *op. cit.*, pág. 139.

<sup>218</sup>. *Ibid.*, pág. 141.

Robert Morris, quien fuera colaborador de Forti, traslada las teorías de la vanguardia de la danza hacia “acciones-esculturas centradas en el cuerpo”<sup>219</sup>. Para sus acciones crea ambientes de una gran simplicidad, más propios de un coreógrafo; éstas suelen consistir en permanecer inmóvil durante un tiempo determinado, por ejemplo dentro de una columna confeccionada por él mismo.

También **Bruce Nauman** se vale de la escultura, la instalación y la *performance* para crear finalmente piezas gestuales claramente influenciadas por Man Ray, o por la bailarina y coreógrafa Meredith Monk. Se filma a sí mismo en su estudio, haciendo cualquier cosa. A través de la repetición de movimientos simples, crea una tensión que no acaba de resolverse. En otras ocasiones trata de crear ritmos que escapan finalmente a su control.

“*Performance corridor*”, es simplemente un pasillo que hay que recorrer, y en el que suceden cosas a todo el que lo hace. Trabaja sobre espacios psicológicamente muy definidos, buscando la participación del espectador en las situaciones que él crea.

---

<sup>219</sup>. En inglés, “*sculptural body-oriented performances*”. El término está tomado del texto de P. Schimmel, *op. cit.*, pág. 88.

## **2.4 DE LA DÉCADA DE LOS SETENTA EN ADELANTE**

### **2.4.1 INTRODUCCIÓN**

Los trabajos que en este apartado hemos querido mencionar, se salen ya de los límites estrictos de nuestro ámbito de estudio. Teniendo en cuenta que Esther Ferrer comienza su andadura como *performer* a finales de los años sesenta, se trataría de manifestaciones simultáneas en el tiempo al trabajo de la artista, con lo que no influirán tan decididamente en su manera de entender y hacer.

No obstante, hemos querido reunir, aunque sea bajo la forma de unas breves pinceladas, algunas de las muestras más destacadas. La duda acerca de cómo clasificar estas manifestaciones persiste con mayor insistencia, si cabe, cuanto más nos acercamos al presente, ya que las propuestas se diversifican cada vez más y las tendencias se diluyen, dificultando una agrupación de los trabajos.

Mayo del 68 marcó prematuramente el comienzo de la década de los setenta. En este momento, el objeto de arte tiende a considerarse casi como pura mercancía, y cobran más sentido si cabe las propuestas del arte conceptual, que lo libera de su valor económico. También el arte del cuerpo se integra con mayor compromiso en el proceso creativo, como lugar y como medio.

Esto sucede a ambos lados del Atlántico, de manera prácticamente simultánea, aunque existan una vez más pequeños matices diferenciadores entre una y la otra orilla. Así, en Europa se producirán documentos más estáticos, con mucha

influencia del accionismo vienés, que estudian “aspectos profundos de la vida individual y colectiva”<sup>220</sup>. Mientras en América los trabajos son más dinámicos, *minimal*, conceptuales.

Roselee Goldberg, para abordar este período, hace un intento de clasificación que, aunque no pretende ser exhaustivo, sí trata de recoger la variedad de pautas y comportamientos que podrían recopilarse bajo el amplio paraguas de la *performance*. Si atendemos al texto de Schimmel, encontraremos en él un recorrido en ocasiones similar, pero por supuesto no tan completo: este autor va centrándose más en personajes puntuales. Seguimos en parte a ambos autores, y lo que ofrecemos aquí es una revisión crítica de diversas aportaciones. Lo hemos completado con referencias de artículos y catálogos, además de enriquecer en lo posible el contexto histórico y el aparato crítico que dan coherencia al material aportado. La selección, sin embargo, no deja de obedecer a los criterios personales de quien escribe, suscribiendo así una vez más a la declaración de intenciones realizada al comenzar este recorrido histórico.

*Por supuesto que podría clasificar las performances, y a veces lo hago irónicamente, por ejemplo lo que yo llamo performances pipi-caca, aquellas muy expresionistas donde el performer se mancha, se tira cosas encima, etc. Pero si intentamos clasificaciones, si empezamos a tratar la performance como género, umm! Yo desconfío, será un género cerrado, porque para clasificar hay que sistematizar, y una obra abierta, que se transforma continuamente, no puede clasificarse. Se empezará a poner limitaciones, a decir, esto es una performance, y esto no porque no reúne ciertas*

---

<sup>220</sup>. Guasch, El arte último..., *op. cit.*, pág. 103.

*condiciones, "a", "b" o "z". Precisamente una de las maravillas de la performance es que es una obra super abierta, que puede evolucionar en todos los sentidos, yo digo siempre que hay tantas "interpretaciones" de lo que es la performance como performers. Hablo de todo esto, un poco o mucho irónicamente, en mi II Conferencia ZAJ, teoría y práctica, donde teorizo sin teorizar. Hay que tener cuidado para no perder la energía creativa de la performance que le viene fundamentalmente de su diversidad, de su "no norma", de su anarquía, entendida esta última en el buen sentido, como responsabilidad individual y compromiso libre individual.*

En la década de los setenta, las propuestas ya realizadas con anterioridad se desarrollan y despliegan en la amplitud de sus posibilidades. De algún modo, los ingredientes que los pioneros del arte de acción presentaron todos fundidos, en un magma indiferenciado, toman cuerpo y se singularizan. Así, artistas puntuales se centrarán en uno u otro aspecto y trabajarán sobre él: las *performances* resultantes podrían considerarse, entonces, fruto de una mayor especialización, o de un discurso más agudo y refinado. A partir de este momento cobraría vigencia la clasificación propuesta por algunos, que contraponen *behaviour art* y *body art*<sup>221</sup>.

Según Goldberg, el arte de acción termina, para dar paso al *arte de comportamiento*, en el que se estudia al sujeto individual y social en sus modos de relacionarse y reaccionar a determinadas situaciones. Las vivencias que se tienen

---

<sup>221</sup>. Sureda y Guasch, *op. cit.*, págs. 147-149; Simón Marchán Fiz, Del Arte Objetual..., *op. cit.*, págs. 235-248. Para un comentario más amplio al respecto, me remito al apartado de "Definiciones", en este mismo trabajo.

ante la obra, de la más diversa índole, o al interactuar con ella, son el nuevo material de este arte: se abre así un nuevo campo de experimentación, con soportes insospechados.

Llegados a este punto, el *arte del cuerpo* toma éste, en todas dimensiones, como centro de su actividad. No es sólo la percepción del propio cuerpo o la del de los demás: sino el contexto social, psicológico, histórico, político o antropológico en que se sitúa. Aquí las experiencias se hacen potencialmente ilimitadas. Las propuestas se abren en un amplísimo abanico, y las reflexiones oscilan entre las aparentemente simples o abstractas relaciones espaciales, y las más complejas implicaciones psicoanalíticas o filosóficas.

Algunas revistas, como la neoyorkina "*Avalanche*", o la francesa "*arTitudes*", se convierten en puntos de encuentro para todos aquellos que se dedican, de un modo u otro, a este arte. François Pluchart, fundador de la segunda, promovió también activamente las primeras exposiciones sobre arte corporal, y se encargó de publicar y difundir varios manifiestos al respecto. En el primero de ellos, afirma lo siguiente:

“El arte corporal no es en ningún caso una nueva receta artística destinada a inscribirse en una historia del arte fracasada. El arte corporal es exclusivo, arrogante, intransigente. No mantiene relaciones con ninguna forma supuestamente artística si de entrada no es declarada sociológica o crítica. El arte corporal derriba, rechaza y niega la

totalidad de los pasados valores estéticos y morales inherentes a la práctica artística, ya que la fuerza del discurso debe reemplazar a cualquier otro presupuesto del arte”<sup>222</sup>.

Por otra parte, W. Sharp, miembro fundador de la revista “*Avalanche*”, consideraba el cuerpo “como útil, como soporte, objeto o presencia en el devenir cotidiano”<sup>223</sup>.

En el segundo manifiesto del arte corporal, Pluchart describe las etapas que considera esenciales en la construcción del lenguaje propio del arte corporal<sup>224</sup>.

En la primera de ellas, de 1870 a 1960, hace alusión a una amplia lista de autores que crean un modo de expresión personal opuesto y diferente a los canales considerados tradicionales. Es el caso de Lautréamont, Stéphane Mallarme, Antonin Artaud o Georges Bataille en lo literario; o K. Malevich y Marcel Duchamp en las artes plásticas.

En una segunda etapa, desde 1965 a 1970, incluye a aquellos artistas que juegan con el cuerpo humano para elaborar nuevas formas de arte, participativas y actuantes. Sería el caso de Kaprow, G. Brecht, Yves Klein, Piero Manzoni o los accionistas vieneses.

---

<sup>222</sup>. Cita tomada del libro de Guasch, *El arte último...*, *op. cit.*, pág. 93, que a su vez está tomada textualmente del primer manifiesto de arte corporal (París, 20 diciembre de 1974), en *Art corporel*, galería Stadler, París, enero de 1975. Recogido por F. Pluchart, *L'art corporel*, págs. 60-61.

<sup>223</sup>. Guasch, *El arte último...*, *op. cit.*, pág. 92.

<sup>224</sup>. Los tres manifiestos podemos encontrarlos íntegros también en el catálogo *L'art au Corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, editado por los Museos de Marsella, en 1996, págs. 474-479.

En la tercera, en torno a 1970, los artistas usan el cuerpo como vía para definir nuevos discursos, que pretenden definiciones alternativas no sólo del arte, sino del propio ser humano. Aquí encontramos personajes como D. Oppenheim, V. Acconci, C. Burden o Gina Pane.

La siguiente etapa, cinco años más adelante, se caracteriza por la búsqueda de un lenguaje expresivo que incluya al del propio cuerpo, y que posea la característica de ser universal. Acconci, G. Pane, U. Lüthi, M. Journiac, cumplirán los requisitos de definir al hombre del mañana a través del lenguaje.

Por último, en un tercer manifiesto, redactado en 1980, expresa lo que para él es la función primordial del arte corporal, y la función que ha cumplido en las diferentes vanguardias:

“El arte corporal emergió en el seno de una serie azarosa de vanguardias falsificadas ajeno a cualquier tipo de interés decorativo o discursivo, con una clara voluntad perturbadora y desalienante. El arte corporal se presenta como la primera medicina para la enfermedad social puesta en evidencia por los desórdenes políticos y culturales del Mayo francés, y como la más contundente y violenta reacción contra el *establishment* que, conscientemente o no, es el responsable de poner el mundo al revés, un mundo que en lugar de dar vida, esclaviza, mutila y castra al ser humano”<sup>225</sup>.

Volviendo a Goldberg, no compartimos su propuesta de distinción entre *arte de comportamiento* y *arte del cuerpo*. Opinamos que se hace excesivamente complejo distinguir entre una y otra, asociar artistas a cualquiera de ella, más aún

---

<sup>225</sup>. Guasch, El arte último..., *op. cit.*, pág. 94.

cuando la propia producción de los artistas evoluciona con el tiempo<sup>226</sup>. Por otra parte, en los manifiestos del arte corporal a que nos venimos refiriendo, y en las propias piezas, puede observarse una gran variedad de planteamientos, que acaba con cualquier intento de este tipo.

La clasificación de Goldberg, que seguimos en parte, debe entenderse entonces con justeza: como un marco de inteligibilidad para quien desea asomarse a estos acontecimientos<sup>227</sup>.

#### **2.4.2 EL TRABAJO SOBRE EL PROPIO CUERPO**

El trabajo sobre el propio cuerpo es el núcleo de muchas acciones; sin embargo, la orientación que se le de a estas investigaciones varía muchísimo de unos artistas a otros. En el caso de **Vito Acconci**, interpreta su cuerpo como si de la página de un libro se tratara. Abandona su carrera de poeta, para dedicarse a realizar *performances*, principalmente entre 1969 y 1974.

En “*Trademarks*” reflexiona acerca del trabajo de Fontana: traspasa el lienzo, para actuar ante la cámara. Otras veces se ocasiona él mismo heridas, a través

---

<sup>226</sup>. En el apartado de “definiciones”, del capítulo I, tratamos más extensamente de esta problemática.

<sup>227</sup>. Insisto, no obstante, en que no se trata más que de un intento de ofrecer una cierta perspectiva de análisis para dichas manifestaciones. La tremenda complejidad que puede desvelarse en cada obra, exigiría ser analizada en el contexto de cada autor en cuestión, valorando para el caso todos los factores relevantes. Pues es en este momento en especial cuando más se personaliza el arte de acción; tal vez se disperse, tal vez se resista con fuerza a ser encorsetado en rígidas clasificaciones. Y, en último extremo, al tratarse de obras abiertas, puede considerarse, como afirma Esther Ferrer, “una cuestión de interpretación”...

de mordiscos, para después estamparlas en diferentes superficies (en oposición a Klein)<sup>228</sup>.

En otras *performances* involucra al espectador, el cual no es sino un involuntario partícipe de la acción. También en ocasiones incorpora el vídeo u otros elementos tecnológicos como medio de interacción impersonal con los asistentes. Sus acciones, simples y penetrantes, influirán en los trabajos de exploración del cuerpo de artistas como Burden, Mc Carthy, Marina Abramovic o Gina Pane.

**Dennis Oppenheim** evoluciona desde su trabajo como escultor hacia las *performances*: con ellas trata de oponerse a la tendencia minimalista. Sin embargo, a partir de 1972 abandonará las acciones, para trabajar con pequeños títeres de madera.

**Mowry Baden** comienza a trabajar estos aspectos incluso antes que Acconci; en “*I walk the line*”, solicita a los participantes que hagan un recorrido con una escultura en forma de línea entre las piernas. En síntesis, sus acciones experimentan con la escultura psicológica, con la percepción kinestésica y física, son trabajos orientados al cuerpo que se desarrollaron entre finales de los 60 y principios de los 70, y que influirán decididamente en la obra de autores como Chris Burden y Charles Ray.

---

<sup>228</sup>. Encontramos también en su obra la noción de “campos de energía”, que toma de los Principios de psicología tipológica de Kurt Lewin. Según Aznar Almazán, “allí encontró el artista una clara descripción de cómo cada individuo irradiaba un campo de energía que incluía toda interacción posible con otra u otras personas y objetos en un espacio físico determinado” (Aznar Almazán, *op. cit.*, pág. 79). Por otra parte, conceptos de este tipo los trabaja también Esther Ferrer, en piezas como su instalación “Perfiles”.

La obra de **Chris Burden** fue seguida con gran interés internacionalmente. Crea situaciones en las que se pone en peligro a sí mismo envolviendo también al espectador, de manera que éste se convierte en cómplice de acontecimientos amenazantes. Sus acciones investigan la psicología del autor y la del público. Es su manera de interpretar la relación entre creación y destrucción: desde *Gutai*, los primeros *happenings* y el Nuevo Realismo, continúa y de algún modo culmina la reflexión, al usar su cuerpo como receptáculo de los asaltos ajenos.

Las acciones de Burden poseen una simplicidad visual, un minimalismo perfectamente adecuado para ser transmitido a través del medio fotográfico. También los objetos residuales de sus acciones permanecen como testigos de que aquello realmente sucedió. En contraposición a Beuys, sus *performances* están centradas en los objetos, no pueden entenderse sin ellos. Por tanto, la crítica de Marina Abramovic según la cual estos objetos no son más que reliquias comerciales, carentes de sentido, no tendría cabida.

Llevando esto hacia los extremos, **Rudolf Schwardkogler** protagonizó también en los 70 todo tipo de eventos de mutilación y autocastración, que finalmente le conducirían a la muerte.

Pero no todos los trabajos centrados en el cuerpo se orientan hacia el estudio de la destrucción. Otros investigan la relación del cuerpo con el espacio, como un elemento de él. Es el caso de muchas obras del ya citado **Bruce Nauman** (como “Caminando de manera exagerada alrededor del perímetro de un cuadrado”, 1968), o de **Klaus Rinke** y **Monika Baumgardtl**, quienes, en sus “Demostraciones

primarias”, adoptan posturas geométricas que van modificando según paréntesis de tiempo que señala un reloj de pared<sup>229</sup>.

**Gina Pane** desarrolla *performances* en las que se hiere a sí misma, y pretende con ello crear un lenguaje de signos, a través del cual busca manifestar nociones como la pérdida de energía, el sufrimiento, o hacer patente su propia vulnerabilidad y la de las mujeres en general.

Según Aznar Almazán, las acciones de Pane están colmadas de violencia, aunque esto no constituye ninguna excepción en el panorama de los años setenta, sino más bien al contrario. La violencia, la crueldad y las perversiones sexuales invaden, a su juicio, todo el panorama cultural de esta década<sup>230</sup>.

Una actitud completamente diferente es la de **Orlan** y su extraordinaria transformación física, que comienza con “*Le Baiser de l’Artiste*” (“El Beso de la Artista”), y continúa hasta hoy. El uso que hace del dolor crea una situación extrema en la que el observador proyecta su empatía y complicidad.

**Marina Abramovic** presenta trabajos en solitario y también con su compañero, **Ulay**. En solitario, *performances* como “*Rhythm 0*”, en la cual se presenta a los asistentes junto a una mesa con instrumentos para el placer y el dolor. Durante seis horas se expone a que los utilicen sobre ella con total libertad; este tipo

---

<sup>229</sup>. Este tipo de *performances* serían muy paralelas a algunas de Esther Ferrer, realizadas con el grupo **zaj**, como es el caso de “Especulaciones en V”.

<sup>230</sup>. Aznar Almazán, *op. cit.*, pág. 69.

de acciones corre el riesgo de acabar de manera descontrolada, con los asistentes divididos entre atacantes y defensores.

Por su parte, **Ulay** (Uwe F. Laysiepen) había realizado también en solitario acciones que se acercaban más a estilos de vida<sup>231</sup>. Pero la labor que ambos realizan juntos tiene una manera especial de centrarse en el cuerpo: investigan el género y la sexualidad, de una forma que individualmente sería imposible. También expresan públicamente su vida juntos como tema de sus acciones. En “*Imponderabilia*” (1977) se colocan ambos desnudos a la entrada de un museo. El público que deseara entrar debía elegir a quién de los dos dará la cara, al atravesar el mínimo espacio libre entre ambos. En “*Rest Energy*” (1980), Marina sujeta un arco mientras Ulay lo tensa y le apunta al corazón.

### 2.4.3 TINTES AUTOBIOGRÁFICOS

Las anteriores *performances* nos permiten enlazar con aquellas que adquieren tintes autobiográficos, y en las que episodios de la vida del artista son recreados por éste, convirtiéndose así en el eje principal de su obra. De esta manera se incorporan a la temática del arte de acción, de un modo más explícito, asuntos como los sueños, o el pasado. Autoras como **Laurie Anderson** o **Julia Heyward**, recurren con

---

<sup>231</sup>. Sus primeros trabajos no implicaban la participación del público, sino que eran actividades como vestirse de mujer y entrar en el mundo de travestis y transexuales durante dos años; o adoptar el papel de un impedido mental durante un año o, en compañía de personas con anormalidades físicas, modelar su propia imagen en ellos. En estas acciones se coloca en posiciones muy vulnerables, emocional y psicológicamente, y pretende con ellas un cuestionamiento general de la naturaleza de estas actividades, y del propio *status* de la verdad.

frecuencia a episodios de su infancia. El feminismo se hace también en ocasiones muy presente.

**Rebecca Horn** elabora extensiones de su propio cuerpo, que denomina “modelos rituales de interacción”<sup>232</sup>. A través de ellos explora la conciencia y el movimiento sensoriales. Una enfermedad que la tuvo al filo de la muerte motiva que sus trabajos reflexionen en torno al delicado equilibrio que de por sí constituye la vida. Esto recuerda a la tradición iniciada por Tanaka, de *Gutai*, con su “*Electric Dress*” (extensiones de su cuerpo que son activadas por el uso).

#### 2.4.4 HACIA LOS LÍMITES DEL ARTE DE ACCIÓN

Dentro de la inmensa variedad de *performances* que se desarrolla en estos años, hay algunas manifestaciones que caminan decididamente hacia los límites del arte de acción. Estas exploraciones se dirigen en direcciones diversas, si bien se pueden considerar siempre dentro de la influencia que sobre el arte contemporáneo tuvo el fenómeno social que conocemos como “medios de comunicación de masas” o “*mass media*”<sup>233</sup>.

En ocasiones la reflexión no gira ya en torno a la pretendida fusión del arte y la vida, sino de los medios de comunicación y el arte, o de lo que se considera arte de calidad y lo que no.

---

<sup>232</sup>. Goldberg, R.: *op. cit.*, pág. 175.

La integración en la *performance* de las nuevas tecnologías es ya una realidad. En relación con esto, tenemos el trabajo de **Laurie Anderson**, que en acciones como “*Estados Unidos*”, conjuga el arte de acción con la cultura de masas. También **Eric Bogosian**, Michael Smith, o **John Jesurun**, utilizan multitud de medios tecnológicos en sus *performances*. Jesurun investiga las fronteras entre la vida y los medios de comunicación de masas.

Algunos grupos, como *Nice Style*, *The World’s First Pose Band*, fundado en 1972, juegan con distintas posturas corporales para crear su espectáculo, provocando e ironizando continuamente, en especial sobre temas relacionados con el arte.

En esta línea de trabajo tenemos también el *Grupo General Idea*, fundado en Toronto, en 1968<sup>234</sup>, que se valió también de una revista, “*File*” – en alusión a *Life* –, e incluyó numerosos diseños de trajes en sus acciones. En realidad no hacen sino continuar la línea de futuristas y dadaístas, realizando acciones cada vez más llamativas; organizaban también festivales, como los de *Fluxus*, que iban de gira por Europa y América, y reconstruían en ocasiones *performances* anteriores (de la Bauhaus, por ejemplo). La peculiaridad de sus acciones reside en que no aislan la cultura dominante, sino que la integran, de manera que la música rock, el cine de Hollywood o las series televisivas, el estilo de vida que todo ello sugiere, quedan también reflejados en su producción. Por otra parte, la pretensión principal de sus acciones es realizar una especie de terapia para las enfermedades culturales (como el rechazo social hacia el SIDA, por ejemplo). Debido a esto, las manifestaciones de

---

<sup>233</sup>. Sobre la influencia de los *mass media* en el terreno de lo artístico, tenemos el libro de J. A. Ramírez, Medios de masas e Historia del Arte, ed. Cátedra, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1970.

*General Idea* quedan más bien asociadas al arte activista, como lo fueron también las *Guerrilla Girls*, o *Gran Fury*<sup>235</sup>.

Lo que conocemos como “estética punki”<sup>236</sup> influyó también en el modo de hacer de algunos artistas de acción de la época: su temática provocadora, en ocasiones con tintes anarquistas, otras veces sexualmente transgresora, que evoluciona hacia posturas antiarte; su huida de lo convencional, la provocación, vuelven una vez más a recordarnos a las primeras *performances* futuristas y su intento de integrar arte y vida, aunque tal vez en esta ocasión con una mezcla más sofisticada.

También durante la década de los 70 artistas procedentes de diversas disciplinas se dedican al arte de acción: músicos, dramaturgos, bailarines. Una vez más de esta confluencia surgen acciones muy variadas: desde las más espontáneas, generalmente breves, hasta otras que requirieron preparación y ensayos de varios meses.

Entre estas últimas tenemos las creaciones de **Wilson** y **Foreman**. Conjugan en su obra tanto los logros más actuales del teatro experimental norteamericano, como el influjo mezclado de Artaud, Brecht, Wagner, Cage, Cunningham y la danza nueva. El “teatro inusual” de Wilson está plagado de connotaciones psicológicas, cuadros vivos visuales o auditivos, o el lenguaje preconsciente infantil como algo cercano a las “palabras en libertad” de los futuristas. Sus obras, como grandes

---

<sup>234</sup>. Goldberg, R.: *op. cit.*, pág. 177.

<sup>235</sup>. Véase al respecto el texto de Guasch, *El arte último...*, *op. cit.*, págs. 488-498.

<sup>236</sup>. Goldberg, R.: *op. cit.*, pág. 182.

óperas, parecen evocar la obra de arte total wagneriana, además de intentar llegar a un amplio margen de la sociedad.

En el caso de Richard Foreman, en “El nacimiento de un poeta”, de 1985, elabora un texto provocador, de tintes surrealistas y cercano a lo obscuro, que recuerda al espíritu de “*Relâche*” de Picabia<sup>237</sup>.

Esta invasión mutua entre el teatro y la *performance* hizo que la segunda lograra llegar a un público más amplio; los críticos del teatro trataron también sobre la *performance*<sup>238</sup>. De igual modo, había mucho de ópera en estas representaciones, si bien no en un sentido estricto, pero de hecho muchos cantantes de ópera participaron también en ellas.

Los acercamientos al arte de acción, como digo, no se produjeron solamente desde el teatro, sino también desde la danza. A principios de los 80, la danza se vuelve más hacia el entretenimiento, abandonando en parte la densa carga conceptual de la década anterior. Pasa a cuidar con esmero el aspecto estético, los trajes, la coreografía, la iluminación... Conserva de tendencias anteriores la

---

<sup>237</sup>. *Ibid.*, pág. 201.

<sup>238</sup>. En España también sucede esto; de hecho, la traducción al castellano “Estudios sobre *performance*”, en la que aparece un texto de Esther Ferrer, entre otros, estuvo a cargo del Centro Andaluz de Teatro. La propia Esther Ferrer, como veremos más adelante, en varios de sus escritos y declaraciones, aborda esta cuestión, tratando de distinguir claramente entre teatro y *performance*. Sin embargo, ya desde sus orígenes los límites no aparecen claros. Como bien apunta Susan Sontag, Antonin Artaud, al hablar de su propuesta para el nuevo teatro, no hace sino definir lo que después serán algunas de las principales características del *happening*, o del arte de acción (Sontag, Susan: Contra la interpretación, Madrid, Alfaguara, 1996). Por otra parte, no puede negarse que la acción y el teatro de vanguardia se han relacionado íntimamente en las últimas décadas. Esta opinión la expresa también Aznar Almazán, apoyándose a su vez en Frank Popper (en Arte, Acción y Participación). Ambas referencias las encontramos en el libro de Aznar Almazán, *op. cit.*, págs. 16 y 17.

interdisciplinariedad: combinación de dibujos geométricos en sus movimientos; colaboración de pintores y músicos de vanguardia en la realización de decorados y composiciones. Todo ello, siempre en interconexión con los medios de comunicación de masas. De manera que las aportaciones mutuas fueron importantes: ambos géneros se enriquecieron y ganaron en libertad.

*[...] hace ya mucho tiempo, muchos años que hay performance, muchas maneras de comprenderla, siempre lo ha habido. Pero si quieres en los años 60 y 70 había como un consenso, se trataba de no hacer teatro, se trataba de hacer una acción liberadora, que rompiera, que fuera refractaria. A partir de un momento hay una serie de artistas que viene después que lo ha visto todo, pero que proceden del teatro, de la música, de la danza, con un bagaje mucho más clásico, más tradicional, quizás con menos deseos de ruptura, con menos necesidad de ruptura, porque la situación es mucho más liberal, es mucho más fácil, ya puedes hacer lo que te da la gana, no es un problema. Lo que ocurre es que a los que vienen del teatro o de la danza les resulta muy difícil escapar a su formación primera. Y empiezan a introducir muchos elementos teatrales, del ballet, coquetean con la ficción, utilizan mucho más material, mucha más técnica, vivimos una época muy tecnificada, yo no tengo nada en contra, está muy bien que haya diferentes maneras de hacer la performance, por qué no, pero desde el punto de vista de lo que yo entiendo como performance no es el camino, al menos no es el mío, yo no he evolucionado en ese sentido.*

A partir de los años 80 la situación de la *performance* experimenta cambios notables: parece integrarse en los medios de comunicación de masas, la crítica le

presta atención, se celebran festivales, se publican revistas especializadas<sup>239</sup>, algunos historiadores se centran en ella, y llega a incluirse en los planes de estudio de las escuelas de arte.

Pero la reflexión en torno al cuerpo sigue ahondando en todas las cuestiones abiertas, planteando en su complejidad los múltiples interrogantes de la sociedad y la cultura en la que vivimos. En palabras de Anna M<sup>a</sup> Guasch,

“En el paso de la década de los ochenta a la de los noventa, la denuncia social y política coexistió con el planteamiento crítico de una zona de fricción mucho más cercana al artista, tanto geográfica como psicológicamente: su cuerpo. Al decir de Hal Foster, el cuerpo se convirtió en un *site* (lugar) nada neutral ni pasivo, sino más bien obsesivo en el que convergieron y se proyectaron a la vez prácticas artísticas y discursos críticos, un *site*, por tanto, ambiguo, a la vez construido y natural, semiótico y referencial.

En este retorno al cuerpo, cuyo referente más específico es el Body Art de finales de los sesenta y los setenta, el artista, más que trabajar el cuerpo como soporte o indagar en las zonas más profundas del subconsciente individual y colectivo, recuperó el cuerpo en tanto que imagen para abordar una pluralidad de experiencias relacionadas con el ejercicio físico, la manipulación genética, la cosmética, la sexualidad, la enfermedad, el placer, la muerte o la escatología. Un cuerpo con mucho de antropomórfico, de autobiográfico, de orgánico o de natural, pero también de artificial, posorgánico, semiótico, construido, poshumano y abyecto.

(...). El retorno al cuerpo de finales del siglo XX ha entendido a aquél como una noción abstracta; más que la realidad del cuerpo –aunque lo real también está presente–, lo que importa son sus apariencias, lo externo, el maquillaje y, en su caso, su imagen virtual,

---

<sup>239</sup>. Como es el caso de la revista *INTER*, publicada en Quebec, Canadá. También a cargo de la misma se celebran encuentros entre artistas de la *performance*, en muchos de los cuales ha participado Esther Ferrer.

pero también su capacidad de ser objeto real y, a la vez, simbólico, de feroz devastación. El cuerpo no es el último refugio de la autenticidad, como hemos visto que ocurría en las prácticas de los años setenta, sino el sostén privilegiado de lo falso, lo artificial, lo simulado, lo agresivo, es decir, de los aspectos dominantes en una sociedad rehén de la industria de las imágenes, de la informática y, aunque de manera más incipiente, de la genética”<sup>240</sup>.

A partir de aquí, esta autora señala que se producen distintos acercamientos al cuerpo por parte de los artistas. En algunos casos, la aproximación se nutre de la realidad ilusoria, simulada, que nos muestra los elementos cotidianos con una mirada extraña, matizada de complejos argumentos, surrealistas a veces.

En otros, se refleja lo abyecto sin rodeos:

“Residuos de violencia, restos de heridas físicas, vestigios de dramas psíquicos y emocionales y, en general, situaciones de insatisfacción respecto al modelo establecido de cultura. Residuos, restos, vestigios y situaciones que desembocan en lo obscuro, es decir, en una representación sin escenario, y en el triunfo de lo impúdico o, en una palabra, de lo abyecto”<sup>241</sup>.

El arte de acción, al centrarse en el cuerpo, permite una mirada incisiva, crítica y mordaz sobre la realidad más cruda de la vida en la sociedad actual (norteamericana o europea). Estructura un lenguaje absolutamente nuevo, que se alía

---

<sup>240</sup>. Guasch, *El arte último...*, *op. cit.*, págs. 499 y 500.

<sup>241</sup>. *Ibid.*, pág. 500. Según esta autora, es Hal Foster quien propone el nombre de *abject art* para estas manifestaciones. E incluye también una nota al pie, al referirse a estas cuestiones, en las que cita textualmente una frase del ensayo sobre la abyección, de Julia Kristeva, que me permito reproducir: para Kristeva, lo abyecto es aquello que “perturba la identidad, el sistema, el orden. Aquello que no respeta las fronteras, las posiciones y los roles” (tomado por Guasch de Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*, París, Du Seuil, 1980, pág. 12).

con el medio fotográfico, o con los meros objetos, y recurre a la obviedad para profundizar en cada conflicto<sup>242</sup>.

También la postura de muchos artistas con respecto al arte de acción ha cambiado. Como apunta Schimmel al final de su texto, normalmente la *performance* sirvió como rampa de despegue creativo para quienes se dedicaron a ella, ayudándoles a romper con las tradiciones, a ganar libertad y enriquecer sus propuestas. Pero también aparecen artistas que dedican su carrera solamente a la *performance*, sin volcarse después en el objeto ni remitirse a él. De manera que la *performance* como género inclasificable y polémico viene a asentarse en las aguas mansas de la institucionalización, en opinión de muchos.

Desde sus comienzos, el arte de acción ha sido una vía directa para investigar problemas relacionados con la destrucción, la mortalidad, y cualquier tipo de límites y fronteras, sean del orden que sean. Un revulsivo para la historia del arte, la crítica, y el propio arte al fin, haciéndonos conscientes de las frágiles estructuras en las que se sustentan, en una cultura y una civilización en continuo cambio.

---

<sup>242</sup>. De todo esto que venimos hablando, el trabajo de Cindy Sherman constituye una de las muestras más amplias y crudas.

## CAPITULO 3

### **ESTHER FERRER: LOS ALREDEDORES Y SU OBRA**

#### **3.1 INTRODUCCIÓN**

Dadas las peculiaridades de la producción artística a la que pretendemos acercarnos, hemos de ser muy cuidadosos en la manera de abordar esta aproximación. Tanto la secuencia temporal, como la limitación necesaria para los contenidos, o su propia ordenación interna, obedecen a dos criterios principales:

En primer lugar, el de estructurar el material de manera que pueda resultar comprensible a cualquier lector que, aunque familiarizado con el arte, no se encuentre completamente informado acerca de este tipo de manifestaciones.

En segundo lugar, el criterio irrenunciable de mantener un máximo respeto hacia la integridad de la obra, su vida propia y su multiplicidad de significados, sin que nuestro aparato conceptual, al recubrirla, la empobrezca o delimite más de lo estrictamente necesario.

El mundo de la *performance* y los artistas que a ella se dedican no obedecen a reglas ni criterios. Hay casi tantas tendencias como artistas, tantos modos de entenderla como se pudiera desear. Es por ello que consideramos de tan alto valor las

propias manifestaciones de la autora, su visión, o incluso su silencio en lo tocante a aspectos puntuales.

La experiencia real y directa del cuerpo, frente a la visión homogeneizante de los medios de comunicación de masas, se impone en sus trabajos de *performance*. Y, más allá de esto, consideramos que su postura en lo tocante al arte podría asimilarse a lo posmoderno, en el sentido en que lo analizamos más adelante<sup>243</sup>.

En el trabajo de Esther Ferrer encontramos un sinnúmero de alusiones a otros artistas, creadores y momentos de la historia. Sería una locura tratar de enumerarlos, o pretender ofrecer una interpretación cerrada de estas alusiones, en sus propuestas.

Lo más interesante es que el receptor de las obras se haga consciente, como ser de su tiempo, de estas conversaciones paralelas que la artista comienza, y que uno mismo deberá completar.

Mas para esta labor no existe un método riguroso: nos vemos abocados a ella, sin recibir la más mínima instrucción. Posiblemente, la pretensión sea desnudar y hacer patente el sentimiento de soledad y desorientación vital que nos caracteriza, que nos ha caracterizado siempre, pero que acaso hoy más que nunca se nos hace presente, en la era de las comunicaciones y los grandes avances científico-tecnológicos.

---

<sup>243</sup>. Véase para ello el apartado “A modo de conclusiones (propias y ajenas)”, de este mismo trabajo.

La división que hemos hecho entre “Los Alrededores” y “Su obra” pretende acentuar una idea muy clara: que realmente, para acercarnos a su obra, no precisaríamos de todo lo demás. Que los alrededores no son más que historias, fábulas, relatos que nos gusta consumir a veces a los amantes del arte y que nos hacen sentir más próximos al personaje, a la obra, y acaso a su comprensión.

Una pequeña concesión, un guiño, tender la mano o acercar las claves al desorientado o al erudito. No estamos sino jugando, una vez más, a poner patas arriba muchos de los conceptos de una investigación tradicional: aunque nos valgamos de ellos como material imprescindible.

## **3.2 LOS ALREDEDORES**

### **3.2.1 INTRODUCCIÓN**

Qué elementos de la infancia de nuestra autora salen a relucir en su obra; hasta qué punto ésta se encuentra plagada de momentos autobiográficos, tendrán otros que decidirlo. Nos limitaremos a lo que ella misma quiso contarnos, en aquella extensa entrevista celebrada en París, y a recubrir esto con un cierto armazón conceptual y de contexto, en los momentos en que lo consideremos necesario.

Vamos a dar un paseo por el recorrido vital de Esther Ferrer, su experiencia como miembro del grupo **zaj**, su posterior trabajo en solitario, así como el actual reconocimiento de que goza por parte de las más altas instituciones internacionales.

Pero esto, insistimos, no son más que vueltas alrededor de la cuestión, sin rozarla siquiera (o al menos eso pretendemos). A la obra puede uno enfrentarse con esta información o sin ella. Consideramos que esta pequeña aproximación puede ayudar a contextualizar, a mitigar prejuicios, a aproximarnos al personaje y así cometer una vez más ese error tan extendido en la apreciación del arte. Alimentamos la falacia que identifica el personaje y la obra, aunque sólo en parte, sólo como un juego, y siendo perfectamente conscientes de ello.

Y para deshacer este entuerto, qué otra cosa podíamos hacer sino separar por completo las imágenes, la muestra de su propia obra, de este tipo de consideraciones. La navaja de Ockham, o algún utensilio familiar, andaban por aquí y han hecho de las suyas. Traten de comprender, de aproximarse, o de aburrirse, pues, con estos *alrededores*.

### **3.2.2 UNA MIRADA AL PASADO:**

#### **3.2.2.1 LOS COMIENZOS (INFANCIA Y PRIMEROS PASOS EN EL MUNDO DEL ARTE)**

*Empecé trabajando y dibujando muchísimo y haciendo pintura. Cuando vivía en San Sebastián, que era jovencita, lo hacíamos mi hermana y yo, pintábamos mucho. No*

*exponía entonces. Había una sociedad artística en Guipúzcoa yo tenía mucho contacto con ellos, hacíamos cosas con los artistas de entonces, J. A. Sistiaga, Oteiza, esta gente eran nuestros amigos. Sistiaga, un pintor de San Sebastián, y yo decidimos organizar un taller de libre expresión artística. Era un taller donde había una mesa como una gran paleta con pinturas y pinceles, y los niños venían y pintaban, era maravilloso, con un método del que yo había hecho un curso en Francia: es un método que permite una libertad absoluta. Creamos este taller de libre expresión en San Sebastián, dos veces por semana, jueves y sábado, lo que hacían los niños era magnífico. Como funcionaba bien, nos propusieron hacer el mismo taller en plan experimental también en Elorrio, un pueblo de la provincia de Vizcaya donde había una cooperativa de trabajadores que querían crear una escuela experimental. Nos propusieron remodelar la escuela entera sobre este método sin ganar nada. Nos levantábamos tempranísimo para ir allí y organizamos, dar conferencias, etc. trabajamos muchísimo, hicimos también un taller de libre expresión (entre la política, lo reaccionarios que eran los vascos en ese momento y que la libertad da miedo a todo el mundo, tuve que luchar para que los niños que hablaban euskera aprendieran a escribirlo, yo que no soy de familia vasca)(al final, entre los curas, los unos y los otros, la cosa no se realizó; fue una lástima). En aquella época dibujaba, pintaba, participaba en muchas cosas en la sociedad artística de Guipuzcoa, a principios de los sesenta.*

El hecho de que Esther Ferrer en sus comienzos trabajara principalmente en obras plásticas, así como esa apasionante experiencia docente que relata, quedan también reflejados en la entrevista que le hace Maya Aguiriano<sup>244</sup>. Allí nos habla

---

<sup>244</sup>. Aguiriano, Maya: Esther Ferrer. Revista ZEHAR –Arteleku-; San Sebastián, mayo/junio 1994, pág. 3.

además de sus estudios de periodismo en Pamplona, que acabaría terminando en Madrid, o de sus asiduos viajes a París.

Hendaya, la población francesa más cercana, fue testigo de frecuentes visitas de Esther Ferrer en busca de información, revistas, o el simple acceso a una cultura en España tan restringida. Y este interés por el mundo del arte facilitó que ya a finales de los años cincuenta tuviera conocimiento del trabajo de John Cage, quien por entonces no gozaba de tan amplio reconocimiento internacional<sup>245</sup>.

Contextualizando su situación con la que en general dominaba en España en aquel momento, resulta especialmente interesante el comentario de Teresa Camps:

“Preguntados recientemente los artistas conceptuales sobre sus respectivos puntos de partida en el inicio de la década de los años 70, sobre las inclinaciones que el ambiente mostraba y sobre sus propias y personales aspiraciones, emerge unánimemente como respuesta la falta de libertad, la urgencia de viajar, la vital necesidad de información, el peso de los factores culturales dominantes y la experiencia de la limitación de las artes tradicionales como forma exclusiva de expresión. Atendiendo a la información de que se dispone y al juego de presencias e influencias que pesaba en la formación de los jóvenes futuros artistas conceptuales en el momento de optar por una práctica artística, existe una segura unanimidad al confesar que la primera necesidad de todos ellos fue renunciar a la

---

<sup>245</sup>. Ya desde los años cincuenta, se estaban produciendo en España actuaciones, a modo de actividades interdisciplinarias, muy vinculadas al mundo de la música. En esta década, de hecho, la vanguardia española estuvo principalmente en este ámbito, y en los sesenta las propuestas desde aquí son también predominantes. La relación entre *performance* y música, muy estrecha en los comienzos de la actividad, más adelante se vuelve tenue, al centrarse el arte de acción más en los aspectos visuales (reflexiones tomadas del texto de Teresa Camps, “De nuevo, y todavía, notas sobre la actividad *performance* en nuestro país”, publicado en *Sin Número. Arte de Acción*, *loc. cit.*, págs. 13-20). No es así en el caso de Esther Ferrer, quien nunca acaba de desvincularse del mundo de la música, aunque sea desde una perspectiva muy particular.

pintura y al pincel como primera medida y, a continuación, buscar otros recursos operativos que llegaba a través de la escasa información que se poseía”<sup>246</sup>.

Junto a esta narración, encontramos también de utilidad para nuestro estudio las alusiones de la artista a su propia infancia. Pero más que recurrir a ella a la hora de crear, entendemos que se la encuentra, casi como un tema recurrente, al pensar en sus obras. Y al lector incauto lo distrae con ello en reflexiones vanas, sobre el sentido del tiempo o la propia consciencia:

*Lo que es sorprendente es la cantidad de obras que proceden de mi infancia. Y esto me he dado cuenta ahora. Por ejemplo las sillas. En mi casa había muchísimas sillas, porque éramos muchos. Nueve hijos, más las muchachas, más la abuela materna que vivía, más mi padre y mi madre. En mi infancia, de los recuerdos más antiguos que tengo es de los trenes que venían cargados de heridos, vendados, y estaban en las ventanillas, y nos sacaban al balcón cuando venían los trenes porque nos encantaba, éramos muy pequeñitas. Yo nací en el 37, en plena guerra civil española. A veces el tren se paraba delante de nuestra casa, recuerdo esa imagen, porque era muy cerca de la estación, hasta que no les daban entrada tenían que pararse. Y me acuerdo de estos heridos, los estoy viendo, y las dos pequeñitas en el balcón, y nos decían cosas, y yo debía tener unos dos años, tres años, porque la guerra terminó en el 39 y nosotras nacimos en el 37, creo que incluso una vez terminada la guerra había muchos heridos que se trasladaban a sus residencias familiares, tal vez éramos un poco mayores.*

---

<sup>246</sup>. *Id.*, pág. 19. El texto se refiere obviamente a los jóvenes artistas españoles de entonces.

*Mis hermanos jugaban en el pasillo de mi casa, que era muy largo, jugaban al tren, ellos eran los chóferes y los conductores y mi hermana y yo nos montábamos, y el tren eran las sillas, depende de qué silla según dónde fueras: si coche cama, o qué, las sillas agachadas, levantadas,.. y pienso que esta pasión que tengo por las sillas viene de este recuerdo de la infancia. Otro recuerdo, nosotras leíamos mucho de pequeñas, mi padre favorecía esta afición, y una vez leímos un libro donde decía que el cerebro funcionaba como una pila, que nosotros estábamos emitiendo ondas todo el tiempo. Muchos, muchísimos años más tarde, pensé una instalación/performance, que hice en la Fundación Miró por primera vez en el 84 creo, aunque sólo pude hacerla en una pared, no me dieron más. A partir de una persona, animal o cosa, realizar su silueta y luego repetirla indefinidamente hasta que se salga del espacio en que la obra se ha comenzado.*

### **3.2.2.2 ENCUENTRO E INCORPORACIÓN A ZAJ**

Esther Ferrer tuvo conocimiento de este grupo de una manera en principio fortuita; sin embargo, un primer trabajo en colaboración fue suficiente para que se produjera su adhesión al grupo. A partir de aquel momento, las acciones **zaj** cuentan también con esa simplicidad, el modo de hacer que la propia artista aportó.

Por otra parte, al comenzar su trabajo con Hidalgo y Marchetti, centró su interés particularmente en la acción, aunque no llegase nunca a abandonar sus otras facetas como artista.

*Luego mientras estaba estudiando conocí a Juan y Walter porque estaba en Pamplona (estudiando en la universidad del Opus, de la que después me echaron, y eso es un timbre de gloria en mi biografía; me echaron junto a otros cuatro estudiantes, por "agitación", pero terminé la carrera en Madrid). J. A. Sistiaga me dijo que si podía venir a San Sebastián porque venían unos amigos suyos que hacían acciones y necesitaban a una chica y había pensado en mí, me dijo tienes que estar tal día a tal hora en este sitio. Vine, y eran Juan y Walter me explicaron una acción, que si yo la quería hacer con ellos. Muy bien. Año 66, diciembre, o el 67. La hice y cuando salimos fuimos a cenar y me dijeron ¿te gustaría trabajar con nosotros? A nosotros nos interesa trabajar contigo. Dije sí, y así comencé a hacer acciones. A partir del momento en que empecé a interesarme por la acción, el dibujo y la pintura fueron secundarios, seguía haciéndolo porque me ha gustado mucho dibujar, pero no exponía, no me interesaba. Luego tras la gira en Norteamérica, en el 73 creo, decidí irme a vivir a París, era el "après 68", una época maravillosa, no sólo a nivel artístico, me da la sensación de que lo social había evolucionado más deprisa que el arte, muchos artistas se planteaban la cuestión de si debían seguir haciendo arte o dejarlo por otras actividades más "significativas", o buscar "otra forma de hacer arte", ¿se puede hacer un arte sin pasar por el objeto?, era una cuestión que nos planteábamos. La acción en cierto sentido responde positivamente a este interrogante, tiene la ventaja de no dejar rastros "vendibles", cuando se termina, todo desaparece menos el recuerdo en la mente de quienes han participado en ella, porque en nuestra idea de performances, todos los que están presentes en un momento dado en un lugar dado donde el artista X hace su proposición, están automáticamente formando parte de la performance, lo quieran o no, aunque se vayan, reaccionen de una forma u otra, etc.*

*Mi posición con respecto al arte es simple, el aspecto "mesiánico" que algunos le quieren dar, no me interesa, no pretendo cambiar el mundo, de todas formas no podría,*

*ni enseñar nada a nadie. En principio el arte lo hago para mí misma, es mi forma de intentar comprender el mundo, que generalmente me parece absurdo, es un camino, Machado decía "caminante no hay camino, se hace camino al andar", pues ando por el sendero del arte, pero se puede andar de muchas maneras, y mi manera no es necesariamente realizando obras terminadas, definitivas, con una sola y única forma, por ello yo hago muchas maquetas, me gustan mucho; cuando tengo una idea, hago la maqueta, esto es lo que de verdad me gusta hacer, luego un día se realizará la obra o no, pero eso es menos importante para mí. Actualmente estoy realizando obras de los años 70, acabo de hacer una instalación con hilos en Polonia que es de esta época, lo que me maravilla, es que la obra funciona, pero yo lo sabía ya, porque en realidad, lo había visto en la maqueta.*

París estaba a una noche de tren desde San Sebastián, y su traslado de residencia a esta ciudad puede considerarse un paso lógico, en una joven artista que desea conocer las tendencias internacionales del momento. Si bien había países, como Alemania o Estados Unidos, en los que el arte de acción estaba más desarrollado, la capital francesa conservaba aún gran parte de su protagonismo en lo que a vanguardias se refiere:

“En aquella época, el polo de atracción era todavía París, aunque ya se sentía su decadencia, pero estaba Ives Klein, muerto en el 62, J. J. Lebel, que introdujo el ‘happening’ en Francia y un grupo de poetas muy activos, como Heidsieck, Chopin, Duffrêne, etc”<sup>247</sup>.

En el comentario a su entrevista con Esther Ferrer<sup>248</sup>, Francisco Javier San Martín incluye, además de una breve reseña histórica del grupo **zaj**, algunas

---

<sup>247</sup>. Ferrer, Esther: “París, por supuesto...”. Casa de España, París, 1989. Pág. 48.

consideraciones acerca de la postura de Esther Ferrer ante todos estos acontecimientos. Así, afirma que al marcharse a París no trabaja sobre la situación española, sino que se integra en la corriente internacional, pasando a reflexionar sobre el propio arte, en la línea de Duchamp y Cage,

“...a través de una reflexión incisiva, humorística y perturbadora sobre los objetos, el tiempo, el sonido, la acción, el aburrimiento o el ridículo”<sup>249</sup>.

A juicio de este autor, su traslado de residencia a París le ofrece mayores facilidades para trabajar, y la posibilidad de separarse del arte español del momento. Efectivamente, el grupo **zaj**, desde los sesenta, realiza conciertos de música *fluxus* y *performances* en países como Francia, Alemania y Estados Unidos, en una línea de trabajo más cercana a Cage que a las manifestaciones de *Fluxus* en Europa, mientras en España no pasaba nada de esto<sup>250</sup>.

---

<sup>248</sup>. San Martín, Francisco Javier: “Exponer la música. Entrevista con Esther Ferrer”. Revista LÁPIZ nº 156, octubre 1999, págs. 39-48.

<sup>249</sup>. *Ibid.*, pág. 39.

<sup>250</sup>. Alexandre Cirici, en su libro *La estética del franquismo* (ed. Gustavo Gili, colección Punto y Línea, Barcelona, 1977), estudia las manifestaciones artísticas que se produjeron en nuestro país durante este largo período, así como los condicionamientos políticos evidentes. Marca para ello diez etapas en lo que fue el régimen franquista, cada una con sus peculiaridades artísticas y políticas. Los años en los que **zaj** plantea sus acciones en España, coinciden con lo que él señala como los períodos de los Planes de Desarrollo (1964-1969), en los que el arte franquista va desapareciendo paulatinamente, y se internacionalizan los contactos culturales (previamente a esto, ya en 1955, España había ingresado en la ONU, y esto había permitido la libre circulación de los jóvenes artistas por el extranjero, y el desarrollo de movimientos como el Informalismo en Cataluña). A partir de 1970, según Cirici, “no hay en el Estado Español otro arte que el que se hace al margen del sistema” (*op. cit.*, pág. 48).

### 3.2.2.3 ÉPOCA DE MAYOR PRODUCCIÓN

Esther Ferrer señala los años setenta como su etapa más productiva. Según ella, la mayoría de sus obras fueron concebidas en esta época.

Atendiendo a su concepto del arte, por el que la autora no considera imprescindible la realización material de las obras, sino que le basta con haberlas pensado, el potencial creativo que desarrolló en estos años se hace de gran trascendencia para nuestro trabajo.

Más adelante ha podido dotar las obras que entonces concibió de otra consistencia física, adaptándolas a cierto espacio, o contextualizándolas según sus necesidades. Otras veces afirma haber ido variando la obra a lo largo del tiempo, en diferentes versiones. En un concepto similar al de un organismo viviente, que interacciona con su entorno, estableciendo un diálogo abierto con él.

De manera que la pregunta por la fecha exacta de la realización, en el caso de Esther Ferrer, deja de tener sentido. ¿Cuándo firmarla? ¿cuando la pensó, cuando hizo la maqueta, cuando la montó por vez primera, o por segunda, o por tercera..., cada vez distinta?

*Siempre he apuntado las ideas en libretas o papeles, hago dibujos o dibujitos, como los que realizo cuando escribo las "partituras" de mis performances. Pero a partir de un momento, como te he dicho, lo que me interesaba fundamentalmente era la acción,*

*no dejar rastros, y es curioso porque tengo un poema, que creo que he perdido, pero que escribí cuando era muy muy joven, que habla justamente de "estar, seguir libre de rastros, de huellas", era como una cantina, que repetía la frase "estar libre de rastros" al final de las estrofas.*

*Las únicas obras que realicé, es decir, que existían como objeto real eran los adoquines, que había recogido de la calle en mayo del 68, pues estábamos en París haciendo una gira ZAJ en Francia, en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París y en otras ciudades, alguna instalación con hilos, una en el Chateau de Nancel, que mira, es una contradicción ya lo sé, pero me da pena no haber guardado ni una foto de esa instalación que fue como un despertar, una confirmación de una intuición. En realidad todas las obras realizadas de verdad vienen de esa época, de los 70 y principios de los 80. Como exponer no me tentaba, y además no tenía dinero para hacer las obras, las escribía o las dibujaba, y esto me reconfortaba, pensar que mi cabeza funcionaba, que podía hacerlo. Muchos años después he hecho obras como "Paisaje", por ejemplo, con la viruta metálica, otro recuerdo de mi infancia, cuando veía los montones de esa viruta maravillosa brillando al sol, o enroñada por la lluvia, alrededor de las fábricas del País Vasco, y me decía, algún día haré algo con esta viruta y lo hice, muchos años más tarde, y funcionaba. Esto es lo que me interesa del arte, que la idea "responda".*

*"La serie de las Cabezas" la empecé en una época en que el cuerpo era prioritario, la liberación sexual, la presencia, el body-art, y la acción, que es un arte corporal. Decidí hacer una serie con todas las partes del cuerpo, no del mío, sino del cuerpo. Pero resultaba difícil que la gente aceptara que voy a cortar su foto, pegarla, coserla, etc. Entonces decidí hacerlo con mi propio cuerpo, lo que inevitablemente da otra lectura a la obra, pero lo asumí, yo sé lo que estoy diciendo, los otros que la lean como quieran, es la riqueza de las obras de arte, esta posibilidad de ser interpretadas*

*de tantas maneras diferentes por el espectador, que en definitiva es quien las termina, y cada uno de una forma diferente. Las llamé libros, "El Libro de las Cabezas", "El Libro del Sexo", "El Libro de las Manos", etc. Todavía hoy, cuando me apetece añadir una página a este u otro libro<sup>251</sup>.*

*Hice, como te he dicho, "Instalaciones con Hilos" en los años 74 y 75, sobre todo maquetas. Luego me propusieron exponer en "Fuera de Formato", y expuse parte de algunos de los libros. Luego empiezan a pedirte unos y otros, y así comencé a realizar muchas de las cosas que tenía anotadas, que en general no realizaba (y no realizo tampoco hoy), más que cuando me proponían exponer. Por ejemplo, los "Objetos contextualizados y descontextualizados", algunos objetos los tenía, otros los busco en el momento de exponer; terminada la exposición, unos los guardo y otros no, si un día quiero exponerlos otra vez, los compraré de nuevo. Esta es una de las cosas que más me gusta de mi trabajo, terminada la exposición, muchas de las obras desaparecen, sobre*

---

<sup>251</sup>. También en el grupo **zaj** encontramos trabajos bajo la denominación de "libros". Entiendo que Esther Ferrer utiliza esta palabra en el sentido de "recopilación de trabajos en cierta medida ordenada", con una coherencia referida a la temática o a los contenidos. Sin embargo, las series de Ferrer que ella llama "libros" no poseen la apariencia externa de éstos, ni su ordenación rigurosa, ni las similitudes que cualquier libro convencional posee con el objeto "casa" (fachada, entrada, distribuidor, etc.). Aunque cabría relacionar esta manera de estructurar su producción creativa con el *Livre* de Mallarmé, como muestra de "obra en movimiento". Como bien señala Umberto Eco, "El *Livre* debía ser un monumento móvil, y no sólo en el sentido en que era móvil y 'abierto' una composición como el *Coup de dés*, donde gramática, sintaxis y disposición tipográfica del texto introducían una poliforme pluralidad de elementos en una relación no determinada. En el *Livre*, las mismas páginas no habrían debido seguir un orden fijo: habrían debido ser relacionables en órdenes diversos según leyes de *permutación*. (...) la misma estructura de las frases y de las palabras aisladas, cada una vista como capaz de 'sugerir' y de entrar en relación de sugerencia con otras frases o palabras, hacía posible la validez de cada cambio de orden, provocando nuevas posibilidades de relación y nuevos horizontes" (Eco, *Obra Abierta*, *op. cit.*, págs. 86-87). Se concibe el libro como un objeto artístico permutable, móvil, abierto. Las palabras, las frases, se fragmentan y se vuelven a combinar. Pierden su sentido convencional y ganan a cambio la posibilidad de combinarse en un juego casi infinito. Esther Ferrer realiza sin duda la misma operación: descontextualiza y reordena los elementos con que da lugar a sus obras. Volviendo a contextualizarlos una y otra vez, en distintas series, en diferentes exposiciones que, circunstancialmente, cobran sentido, como un todo orgánico.

*todo instalaciones, en realidad sólo guardo las que requieren materiales difíciles de encontrar o que son muy caros. Si un día se vuelven a montar, será con materiales diferentes, la obra será la misma, el concepto igual, pero la obra será también cada vez diferente. Este aspecto de obra abierta me encanta, y además aproxima mi obra plástica a la performance, lo que me interesa mucho. Por eso digo que yo produzco poco, porque casi todo tiene una existencia efímera, pero nosotros también somos efímeros. Además de que puedo contextualizar un objeto de formas diferentes, según el concepto que soporte la exposición.*

#### **3.2.2.4 ESTHER FERRER CON ZAJ**

La propia autora, en las conversaciones que mantuvimos en su estudio de París, nos hizo ver las peculiaridades de este grupo. En **zaj**, el núcleo más estable, esto es, Marchetti, Hidalgo y Ferrer, practicaba una completa aceptación y respeto hacia el trabajo individual de cada artista. Las obras no dejaban de pertenecer a su creador, si bien todos participaban, en el caso de que la acción lo requiriese. Tampoco se ejerció, al parecer, ningún tipo de “censura” con respecto a las obras de uno u otro. Se ejecutaban las acciones según la idea de cada autor, estrictamente.

Esta dinámica de trabajo hizo posible que personalidades tan dispares e independientes pudieran colaborar juntas durante mucho tiempo. A la vez, la absoluta flexibilidad a la hora de entender **zaj**, no sólo lo enriqueció, sino que le permitió gozar de una larga y prolífica vida.

No es nuestra intención valorar aquí la trascendencia que este grupo tuvo para el arte español contemporáneo<sup>252</sup>. Sí lo es, en cambio, tratar de dilucidar qué aportó Esther Ferrer a **zaj**, y viceversa. Reflexionar acerca de lo que supuso para nuestra autora su pertenencia a **zaj**, y la importancia final que esto adquiere a la hora de valorar su producción artística desde una perspectiva de conjunto.

#### 3.2.2.4.1 LOS COMIENZOS DE ZAJ

La exposición que, a modo de retrospectiva, se organizó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía para el grupo **zaj**, en 1996, dió cumplido testimonio de la relevancia de los trabajos de este peculiar grupo desde sus comienzos. Ello queda debidamente reflejado en el catálogo que se publicó y que, aunque consideramos que no hace toda la justicia que debiera a la aportación de Esther Ferrer, constituye un serio intento de recopilación y síntesis al respecto<sup>253</sup>.

En esta publicación se hace patente la formación eminentemente musical de sus creadores, Juan Hidalgo, Ramón Barce y Walter Marchetti, entre otros. A ésta aportó Ferrer su contrapunto quien, al proceder del mundo de la plástica, supo

---

<sup>252</sup>. Sí lo hace la tesis doctoral de D. David Pérez Rodrigo, El Margen Inconcluso: Juan Hidalgo y la promiscuidad ZAJ, presentada en la Universidad Politécnica de Valencia, 1992. En cualquier caso, recomendamos consultar la bibliografía de este trabajo, ya que en ella se incluye numerosa documentación dedicada al grupo **zaj**.

<sup>253</sup>. Aunque este tratamiento a todas luces desproporcionado con respecto a los diferentes componentes del grupo, viene a ser común en muchos de los textos que lo abordan. Entre ellos, uno de los más recientes –por citar sólo un ejemplo–, Body Art & Performance. The Body as Language, de Lea Vergine (ed. Skira, Milán, 2000), cita al grupo **zaj**, a partir de la página 261, e incluye varias fotos de sus acciones. En ningún momento se cita a Esther Ferrer (solamente a Juan Hidalgo).

enriquecer el componente visual de las acciones **zaj**, desnudándolo por completo, despojándolo de florituras.

*En España verdaderamente los que introdujeron la acción, que luego ha evolucionado, se ha llamado performance, etc. fueron Juan Hidalgo y Walter Marchetti indudablemente. Ellos eran compositores, Juan se había ido a estudiar a Milán, allí conoció a Walter y empezaron a trabajar juntos. Entonces conocieron a John Cage, en los años 50, finales, cuando Cage estaba haciendo "Fontana Mix" en Milán, y la relación con Cage fue muy importante. En el año 64 volvieron a España, y con un grupo de compositores, como Ramón Barce entre otros, crearon **zaj**. El nombre del grupo, lo encontró Ramón Barce, que tiene un sentido del humor extraordinario, y empezaron a hacer **zaj** fueron los pioneros, partiendo de la música, pero en el sentido "cagiano".*

#### **3.2.2.4.2 EL TRABAJO DE ZAJ EN ESPAÑA**

Los aspectos que Ferrer destaca de esta etapa se refieren a las dificultades encontradas para desarrollar su trabajo. Éstas se referían al poder establecido, que llegó a interrumpir sus obras, como más adelante nos narra, pero también a las encontradas reacciones por parte de un público absolutamente ajeno a su intencionalidad creadora. Fiel reflejo de esta situación son los artículos periodísticos de la época, en los que se recogen las crónicas de los conciertos **zaj**, entre

escandalizadas, ridiculizantes y divertidas (desde luego, en rarísimas ocasiones aceptan con seriedad las propuestas del grupo)<sup>254</sup>.

“Hijo también de su época –legítimo, natural o ilegítimo-, descendiente en línea directa o indirecta de Satie, Duchamp y Cage (sin olvidar la herencia futurista), ZAJ aparece en el ‘páramo’ ibérico de principios de los sesenta con la firme intención de SER, pese a todo y frente a casi todos. Provocativo sin intención de provocar, y profundamente incómodo por su falta de pose, prosopopeya, pudibundez, engolamiento, pedantería y sentimentalismo. Ajeno al ‘ceremonial’ del arte y con la voluntad de no ser melifluo, ni relamido, ni engolado, ni doctoral, ni magistral, puso en entredicho, simplemente por su forma de ‘hacer’, los discursos ex cátedra –en vigor entonces- al interesarle más su propia ‘experiencia’ que una actividad puramente estética”<sup>255</sup>.

*El ambiente que había entonces en España era el franquismo puro y duro. Y te puedo asegurar que para hacer **zaj** en aquella época o cualquier cosa que no fuera el arte convencional hacía falta mucho valor. Porque en el extranjero, en Alemania, en Nueva York, por ejemplo el arte podía ser otra cosa que lo establecido, pero en España era imposible. Cuando Juan y Walter empezaron con Barce, en pleno período franquista, era una cosa verdaderamente arriesgada. Cuando hacíamos **zaj** en España, los años 67, 68, 70, el ambiente no tenía nada que ver con lo que ahora pasa cuando haces una performance. En el 68, por ejemplo en Bilbao, las reacciones de la gente, ino te las puedes imaginar!.*

---

<sup>254</sup>. Véase al respecto la bibliografía de este trabajo, en su apartado de “Artículos y publicaciones periódicas”. Si se desea echar un vistazo rápido a algunos de estos artículos, puede también consultarse el catálogo que, con motivo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, se publicó sobre **zaj** (Madrid, 1990).

<sup>255</sup>. Ferrer, Esther: “Fluxus & Zaj”, texto publicado en los Estudios sobre performance, *loc. cit.* págs. 42-43.

Aunque la artista rehúsa mencionarlo, es precisamente en estas circunstancias en las que Esther Ferrer se convierte en la primera mujer que realizó *performances* en España. Sin convertir este hecho en un alegato feminista, considero necesario valorarlo en sus justos términos. Y afirmar así que, si como dice Ferrer el **zaj** de Hidalgo y Marchetti fue un precursor en nuestro territorio, y abrió caminos, también Esther Ferrer, con lo que entonces era un atenuante, su diferencia de sexo, se convirtió en rompedora, en pionera.

*Supongo que has oído hablar de los Encuentros de Pamplona del 72<sup>256</sup>, creo. El día que teníamos que hacer nuestra acción, pusieron una bomba en el Gobierno Militar, te puedes imaginar... Hicimos la performance con el teatro rodeado de grises, se llamaba así a los actuales antidisturbios, dentro y fuera. Naturalmente el público, como pasaba muchas veces, politizó la situación, y empezaron a gritar muera Franco, viva la libertad, a cantar la Internacional, ¡un jaleo...! Lo que era interesante de aquella época, es que los "espectadores", los llamo así para entendernos, pero eran tan actores (de hacer, no de actuar) como nosotros e incluso más que nosotros, es que muchos de ellos seguramente tenían unas ideas sobre arte completamente diferentes de las nuestras, que no les interesaba nada de lo que hacíamos y a lo mejor se negaban incluso a comprenderlo, pero había algo que les hacía quedarse, seguramente pensaban: "estos, haciendo lo que hacen, no pueden ser franquistas", y esto nos unía, "este arte no es franquista, no es reaccionario, es otra cosa", y a partir de ahí un diálogo es siempre posible. En los Encuentros, la última obra, era una de Walter. En aquella época Radio Nacional de España, para impedir que los españoles oyeran Radio España independiente,*

---

<sup>256</sup>. Para Jose M<sup>a</sup> Parreño, estos Encuentros marcaron el comienzo del declive de las actividades de zaj, y el comienzo de las de otros artistas (en "Historia o historieta del arte de acción en Madrid",

*que emitía del otro lado de los Pirineos, y estaba organizada por exiliados republicanos, emitía un sonido terrible en la misma frecuencia y a la misma hora. Walter lo había grabado y montado en no sé cuántas pistas. Apagábamos todas las luces, se ponía una candelita como las de las ánimas encendida, y empezaba a sonar el ruido. Era ensordecedor, Cage que estaba en la primera fila, junto a los altavoces, nos dijo que le duró en los oídos tres días. Naturalmente, los grises ordenaron bajar el telón contraincendios y desalojaron el local.*

*Esto era la España donde Juan y Walter con mucha valentía vinieron a proponer crear un grupo. Cuando me encontré con **zaj** ese **zaj** ya estaba hecho. Luego hice **zaj** a mi manera con ellos, eso sí. En el grupo no había en absoluto ninguna censura. Cada uno pensaba las piezas, las proponía, para uno, para dos, para tres, las ensayábamos, las hacíamos, a mí no me discutían ni yo les discutía a ellos. Que te gustara más o menos era tu problema. Luego cuando íbamos a hacer los programas, piezas para uno, para dos, para tres, de ellos, de mí, la verdad es que en el trabajo puro y duro no teníamos ningún problema.*

“ZAJ es una posibilidad llevada a la práctica’, un ‘querer’, ‘un punto de mira’<sup>257</sup>.

### Evolución en el trabajo del grupo **zaj**.

---

publicado en Sin Número. Arte de Acción, loc. cit., pág. 23). Sin embargo, no podemos afirmar que la propia Esther Ferrer comparta esta visión.

<sup>257</sup>. Ferrer, Esther; *op. cit.*, pág. 43. En este artículo la autora presenta al grupo **zaj** bajo una visión muy personal, especialmente en las páginas 43-47.

*Son preguntas a las que no puedo responder, no sé. Sé, como te he dicho, que en un momento volví al trabajo plástico, pero no creo que esto haya tenido una influencia en mi trabajo de acciones, quizás más a la inversa. Actualmente creo que me mantengo en la misma línea de arte minimal<sup>258</sup> o mínimo diría yo, en mis performances. Mi idea del arte, sigue siendo la misma que hace muchos años, por momentos, según la situación político-social se radicaliza más y otros menos. Como yo cambio, me hago más vieja, supongo que mi trabajo lo acusa también. En el período en que verdaderamente te estás "haciendo", las influencias conscientes no son muchas, pero luego te encierras más en la dinámica de tu propio trabajo y la evolución es más "íntima", quizás los otros la perciben mejor que tú misma. En mi caso más que evolución, ha sido una vuelta consciente a posiciones pasadas, poca producción, obra transformable, los menos rastros posibles, ligera.*

#### **3.2.2.4.3 DISTANCIAMIENTO Y FIN DE ZAJ**

Tras un período de efervescencia creativa en común, las relaciones se van enfriando paulatinamente, en parte debido a la distancia. No obstante, **zaj** continuó trabajando durante muchos años, como la misma autora explica, y al día de hoy, la muerte o la supervivencia de **zaj** se convierte, una vez más, en un problema de interpretación.

---

<sup>258</sup>. En este caso no habría que entender "arte minimal" como la tendencia denominada también *Cool Art*; la artista utiliza esta expresión en el sentido que el habla le ha ido otorgando, esto es, un arte muy simple, con los materiales estrictamente necesarios, escasos medios técnicos, y la *mínima* cantidad de elementos imprescindible para transmitir el significado de la obra. Así entendido, no es ni *minimal* ni *arte povera*, aunque tome elementos de ambos, pero el espíritu de fondo es otro.

*Luego llega un momento en que yo me fui a vivir a Francia, Walter a Milán, Juan se quedó, pero durante mucho tiempo hemos vivido en ciudades diferentes y nos reuníamos, planteábamos, trabajábamos, y lo hacíamos bien. Luego lo que pasa. La gente no tiene dinero para invitar a tres personas, invita a uno, o a dos, y durante algún tiempo Walter estaba haciendo otras cosas y trabajábamos más Juan y yo juntos, durante unos años. Pero vamos, que esto eran cosas de la vida, pero podríamos haber seguido trabajando los tres juntos maravillosamente bien. Y trabajamos. Surgen problemas de la distancia. En la distancia cada uno evoluciona psicológicamente, la vida de cada uno es diferente. Pero yo creo que en muchas cosas **zaj** fue ejemplar. Verdaderamente, nosotros trabajamos sin ninguna fisura. Absolutamente. Cada uno proponía lo que quería, lo hacíamos. En este ambiente hicimos en España muchas cosas, las generaciones que vienen después, pueden apreciar quizás lo que hicimos.*

*Lo que queda de entonces, en la memoria de la gente, en algunos artículos, fotos, emisiones de radio, etc. Mira, una vez en Estados Unidos, en una party en casa de Bob Hasley, un hombre me dice, "Eres Esther Ferrer, ¿verdad?" nos había visto hacía más de veinte años en la Universidad de Colorado, donde estudiaba. Me dijo, entonces no entendí nada, me dije, estos están locos. Pero no lo he olvidado y hoy hablo de ZAJ a mis alumnos. La acción, no hemos hablado del accionismo vienes con Otto Mühl y el teatro de Nitsch, pero supongo que los conoces, fue un elemento de ruptura formidable, fuerte. Fue como un revulsivo. Aunque muchos rechazaban **zaj**, siempre había quienes la aceptaban, y venían a hablar contigo, gente sin preparación, yo me preguntaba, pero cómo esta persona puede interesarse por esto, pues les interesaba.*

*La época heroica de ZAJ fueron los años sesenta, luego era más fácil -aunque te puedo contar anécdotas de los setenta donde las reacciones del "público" eran superviolentas, no sólo en España, sino también en Estados Unidos, donde llegaron a*

*agredirnos. En los sesenta había que estar seguro de lo que hacías y tener valor. Juan, Walter y Ramón Barce, yo llegué más tarde, lo tuvieron, fueron ellos los que abrieron la vía, una forma de hacer diferente, pudieron haber sido otros los que la abrieran, efectivamente, pero en España fueron ellos y sólo ellos.*

***Zaj dejó de existir como grupo. En la Conferencia zaj digo: zaj es una cuestión de deseo. Mientras los tres deseábamos hacer zaj y estar en zaj, zaj existía. En el momento en que una persona o los otros no lo desean, zaj no existe. Pero esto es irrelevante. Siempre he dicho lo mismo: ante la pregunta ¿qué es zaj? Yo digo es una cuestión de deseo. Es una posibilidad entre las muchas que hay de hacer arte. Estas eran mis respuestas. En el momento en que el deseo no existe, es como el amor, puedes amar a otro, o seguir amando, puedes declinar todo esto de muchas maneras.***

Sólo resta reflexionar acerca de cuáles fueron las aportaciones de Esther Ferrer a **zaj** y viceversa. A este respecto, contamos con nuestra propia valoración personal, fraguada a lo largo de las conversaciones con la artista, la correspondencia periódica mantenida, y el amplio material de que disponemos (proporcionado, en gran medida, por la propia Esther Ferrer).

Basándonos en estos datos, entendemos que la aportación de Ferrer al grupo resultó definitiva, y que sin ella **zaj** no hubiera sido el que fue. Aportó, como ya hemos dicho, su formación eminentemente plástica y su modo de entender las acciones mínimo y despojado. Aportó gran multitud de obras que hoy podemos

contemplar en el catálogo **zaj** de la muestra del Reina Sofía, y muchas otras que ni siquiera aparecen<sup>259</sup>.

Sabemos que el todo es siempre algo más que la mera suma de las partes, y en este sentido la realidad que **zaj** dibujó, especialmente en el panorama artístico español, constituye un gran mérito difuso que habría que repartir entre todos aquellos creadores que supieron volcar sus trabajos en el seno de este grupo. No obstante, y aunque no deseamos centrar nuestro trabajo en estas valoraciones, sí es preciso recalcar la idea de que el núcleo más estable y duradero que dio nombre y existencia a **zaj** fueron, en estrecha colaboración, Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer.

La otra cara de la cuestión, esto es, qué aportó **zaj** a Ferrer, sí constituye más para nosotros motivo de discusión. Opinamos que la incorporación de la artista a este grupo, en 1967, supuso un vuelco muy importante para su carrera, que le imprimió un giro radical, gracias al cual pudo centrarse en el arte de acción, y desarrollar su extraordinaria faceta como *performer*.

Sin embargo, valorando la dinámica de trabajo del grupo, que ya conocemos, es preciso reconocer que la evolución de su trabajo se encontró en todo momento bajo su estricto control individual. Por ello, muchas de las obras que se presentaron bajo el nombre de **zaj**, aparecen en nuestro estudio simplemente como obras de Esther Ferrer. A partir del momento en que los componentes del grupo comienzan a distanciarse, la autora tiene la oportunidad de desarrollar con mayor énfasis su propia

---

<sup>259</sup>. Y de las que aparecen, no todas están debidamente reconocidas (algunas atribuyen a otros piezas

línea de trabajo, pero no puede decirse que ninguna de estas facetas sea debida exclusivamente al hecho de haber pertenecido a **zaj**.

En síntesis, no se trata de negar la evidente interacción mutua entre Esther Ferrer y **zaj**, sino de observar la trayectoria de esta artista en su conjunto. Y, dentro de ella, la pertenencia al grupo es un momento muy importante, pero no debe en ningún caso ensombrecer la perspectiva de evolución y trabajo personal de nuestra autora.

Es a partir de la separación de los componentes del grupo cuando contamos con elementos de juicio más objetivos para valorar su trayectoria individual en su justa medida, y en estos momentos su figura parece, de súbito, agrandarse.

De hecho, su perseverancia en la labor creativa, y el paso del tiempo, nos han permitido observar cómo, al día de hoy, se ha convertido en uno de los artistas más activos de cuantos pertenecieron al grupo, y se hace innegable su reconocimiento en el mundo del arte, no sólo en el extranjero sino, desde hace unos pocos años, también en nuestro país.

---

de Esther Ferrer, en los pies de foto, por ejemplo).

### 3.2.3 PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

#### 3.2.3.1 PROYECTOS, MAQUETAS Y OBRA PLÁSTICA

Hemos volcado bajo este título un amplio abanico de obras que pudiera parecer no tienen nada en común. Podría entenderse que las maquetas y proyectos pertenecen a un grupo diferente a la hora de pensar en una clasificación. Pero dado que todos ellos finalmente adoptan una forma plástica, de objetos artísticos, preferimos estudiarlos bajo un mismo apartado.

Los “proyectos” son estudios preliminares en los que la artista desarrolla la idea de una obra. Pueden referirse tanto a obras plásticas, como a instalaciones o *performances*, si bien en este último caso, adoptan más bien la forma de *partituras*.

Las “maquetas”, en su totalidad dedicadas a lo que podrían ser instalaciones, estudian a pequeña escala los problemas espaciales y visuales de la composición que se propone. Tanto estos pequeños objetos llamados “maquetas”, como los “proyectos”, son para la autora obras en sí, acabadas, ideas que toman cuerpo de esta manera, y que no precisan ser llevadas a otra escala. En algunas ocasiones las llegará a realizar en exposiciones; en otras no. Mas el pensamiento que entrañan, aún en la forma de boceto o esbozo, se nos hace presente y claro.

“Obra plástica” son objetos, fotografías y trabajos varios. Desde composiciones creadas a partir de juguetes bélicos y objetos de un *sex-shop*, pasando por fotografías trabajadas, adoquines de mayo del 68, esculturas permutables

elaboradas a partir de diferentes objetos, hasta estructuras numéricas y geométricas de hilos, clavos y rotuladores sobre madera, generadoras de figuras imposibles.

En muchas ocasiones trabaja a partir de un objeto o una imagen. Otras veces, recrea un chiste, un acertijo, un dicho popular, una expresión vulgar (“*Robinet d’amour*”), o frases tomadas del movimiento situacionista (como “La imaginación al poder”). A veces crea ella misma el “chiste”, vertiendo una ácida ironía, como en “Toma de sangre”, elaborada para una exposición sobre el vino.

Como los situacionistas, recupera elementos de la más diversa procedencia: sin ir más lejos, la pornografía. Y tenemos así que, los trabajos procedentes de un *sex-shop*, forman parte de la “Serie: Recuperación de la Pornografía al Servicio del Arte”.

En la obra de Esther Ferrer, tan diversa, todo se entremezcla e interrelaciona, de modo que no es de extrañar si en algunos momentos acabamos agrupando, según diferentes parámetros, obras que en principio tratamos por separado. Y es por esta razón que resulta altamente insatisfactorio abordar una clasificación de la misma. Buscaremos, por tanto, todas las conexiones, las puertas que se abren, las fisuras, y ese fluir comunicativo que da cohesión a la totalidad del trabajo en su conjunto, mucho más allá de cualquier intento metodológico.

*La gente me pregunta, qué relación hay entre las performances y los números primos. Para mí no es nada contradictorio, porque me gusta esta especie de apariencia de orden, en el caos también hay un orden. La performance es algo "vivo" que se transforma "in situ", en los trabajos de los números primos, hay también algo de eso, cuando por ejemplo empiezo una serie y utilizo los números del 1 al 3000, defino un*

*sistema y lo aplico, esto da un resultado espacial "x", una estructura determinada. Pero si luego aplico el mismo sistema a partir del 15.000.000 hasta 15.003.000 por ejemplo, la estructura será la misma teóricamente, pero en realidad completamente diferente, porque la serie ha evolucionado en sí misma y ha definido el espacio de otra forma. Es como la vida. Por eso mi trabajo, aunque pueda parecer disperso, para mí no lo es, aunque hago siempre en arte lo que deseo hacer en cada momento, sin compromisos, todo está relacionado con todo, como en el Universo, puedes empezar hablando de ratas y llegar a las estrellas, en el trabajo artístico es lo mismo, todo tiene relación con todo.*

Como la propia artista nos narra, comenzó trabajando en el mundo de la plástica, junto a su hermana Matilde, en la Sociedad Artística de Guipúzcoa. Su unión a **zaj** supuso, aparentemente, el abandono casi completo del mundo de la plástica<sup>260</sup>. Pero esta circunstancia no es más que aparente. Lo cierto es que Esther Ferrer siguió dibujando, abocetando, proyectando obras, dando forma y perfilando ideas. En gran número de ocasiones, éstas no tomaron cuerpo hasta que las circunstancias así lo requirieron, pero existían ya bajo la forma de proyecto, estaban pensadas, habían tenido lugar.

*“Tout en faisant des performances, j’ai continué à travailler plastiquement chez moi. Je remplissais des cahiers et des cahiers d’idées, de projets, de dessins. Des pièces que je monte aujourd’hui ont été pensées à cette époque, dans les années 60-70. En particulier la série des jouets éducatifs, des pièces sur les armes, les drapeaux et les sexes. Ça me*

---

<sup>260</sup>. Así lo entiende Francisco Javier San Martín (en “Exponer la música...”, *loc. cit.*), para quien Ferrer aborda primero la *performance*, y después los objetos y las instalaciones, a los que según él presta actualmente mayor atención. Esta opinión es a mi juicio discutible, tal y como se desprenderá de la lectura de mi propio texto.

*paraissait alors trop évident, trop trivial pour être montré. Trop lié à mes sentiments personnels face à la guerre et à la violence. La guerre du Golfe m'a décidée à les réaliser. Maintenant je peux 'objectiver' ces idées. Sans passion.*

*Pendant longtemps j'ai pensé que si je pensais les choses, c'était suffisant. Mais la réalisation apporte l'accident, l'erreur, le surgissement de l'inconscient. Donc les choses pensées, il faut les faire. Pour introduire le hasard, qui préserve l'imagination des clichés”<sup>261</sup>.*

En el caso de obras como las pertenecientes a la serie de los Números Primos, por su peculiaridad, se rompe este esquema. Aquí la realización se vuelve esencial, al ir desvelando estructuras ocultas e inesperadas:

“Un día soñé con los números primos y decidí pensar un trabajo con ellos, buscar estructuras posibles que respondieran a una dinámica interna, y para ‘visualizarlas’ empecé este trabajo que todavía hoy realizo”<sup>262</sup>.

*“Quand on s’immerge dans l’univers des nombres premiers, on a la sensation qu’ils sont la traduction dans le langage des nombres de ce chaos universel magnifique,*

---

<sup>261</sup>. “Al mismo tiempo que hacía *performances*, he seguido realizando obras plásticas en mi casa. Llenaba cuadernos y cuadernos de ideas, proyectos, dibujos. Obras que hoy pongo en escena han sido pensadas en esta época, en los años 60-70. En particular la serie de los “Juguetes Educativos”, obras sobre las armas, las banderas y los sexos. Eso me parecía demasiado evidente, demasiado trivial para ser mostrado. Demasiado ligado a mis sentimientos personales frente a la guerra y la violencia. La guerra del Golfo me ha decidido a realizarlos. Ahora puedo ‘objetivizar’ estas ideas. Sin pasión. Durante mucho tiempo pensé que con pensar las cosas, era suficiente. Pero la realización trae consigo el accidente, el error, el surgimiento del inconsciente. Así que las cosas pensadas, hay que realizarlas. Para introducir el azar, que preserve la imaginación de los clichés”. Marie-Hélène Dumas: “*Portrait d’Esther Ferrer*”. Se trata de unas palabras textuales de la artista. En *L’évidence*, nº 1, verano de 1993. Todas las traducciones de textos en francés que aparecen en las notas al pie, en lo sucesivo, corrieron a cargo de Marie France Clèsio Provost.

<sup>262</sup>. Ferrer, Esther: “París, por supuesto...”, *op. cit.*, pág. 50.

*continuellement changeant, jamais égal mais nonobstant toujours le même. Un chaos à l'intérieur duquel j'ai la sensation qu'il y a un ordre. Un ordre étrange, bizarre*<sup>263</sup>.

Estas obras, realizadas con clavos, hilos y rotulador, consisten básicamente en ir uniendo mediante una estructura fija los números primos que haya en un determinado intervalo. El diseño resultante variará en función de estos factores. Se trata de obras muy laboriosas, de cuidada ejecución.

Tanto esta serie, como otras obras en torno a la geometría, podrían asimilarse en parte a lo que Guasch denomina “arte conceptual numérico y matemático”, el cual

“... introduce un material neutro, extraño al arte, que provoca un mutismo radical en el espectador y una ausencia absoluta de interpretación; mutismo y ausencia acentuados por la capacidad que tienen los axiomas matemáticos de conservar, sin degradación progresiva, toda la pureza original del concepto al margen de cualquier carga metafórica”<sup>264</sup>.

En estas obras el hecho de contar se convierte en protagonista, y esto hace que podamos sugerir la dimensión temporal, como apunta la propia autora, enlazando de este modo con otras obras con las que a primera vista no tendrían mucha relación:

“Por lo que se refiere al trabajo con los números primos, para hacer una obra, hay que contar mucho, 1, 2, 3, etc., algunas veces un etcétera muy largo, es como si contaras

---

<sup>263</sup>. “Cuando uno se sumerge en el universo de los números primos, se tiene la sensación de que son la representación, en el lenguaje de los números, de este caos universal, magnífico, en permanente cambio, nunca igual pero no obstante siempre el mismo. Un caos en el interior del cual tengo la sensación de que hay un orden. Un orden raro, extraño”. Ferrer, Esther: *Le poème des nombres premiers*, París, abril de 1996.

<sup>264</sup>. Guasch, *El arte último...*, *op. cit.*, pág. 187.

segundos de tu vida. La progresión de los números –los primos o cualquier otra serie- tiene una connotación temporal inevitable. Cuando realizo cuadros que se suceden con un sistema dado, la evolución de la forma, de la estructura que se transforma, es como el tiempo que pasa en la vida y me transforma también”<sup>265</sup>.

El hecho de contar enlaza también con la relación entre los números y la música, por cuanto éstos pueden ser trasladados a la escala de notas. Así, las variaciones y construcciones numéricas acaban implicando “físicamente al espectador a desarrollar una experiencia musical en el tiempo”<sup>266</sup>.

Pero lo importante en esta obra es el distanciamiento:

*“Cage parle de quelque chose comme faire de la musique sans obstruction. Je ne réussissais pas à faire de l’art sans obstruction. Jusqu’à ce que je trouve l’état de relaxation mentale qui m’a permis de trouver comment créer dans l’espace les structures que me fournissaient les nombres premiers”<sup>267</sup>.*

La utilización del hilo como material en su trabajo es casi una constante<sup>268</sup>. Con hilos confecciona también innumerables maquetas para instalaciones, o enmarca

---

<sup>265</sup>. Ferrer, Esther: “París, por supuesto...”, *op. cit.*, pág. 51.

<sup>266</sup>. La cita es también de Guasch, *El arte último...*, *op. cit.*, pág. 188. Aunque se refiere a los trabajos de H. Darboven, considero que el comentario puede aplicarse sin error a los trabajos numéricos de Esther Ferrer.

<sup>267</sup>. “Cage habla de algo como tocar música sin obstrucción. Yo no lograba producir arte sin obstrucción. Hasta que encontré el estado de relajación mental que me ha permitido hallar cómo crear en el espacio estructuras que me daban los números primos”. Marie-Hélène Dumas: “*Portrait d’Esther Ferrer*”. El texto corresponde a unas palabras textuales de la artista. En *L’évidence* nº 1, verano de 1993.

<sup>268</sup>. En algunas obras de Marcel Duchamp se encuentra también el uso de hilos que se dejan caer al azar: es el caso de “*Trois stoppages étalon*”, en la que juega con la unidad francesa de longitud, dejando caer un hilo blanco de un metro de longitud desde una altura de un metro sobre un lienzo rectangular. Tal y como caen sobre el lienzo, son después cuidadosamente pegados con pequeñas

objetos con hilos, o un hilo que cae la va cubriendo en una *performance*. Hilos y cuerdas, elementos constructivos cargados de metáforas y connotaciones que Ferrer ofrece, desnudos, neutros, para que el propio lector interprete y juzgue<sup>269</sup>.

El hilo como elemento constructivo, en último extremo destaca también por su levedad, por su acercamiento a lo inmaterial. En este sentido, podrían relacionarse sus trabajos con los de Robert Barry, y sus instalaciones de cables casi invisibles, en una búsqueda de los límites de la propia percepción. Siguiendo ese camino, acabó trabajando con radiaciones de distinto tipo, y he aquí que también Esther Ferrer lo hace (en “Música Zaj”: en el apartado de las fotografías, se incluye una reproducción de esta pieza, de la cual ha realizado distintas versiones, y que apareció en la exposición “El espacio del sonido. El tiempo de la mirada”, del Koldo Mitxelena<sup>270</sup>).

Sin embargo, son múltiples y muy diversos los objetos que encontramos en las obras de Esther Ferrer. El hecho de que muchas de estas se encuentren agrupadas en series facilita un acercamiento a los temas: “Juguetes Educativos”, el “Libro de los Sexos”, “Homenajes”, “Objetos Enmarcados”, el “Libro de las Cabezas”,

---

gotas de barniz. En el estudio de Esther Ferrer hemos podido contemplar pequeñas obras realizadas con hilos de colores también arrojados al azar para después ser fijados siguiendo el mismo procedimiento. En el “Trineo”, su primer trabajo sobre vidrio, utiliza hilo de alambre muy fino para realizar el dibujo. El sistema de trabajo resulta extraordinariamente meticuloso y ordenado, aspecto éste que comparte también Esther Ferrer, discípula confesa de Duchamp. La información sobre estas obras la he tomado de la biografía de Calvin Tomkins, *op. cit.*, págs. 131-160.

<sup>269</sup>. Es el criterio que también encontramos en Duchamp, de que es el espectador quien termina la obra. Aquí entran en juego muchas nociones que cambian, la propia visión del arte, de lo que es importante en él, tras lo cual se trasluce una nueva idea del hombre, principalmente influida por los vertiginosos avances tecnológicos y la guerra. El mundo del arte anda patas arriba, más allá de las vanguardias, y los cambios no afectan solamente a lo formal, sino a su propia esencia. Toda esta problemática, que marcará la historia del siglo XX e inevitablemente la producción de Esther Ferrer, será estudiada en los apartados que dedico a conclusiones.

“Objetos Contextualizados/Objetos Descontextualizados”, “Pavés” o “Historia de las Religiones” son algunos de sus títulos.

Si bien lo que recogemos bajo la denominación de “Obra Plástica” podría considerarse la faceta más convencional de la producción de Ferrer, hemos de considerar, dada su agrupación en series, que todas estas piezas forman en realidad parte de un concepto más global de obra, en la línea del pensamiento de Barthes, de acuerdo con la metáfora de la nave *Argo*<sup>271</sup>.

Tan variada temática aparece igualmente en sus *performances*, y esto se explica fácilmente si entendemos que para esta autora las fronteras entre obra plástica, instalación y acción son absolutamente porosas. De manera que en el desarrollo de una obra, ésta puede pasar incluso por las tres formas, como si de los tres estados de la materia se tratara. Para Ferrer resulta mucho más interesante que las obras cobren vida, que vayan evolucionando con el tiempo y las circunstancias. Es por ello que adapta las obras a la exposición en cuestión, y acepta las muestras en la medida que supongan un reto para ella. De modo que aquella idea inicial puede ir variando, adaptándose, para formar parte de ésta o aquella serie, de cierta idea de conjunto que pretende transmitir una exposición, o bien dejar de ser simple obra plástica para integrarse en una *performance*, o al contrario.

La renuncia a elegir por parte de la autora, se transforma en decisión positiva y consciente hacia la aceptación de las múltiples posibilidades, incluidas aquellas

---

<sup>270</sup>. Véase la bibliografía de este trabajo, en el apartado de catálogos. En dicha publicación, la obra aparece reproducida junto a unos textos originales de Esther Ferrer, y un comentario de José Iges.

que la dimensión temporal vaya acercando. Sus obras están, pues, definitivamente inacabadas.

Se nos hace complicado dejar aparte, en la obra que analizamos, la pregunta acerca del binomio arte-vida, el acercamiento del arte a la vida, o acaso la plena identificación de ambos. Sin embargo, si bien esto fácilmente podría afirmarse del trabajo de Esther Ferrer (y en general de la mayoría de los artistas dedicados a la *performance*), nos me parece entender en este caso que el arte es más una reflexión sobre la vida, un cuestionamiento incesante<sup>272</sup>. Aunque más adelante, gracias a las declaraciones de la propia autora, podremos entrever que para ella el arte acaso sea un camino para enfrentarse a la vida. Una forma de tomar postura ante ella, sin huidas, asumiendo valiente y voluntariamente sus contradicciones<sup>273</sup>.

*Me encantan los proyectos, hacer maquetas, me siento libre, si tuviera más dinero no haría más que maquetas y las obras se las dejaría hacer a los demás. Los cuadernos de croquis de los artistas, la obra no acabada, los pasos intermedios, ver el proceso de elaboración de una obra, eso para mí es más importante que el resultado de*

---

<sup>271</sup>. Para una explicación más detallada al respecto, véase el apartado “A modo de conclusiones (propias y ajenas)”, de este mismo trabajo.

<sup>272</sup>. Como afirma Combalía, *op. cit.*, pág. 44, la identificación arte/vida en realidad quiere decir que se incorporan nuevos temas al arte. Pero la práctica artística no deja de ser una forma peculiar de apropiación de la realidad. Además, no todo comportamiento es artístico, sino que es la propia consciencia la que lo convierte en ello. Aunque el arte devenga un simple acto, se mantiene la necesidad de comunicación de la obra, y el contexto en que funciona.

<sup>273</sup>. Sería casi el arte como actitud vital, arte como filosofía de cada hombre. Y generalizando esto, en coherencia con cierto pensamiento orientalizador ya referido, el artista no sería una clase especial de hombre, sino cada hombre una clase especial de artista. Pero para Combalía, aunque el arte pretenda identificarse con la vida, no será nunca el único modo de apropiación (esto es, nunca toda la vida será arte). Y la actividad artística estará siempre muy condicionada por las relaciones sociales en que se manifieste (*id.*). Más adelante, al tratar sobre el papel que tiene el absurdo en su obra, matizaremos

*la obra. Todos esos papeles que guardo, es la vida, todas estas cosas que en un momento determinado dan lugar a una obra, que proceden de muchas vivencias, es lo que me interesa.*

Es una característica del arte conceptual valorar más la idea que los aspectos procesuales de la obra. Y atendiendo a ello podríamos inscribir a Ferrer dentro de esta tendencia. En efecto, ella misma afirma que, una vez pensada, la obra existe ya, y se queja de que las galerías y el público en general no valoren esos “papelitos” que para ella son la creación. En esto cabe asociarla al resto de los artistas conceptuales, que anteponen la reflexión estética al goce. De ahí que huya deliberadamente de la belleza, ya que ello distraería la atención y eliminaría la pretendida neutralidad (como afirma Combalía, se nos invita a ver las obras como “autónomas e indiferentes”<sup>274</sup>). También en línea con la postura conceptual, toma interés por los procesos, y cómo éstos acaban por determinar el carácter de la propia obra. Lo podemos observar en la serie de los “Números Primos”, o en las variaciones que introduce en cada pieza al montarlas en diferentes exposiciones, según el tema, el reto que se plantee, o el propio espacio de la sala<sup>275</sup>.

Combalía, al reflexionar sobre estas cuestiones, concluye que

---

más estas reflexiones, pues tras ellas aparecen, una toma de postura y una opción claras, decididas y, sobre todo, tremendamente responsables y comprometidas.

<sup>274</sup>. *Ibid.*, pág. 60.

<sup>275</sup>. De hecho, tuvimos la oportunidad de asistir a la inauguración de su exposición “Esther Ferrer. De la Acción al Objeto y viceversa”, en el Koldo Mitxelena Kulturunea, en San Sebastián, en 1997. En aquella ocasión paseé con la artista por las distintas salas, y nos comentaba lo interesantes que le resultaban los distintos olores de la exposición (a viruta, a tinta, a maroma,...), la alteración de la obra con el tiempo, por la acción intencionada o no del público, etc. En su instalación “Perfiles”, destaca cómo el error, el accidente, repercute y modifica la onda que se expande, dando al final una silueta diferente. El resultado final de la exposición, que es como un todo orgánico, es de una enorme plasticidad y belleza, al parecer no buscada.

“...el descuido por la materia corre paralelo a un revalorizar la obra entendida como *Proceso*, como una serie de ‘momentos’ en el que no hay ni principales ni secundarios, no hay principio titubeante ni final perfecto, sino más bien un desarrollo del pensamiento en fases, todas y cada una de ellas importantes en la elaboración de una idea o tema de investigación.

La noción de proceso proviene, tal vez, de la naturaleza (pues es inherente a ella la noción de cambio, de evolución, de mutabilidad) pero también de una sobrevaloración del acto ‘creador’ en el que, en efecto, no se parte de la nada para crear, mecánicamente, un objeto, sino que es un cúmulo de experiencias y reflexiones el que lleva –junto a una práctica determinada, aunque sea mínima- a la consecución de la obra y de ahí su transparencia en la obra misma, en la manera de ser pensada y presentada. De ahí también el gusto por los temas ‘en serie’<sup>276</sup>, el querer captar la realidad bajo una *forma secuencial*”<sup>277</sup>.

Para esta autora, el hecho de valorar el proceso es una llamada de atención, más que sobre la realidad, sobre el modo de percibirla. Y es el artista quien marca las pautas y los momentos de interés sobre los que debe fijarse la atención. De ahí que pueda establecer una analogía entre el modo de entender de los artistas conceptuales y la estructura de una filmación<sup>278</sup>.

Concebir el arte como proceso tiene también que ver con el hecho de entenderlo como algo no acabado. En palabras de Adorno, “un arte radicalmente construido termina en el problema de su propia posibilidad”<sup>279</sup>, y tenemos hoy

---

<sup>276</sup>. Trabajos en serie o también en forma de libros, como ya comentábamos más atrás en otra nota a pie de página. Superando el concepto tradicional del objeto *libro*, así como el de *serie*. Ambos se llenan de connotaciones, y abren interrogantes acerca de la naturaleza del objeto artístico, la producción de éste, y su lugar dentro de la sociedad.

<sup>277</sup>. Combalía, *op. cit.*, págs. 73-74.

<sup>278</sup>. *Ibid.*, pág. 73.

<sup>279</sup>. Adorno, *op. cit.*, pág. 43.

“ese placer de sustituir las obras de arte por el proceso de su propia producción. Hoy cada obra de arte es virtualmente lo que Joyce declaraba de *Finnegans’ Wake* antes de publicarlo en su totalidad, *work in progress*”<sup>280</sup>.

El interés por el proceso, antepuesto a la obra acabada, encierra en sí mismo una aparente contradicción, tomado en sentido estricto y llevado hasta sus últimas consecuencias. La califico de “aparente”, por una simple razón: es la misma que encontramos en todo el arte conceptual<sup>281</sup>. Y es una afirmación que debe ser entendida en sus justos términos, la de que se valora la idea por encima de la materia. Se pretende anular o relegar la subjetividad, priorizando la sintaxis, sus posibilidades, sus combinaciones. Así, se hipostasía la información, como punto de partida para una reflexión acerca de cuestiones tan genéricas como “la percepción estética, la naturaleza del arte, la comunicación visual o la lógica”<sup>282</sup>. Se busca una investigación estética, y este ensalzamiento de la idea, de lo intelectual, hace que tengamos una apariencia en extremo racional, tras la que se oculta una verdadera incongruencia (como ya sucediera con los dadaístas y Duchamp quien, a través de sus descontextualizaciones, logra que prácticamente todo pueda ser arte).

Entendemos que se produce una suerte de feísmo o frialdad formal deliberados, un meditado abandono de estos aspectos, precisamente para obligarnos

---

<sup>280</sup>. *Id.* Esto entra en relación también con la concepción duchampiana de obra de arte, y su “estética del acontecimiento”, que se trasluce perfectamente en el análisis de sus *ready mades* que elabora Marchán Fiz en “Duchamp. La ‘Fuente’ y la transfiguración artística de los objetos”, *op. cit.*, págs. 68-97.

<sup>281</sup>. En palabras de Max Kozloff, “El arte conceptual carece de expectativas, porque su cuestionamiento no tiene forma, sólo un principio, y puede decirse que es exclusivamente una función absoluta. Esta postura es obsesivamente tautológica, porque destruye toda distinción entre la actitud del artista, su producto y la respuesta estética” (“*The Trouble with Art as Idea*”, en *Artforum*, febrero de 1970, págs. 37-43. No obstante, yo tomo la cita del libro de Guasch, *El arte último....*, *op. cit.*, pág. 177).

a reflexionar sobre los otros<sup>283</sup>. Claro que esto modifica el concepto de obra de arte en cierta medida. Encontramos cierta pretensión de “no-arte”, junto a la interdisciplinariedad, está el hecho de que prácticamente cualquier persona pueda hacerlo<sup>284</sup>. Al alterar los parámetros tan decididamente, surgen muchas preguntas, que en nuestra opinión sirven para renovar el panorama artístico y enriquecerlo<sup>285</sup>.

*Para mí esto del arte conceptual no significa mucho, porque toda obra tiene un concepto detrás. Pero me interesa más el concepto que la realización, eso por supuesto, y eso se refleja sin duda en mi trabajo.*

En el bloque dedicado al arte de acción en España, trataremos acerca de cómo evolucionan en la práctica estos planteamientos al ser llevados a sus últimas consecuencias. Esther Ferrer ya nos cuenta que algunos compañeros suyos abandonaron por completo la práctica del arte, y en la conclusión de este bloque podremos ver cómo ella misma se cuestiona en alta voz, acerca de su producción artística y qué sentido tiene.

---

<sup>282</sup>. Combalía, *op. cit.*, pág. 58.

<sup>283</sup>. Sería, en palabras de Hegel, el arte como “objeto de pensamientos” (*ibid.*, pág. 18). Arte como comentario a sí mismo, que deja a un lado las implicaciones sociales, para centrarse en problemas más formales.

<sup>284</sup>. Así lo afirma la propia Esther Ferrer, al referirse a su trabajo como *performer*. “Hacer arte, en un sentido de vivencia, de percepción estética. No es otra cosa que esto su materia prima: la percepción; y al ser ésta una facultad inherente al hombre, es lógico que ya no dependa de un título académico la garantía de poder vivir estéticamente” (*ibid.*, pág. 41).

<sup>285</sup>. Esta actitud no hace sino seguir la estela, la pauta que marcase Marcel Duchamp. De modo que, estableciendo un paralelismo con la teoría acerca de los paradigmas científicos, de Thomas S. Kuhn, la producción de Esther Ferrer podría considerarse “normativa”, dentro del paradigma ya aceptado, con la función de reforzarlo y dotarlo de mayor consistencia. El arte que otrora fuese revolucionario se ha convertido hoy en una práctica social e institucionalmente aceptada y deseable (Kuhn, Thomas S.: La Estructura de las Revoluciones Científicas, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1971).

Pero de momento nos contentamos con hacer patente ese predominio de la idea, de lo conceptual, y que las contradicciones inherentes a ello son comunes a muchos artistas de nuestro tiempo, y de sobra conocidas. No es más que uno de los múltiples temas recurrentes en su trabajo, que el lector podrá encontrar o entrever en más ocasiones a lo largo de este estudio.

Lo mismo sucede con la importancia de lo efímero en el trabajo de Esther Ferrer. La decisión de la autora de tomar partido por estos aspectos, por no dejar demasiados rastros, huyendo del afán de perdurabilidad, marca todo su trabajo en el campo del arte. Esto hace que se incline con tanta pasión por las maquetas y proyectos, o que en múltiples ocasiones no monte las obras más que para una exposición.

Para finalizar este apartado proponemos una reflexión guiada acerca de la relación que establece Ferrer con los objetos. En este aspecto se acerca mucho al propio Duchamp, por cuanto deja a un lado el gusto y los valores estéticos. Sin embargo, en opinión de Gloria Collado, daría un paso más allá:

“La relación de Esther Ferrer con los objetos puede ser de cualquier índole menos indiferente. Sea un tanque de juguete, una cuchara, un martillo o una coliflor, se sirve de ello como en la vida misma, por razones de necesidad, de utilidad; para hacer, ‘la palabra subrayada’, como dice en su conferencia-performance *Zaj: teoría y práctica*”<sup>286</sup>.

Que el *ready made* duchampiano se prolonga y se hace presente ante nuestros ojos es un hecho indiscutible. Son, en palabras de David Pérez Rodrigo,

---

<sup>286</sup>. Collado, Gloria: Esther Ferrer. Ante el espectador. Revista LAPIZ nº 108, enero 1994, pág. 38.

“Objetos secularizados y agnósticos, (...), desprovistos de cualquier aura de sacralidad artística”<sup>287</sup>.

Sin embargo, preferimos seguir el análisis que Collado apunta en su artículo, al entender que Ferrer reinterpreta el *ready made* y otras aportaciones de Duchamp<sup>288</sup> (como la reflexión acerca del acto creador, o el papel activo del espectador), los parafrasea, matiza y enriquece.

En cierto sentido, además, siguiendo a Pérez Rodrigo<sup>289</sup>, su relación con los objetos sería paralela a la de Cage, en la que no existe un único centro de todo, sino que cada cosa es central de alguna forma, y todas ellas interaccionan, penetrando la una en la otra, de manera que al final lo que hay es una pluralidad de centros. Tras Cage, no podía ser de otro modo, se revela el budismo zen<sup>290</sup>.

*He leído mucho zen, aunque lo dejé hace muchos años, no sé si en mi trabajo ha tenido alguna influencia. En un momento determinado, cuando era muy jovencita, para mí el budismo zen llegó a ser muy importante, esto de poder razonar de otra manera, el absurdo, el llegar a las cosas a través de la intuición y no del raciocinio, los koan, "quemar" al buda, esta iconoclastia del budismo, tal como yo la interpretaba,*

---

<sup>287</sup>. Pérez Rodrigo, David: “En el marco del tiempo...(mientras los objetos pasan en silencio y el té hierve)”. Texto para el catálogo de la 48ª Bienal de Venecia, cuyo pabellón español es comisariado por él mismo. Pág. 28.

<sup>288</sup>. En realidad Gloria Collado en un primer momento lo insinúa, en su artículo de la revista LAPIZ (*op. cit.*, págs. 36-41), para después afirmar categóricamente que Ferrer invierte esa relación. *Cfr.* Collado, “Las Cosas”. Texto para el catálogo Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa; exposición celebrada en el Koldo Mitxelena de San Sebastián, y posteriormente en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en Sevilla. Págs. 35-47.

<sup>289</sup>. Pérez Rodrigo, *op. cit.*, págs. 25-38.

<sup>290</sup>. Véase al respecto nuestro apartado d.2), “El budismo zen”, en el que tratamos de asir el escurridizo tema de la influencia del zen sobre la producción artística de Esther Ferrer.

*intelectualmente me ayudó mucho, para empezar a liberarme, o a pensar de una manera diferente.*

Esther Ferrer nos hace enfrentarnos a lo obvio, sin intermediación. Otorgando en ocasiones un papel central a objetos que parecen no tener sentido. Objetos neutros, desnudos y tajantes, deliberadamente privados de elocuencia o de excesos, ajenos al sinsentido, a nuestras preguntas sin respuesta y a la incertidumbre ante ellos. Objetos que se integran en la acción o en la instalación con su propio valor de realidad, sin ficciones. Objetos, al fin, que en su variedad nos desconciertan, en su atrevimiento nos divierten, en su indiferencia nos interrogan e inquietan.

### 3.2.3.2 INSTALACIONES

En ese tránsito de las obras por diferentes modos de ser, podríamos considerar la instalación como el estadio intermedio entre la obra plástica y la *performance*. A veces es también una suerte de residuo fósil de la acción, aunque estas consideraciones no deban empujarnos a considerarla como un género menor en el trabajo que aquí estudiamos<sup>291</sup>.

Esther Ferrer llega a considerar en algún momento la instalación como el cadáver de la *performance*. Para ella, ambas manifestaciones artísticas poseen los mismos elementos, sólo que combinados de diferentes maneras. Así, aunque la acción tenga un carácter más efímero, sus instalaciones también lo son, ya que al terminar la exposición son desmontadas, y cada elemento empleado vuelve a su origen. Esta provisionalidad acerca a ambos géneros: las instalaciones de Ferrer sufren la precariedad y la destrucción final<sup>292</sup>. Participan de la decantación de su autora hacia el arte efímero antes que el objetual<sup>293</sup>.

---

<sup>291</sup>. Según Taylor Brandon, las instalaciones proceden también de Dadá y el surrealismo, y resurgen con *Fluxus* y el arte conceptual (en *The Art of Today*, Weidenfeld & Nicolson Ltd., The Orion Publishing Group, Londres, 1995; pág. 151).

<sup>292</sup>. Gesto común a otros artistas que podrían considerarse cercanos al arte conceptual. Generalmente, en estos casos, lo que se viene a comercializar son entonces los restos, los rastros.

<sup>293</sup>. Las observaciones de este párrafo están sacadas de las notas tomadas durante el taller de *performance* que Esther Ferrer dirigió en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en Sevilla, del 5 al 10 de octubre de 1998, y al que tuvimos el placer de asistir.

En efecto, la exposición que tuvo lugar en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo a finales de 1998, y que había sido ya montada en el Koldo Mitxelena, a modo de peculiar retrospectiva, nos ofrecía todo tipo de obras de la artista: plástica, partituras de *performances*, *performances* en vivo, pero el elemento más destacado y contundente eran sin duda las instalaciones<sup>294</sup>.

Todas las obras allí expuestas eran piezas ya conocidas de la artista, de mayor o menor antigüedad. En coherencia con el título de la muestra, “De la acción al objeto y viceversa”, no hacen sino recrear este continuo flujo, la evolución de una obra que parece así cobrar vida, que se adapta. Quedan congelados y retenidos bajo la forma de instalaciones tantos momentos de *performances*, como en el caso de “Siluetas”, o “Especulaciones en ‘V’”.

La instalación titulada “Memoria-Olvido” evoluciona a lo largo de los días que dura la muestra. El sobre es un objeto que parece guardar en su memoria el hecho de haber sido creado para ser cerrado. Testimonia la propia memoria de la materia, ya que los sobres se irán cerrando poco a poco, configurando al hacerlo diferentes paisajes. El aire acondicionado, o los múltiples factores que aquí concurren son los accidentes que transforman la obra. Así esta instalación cobra vida, y la presencia de sus elementos se hace más cercana a la *performance*.

En obras como “Mírame o mírate con otros ojos”, o “*Via Crucis*”, la instalación se alza en propuesta de acción. Se producen así el desconcierto y la

---

<sup>294</sup>. También en otras exposiciones de Ferrer ha sucedido lo que en esta, es decir, el protagonismo final de la instalación: así nos lo narra Gloria Collado, en su crónica de la exposición celebrada en la

riqueza, propios de un género a todas luces inclasificable. Dilucidar en estos casos la propia naturaleza de la obra, sus límites, o sencillamente quién forma parte de ella, se convierte en un juego de infinitas posibilidades, muy en la línea de Duchamp. Una vez más, Esther Ferrer traspasa las fronteras de los géneros con obras que se atreven y rompen, con la mayor naturalidad, el estatismo clásico y el propio *status* de la obra de arte.

Muchos críticos de la artista pasan de puntillas por esta faceta, agrupándola con ligereza junto a la obra plástica, sin apenas mencionarla. Y sin embargo aquí lo procesual recupera un protagonismo inesperado, al exigir de la artista una adecuación exclusiva y personalizada para cada ocasión. La obliga a volver sobre estos aspectos, a introducir variaciones. De este modo, logra hacernos partícipes de las deliciosas calidades de cada versión.

No obstante, entendemos que la tremenda importancia de las instalaciones en su producción cobra sentido al vincularlas a la *performance*<sup>295</sup>. Por cuanto es paso intermedio, y también testimonio de aquella acción, sin traicionarla, como pudieran hacer otros medios. La instalación no miente, no se apoya en ficción alguna. Sus coordenadas, sus dimensiones son las reales, las actuales. Y sin embargo cumple la función de evocar inequívocamente a las acciones con las que se entreteje, no como residuo, sino como testigo.

---

galería J & J Donguy, de París, bajo el título de “*La série des séries*”. Collado, “Esther Ferrer. Ante el espectador”, *op. cit.*, pág. 38.

<sup>295</sup>. Así lo considera Margarita Aizpuru, en su texto Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa, perteneciente al catálogo publicado por el Koldo Mitxelena, ya citado. Págs. 12-33. Coincidimos con su análisis de la *performance* como “hilo conductor” (pág. 15) a lo largo de toda la obra de Esther Ferrer. Es al conectar con ella los objetos y las instalaciones cuando comenzamos a vislumbrar la coherencia de esta trayectoria artística.

Al igual que en el caso de sus *performances*, la autora manifiesta su preferencia por realizar las instalaciones al aire libre, en la calle, donde puedan deteriorarse con mayor facilidad e ir fundiéndose con el paisaje. Las fábricas, las plazas, los espacios abiertos son para ella una fuente de inspiración, mientras los escenarios, auditorios y museos no hacen sino limitar su obra. Y en arte, como afirma Satie, no hay dictadura<sup>296</sup>.

Una vez más las obras son una presencia que nos habla a gritos de aquello que no acaba de manifestarse. Cualquier descripción es inútil, nos limitamos siempre a seguir las pistas de aquello que tuvo lugar. Somos conscientes de que el intento carece de sentido alguno, corremos en pos de una ráfaga de aire. Y sin embargo no podemos evitar, como espectadores, el deseo de contarlo, de narrar en qué consiste, a través de sus efectos, que es lo único que nos queda. Congelando una serie de momentos y sumándolos en el recuerdo, tal vez podamos, como la muestra del CAAC, revivir alguna sensación lejanamente similar a aquello.

---

<sup>296</sup>. También en esto podría apreciarse la ya citada pretensión de acercar el arte a la vida. Pero aunque el arte se acerque a la realidad, como vimos, no llega a identificarse con ella. Ha de conservar algo de ficción, ya que si no sería incomprensible. Lo que ahora se emplea es una alteración del contexto, de las relaciones de lo real. De modo que se crea un contexto artístico, una situación que evoluciona y permite no sólo múltiples interpretaciones, sino también la evolución de las mismas.

### 3.2.3.3 PERFORMANCES

#### 3.2.3.3.1 INTRODUCCIÓN: EL MOMENTO, LA VIVENCIA DE LA *PERFORMANCE*

En realidad hay dos momentos: el *mientras* y el *después*. El *mientras* sucede nadando en la extrañeza, sobrepasados por la actualidad de lo que se vive, intuyendo que hagas lo que hagas será una pose, una trampa, no puedes dejar de participar en la *performance* que allí tiene lugar. La acción te envuelve y te arrastra. Por la mente pasan mil sugerencias, todas demasiado difusas. La sensación de absurdo es enorme. Silencios, risas, seriedad, estupefacción, lo pasas bien, al final... ¡incluso puede que aplaudas!

Lo que hay de creación en la *performance* tiene que ver con la magia de la participación, del pensamiento, del dejarse llevar, propiciar la reflexión o vaciarla de sentido. Vivir eso todos los asistentes a un tiempo, cada cual a su manera, pero todos-ahí. Se comparte una experiencia de forma consciente a partir de la propuesta de la artista. Tiene algo de ineludible. Ha construido un pequeño paréntesis de tiempo con los marcadores de “sagrado”, o “espiritualmente fuerte”<sup>297</sup>.

---

<sup>297</sup>. Aunque según Ferrer “*performance* es un momento de tu vida y de la de la gente que te rodea, y como tal hay que vivirlo. No es una obra que hacer, como en el teatro, simplemente es algo que ocurre” (tomado de los apuntes del taller “*Performance: tiempo, espacio y presencia*”, impartido por la artista del 5 al 10 de octubre de 1998, en el CAAC, en Sevilla). Sin embargo, a nuestro juicio, en este momento de la *performance*, al violentarse ciertos parámetros, la densidad de la vivencia aumenta (aunque las expresiones de “sagrado”, o “espiritualmente fuerte”, no deben entenderse en modo alguno con connotaciones religiosas, ni remotamente...).

El *después* inmediato pertenece también a la vivencia de la *performance*. Algunas personas no pueden evitar acercarse a la autora, e interrogarle: la relación con el tiempo, qué valiente eres, búsqueda de una simbología, de un código que permita encontrar una explicación clara e inequívoca. Esther dice sí a todo aunque nunca exprese lo que para ella es. La extrañeza de la experiencia es lo que propicia esa angustia por dotarla de un sentido, siguiendo cada cual el hilo de sus propias divagaciones.

Intentas denodadamente razonar y darle un hilván, una coherencia a lo que acaba de suceder. Te acercas a Esther y le cuentas lo que has sentido (¿buscando su aquiescencia?), o hablas, o te quedas a la escucha con gesto meditabundo... el caso es poseer una justificación. Si no la tienes, no puedes moverte cómodamente. Parece que Esther es la única que lo hace. Ella se salva del absurdo mientras lo provoca, es como un pequeño demiurgo de la sinrazón. Parece encontrarse en un nivel diferente al nuestro, manejando y dominando el absurdo.

De este modo intuimos que ser artista, en el caso de Esther Ferrer, no consiste en tocar lo inefable. Sino en ser consciente, aunque sólo sea un instante –o al menos aparentarlo- de la existencia en su complejidad, de nuestro ser temporal e interrogante<sup>298</sup>. Pequeño atisbo de lucidez, rayo de luz que nos acaricia brevemente

---

<sup>298</sup>. Es por ello que se huye de los contenidos emocionales, y las pautas para la interpretación son mínimas, buscando configurar una obra abierta, en la que la decodificación abriría un abanico de múltiples posibilidades. La artista se limita a mostrar, a constatar, evitando emitir juicios (este planteamiento no deja de ser falaz). A la par, se busca el equivalente artístico de las tesis de Wittgenstein: “el sentido es el uso”. De modo que sería la acción, el gesto personal del artista, que inaugurase Duchamp, lo que genera el arte.

para volver luego a dejarnos a oscuras, tanteando, entre afirmaciones parciales y torpes<sup>299</sup>.

Esa forma preciosista, organizada e incluso bella de lo que hemos presenciado nos enfrenta en realidad a un contenido mucho más duro: el de la autoconsciencia<sup>300</sup>. Y la apariencia se distrae, juega o se consuela, contradiciendo a su propio interior.

---

<sup>299</sup>. Como afirma el propio Umberto Eco, “*es preciso evitar que un sentido único se imponga de golpe*” (*Obra Abierta, op. cit.*, pág. 79). Y un poco más adelante se centra en lo que él denomina las *poéticas de la sugerencia*: “la obra se plantea intencionadamente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella. La obra que ‘sugiere’ se realiza siempre cargada de las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete. Si en toda lectura poética tenemos un mundo personal que trata de adecuarse con espíritu de fidelidad al mundo del texto, en las obras poéticas, deliberadamente fundadas en la sugerencia, el texto pretende estimular de una manera específica precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda, elaborada por misteriosas consonancias. Más allá de las intenciones metafísicas o de la disposición del ánimo preciosa y decadente que mueve semejante poética, el mecanismo de goce revela tal género de ‘apertura’” (*ibid.*, pág. 80). Únicamente nos atravesamos a matizar un aspecto: y es añadir la palabra “espectador” o “público”, junto a la de intérprete, cada vez que ésta aparezca. Claro que ya hemos visto que ambos polos se confunden en una *performance*, y el público forma parte de la obra y participa activamente en ella, pasando a ser también en gran medida intérprete.

<sup>300</sup>. La situación a la que nos enfrenta una *performance* no es más que una síntesis de lo que, en términos absolutos, supone estar vivo. Autoconsciencia en tanto que conocimiento de nuestra propia vida, y existencia como radical perplejidad, cuestionamiento continuo. Esencial desorientación y constante pregunta por el ser de las cosas, búsqueda sin fin e imperativa toma de decisiones también a cada paso. La obligación de ejercitar nuestra libertad, en una circunstancia que no elegimos, en una vida que no pedimos, fatalmente condenados a decidir, aun cuando pretendamos no hacerlo. Ortega y Gasset, en *Unas lecciones de metafísica* (Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 1981), abunda en estas cuestiones. Y, aunque su propósito último sea una defensa de la metafísica, y una propuesta en cuanto a las tesis sobre la que ésta debería fundarse, todo el hilo de la argumentación que desarrolla a lo largo del libro es una reflexión acerca de la propia vida, extraordinariamente cercana por momentos a muchos de los planteamientos que a nuestro entender sugiere Esther Ferrer.

Después todos estos acontecimientos se van borrando de nuestra memoria inmediata. Así dejan paso a otros, y eso forma parte de otro después, que no pertenece ya a la *performance*, sino que gusta de perderse en diferentes cuestiones<sup>301</sup>.

### **3.2.3.3.2 DE RERUM NATURA**

Sería redundante insistir en la importancia del arte de acción dentro de la producción artística de Esther Ferrer. Un primer análisis de su obra, observándola tanto en su conjunto como a lo largo de su evolución en el tiempo, nos presenta a la *performance* como actividad artística que dota de sentido y cohesión a todas las manifestaciones artísticas de esta autora. Sin embargo, al reflexionar un poco más allá, nos damos cuenta de que es un concepto inequívoco de la obra de arte y sus principios lo que hilvana la totalidad de su producción, en la cual incluimos también sus escritos.

No obstante, para exponer los principios, o apuntar su sistemática, la primera interpretación, aunque más superficial, nos será de gran utilidad. Sumerjámonos pues de nuevo en las aguas polisémicas del arte de acción (volvamos al ánimo lúdico, al nivel de consciencia superficial, a las múltiples interpretaciones, a la negación de la objetividad o las respuestas unívocas. A ese distanciamiento, a esa forma de pensar

---

<sup>301</sup>. Según Aznar Almazán, “La acción exige, por parte del espectador, una ampliación de la sensibilidad artística. En ningún momento se le da un resumen del argumento o algún tipo de información aclaratoria; simplemente se le bombardea con sensaciones que tiene que ordenar por su cuenta. Su actitud debe ser la de ‘observador participante’ en un oscilar continuo entre el ‘dentro’ y el ‘fuera’ de los sucesos: por un lado, debe atrapar empáticamente el sentido de unos acontecimientos y

distraída y juguetona que amplía la capacidad de asociación y la percepción y nos acerca a otra forma de comprender las cosas, tan alejada de las pretensiones de conocimiento objetivo de paradigmas científicos pasados).

Si bien en el bloque anterior estudiábamos ya, escuetamente, el arte de acción, creemos necesario introducir algunas consideraciones al respecto de la propia Esther Ferrer. Éstas nos serán de utilidad para, por oposición, definir el concepto de *performance* sobre el que trabaja nuestra autora.

En su entrevista con Clara Garí, afirma que

“Una performance es lo que para cada cual es una performance. Por eso una performance puede ser cualquier cosa, o sea, la performance no es nada, pero a la vez, para cada cual es algo y así debe ser. Cada performer tiene que decidir lo que cree que es una performance para él, pero eso sí, respetando siempre con todo rigor sus propios criterios. Es un mundo donde no valen las chapuzas.

El actor sigue un guión, por muy abierto que sea. El actor representa. En la performance no hay representación, hay presencia pero no representación. Es el arte más democrático del mundo. No hace falta más que la voluntad de hacerlo. No se necesita

---

unos gestos específicos; por el otro, debe dar un paso atrás para situar esos significados en contextos más amplios y que así adquieran un sentido más profundo o general” (*op. cit.*, pág. 8).

ninguna técnica. Es como la paella, puedes hacerla como te de la gana, pero siempre manteniéndote fiel a ti mismo<sup>302</sup>.

(...). Además hay algo que distingue la performance de otras artes, y es que en la acción todo es real. No hay ficción, no hay transposición. El tiempo es el tiempo real, el que estamos viviendo el público y yo, el espacio es el espacio real. No estás en Roma, estás en este auditorio y se trata de ser consciente de que estamos aquí y de la hora que es, esta hora y no otra, no otro tiempo, no una ficción temporal.

Entiendo que no todas las formas de performance pueden leerse según lo que estoy diciendo. Y desde luego, no pretendo capitalizar la definición, ni hacer acciones ‘más genuinas’ que las de otros artistas. La performance se ha diversificado mucho, se ha abierto, es natural porque es una manera de hacer abierta por definición. Cada cual proyecta en ese gran vacío que es la performance lo que piensa, lo que desea, lo que espera<sup>303</sup>.

La clave en este caso parece estar simplemente en la actitud del artista, que es absolutamente libre y abierta, a la vez que comprometida. Insistimos una vez más en la presencia de Duchamp. A todas horas, por todas partes, en cualquier rincón y siempre cerca, evidente en la obra de Ferrer<sup>304</sup>.

En contraposición a lo que podrían entenderse como características generales de la *performance*, la autora nos ofrece las claves de su propia forma de entenderlo, también en esta entrevista:

---

<sup>302</sup>. También como la paella se trata de un género mixto, un híbrido, según la propia autora, y lo que interesa es la mezcla, como en todo (apuntes tomados en el taller “*Performance: tiempo, espacio y presencia*”, impartido por Ferrer en el CAAC).

<sup>303</sup>. Garí, Clara: “Una acción es (solamente) una acción. Entrevista a Esther Ferrer”. Revista *Còclea*, nº 3, verano 1997.

<sup>304</sup>. Recordemos que también Duchamp gustaba, por ejemplo, de colocar al espectador en una trampa ineludible, obligándolo a participar o a desempeñar funciones no siempre deseadas.

“En mis acciones el tiempo tiene mucha importancia. Tiempo, espacio y presencia son los elementos más importantes de mi trabajo, elementos tan reales como una silla o una mesa. Mi presencia, la vuestra. Hasta puede haber presencia sin presencia física. También el espacio es importante. Trabajo mucho con los espacios, y también con el absurdo, como si fueran materiales. Precisamente, con respecto a los materiales, cuantos menos utilizo, mejor. Pienso la acción, me la imagino y después voy eliminando todo lo que me parece prescindible. Por supuesto eso no significa que la esencia de una acción sea siempre mínima. Una acción acumulativa, por ejemplo, puede estar saturadísima, pero su esencia es precisamente esa y por ello, en ese caso, la acumulación no es superflua. Yo intento huir de lo ornamental. Cualquier cosa que puede ser suprimida sin que se pierda el sentido de la acción, es un añadido y no lo necesito”<sup>305</sup>.

“En la performance, la cuestión no es que el *público* se identifique con el *héroe de la acción*, como ocurre generalmente en el teatro, o con el fin utópico, sino que se *identifique con él mismo* y actúe en consecuencia. Esto no significa que la performance –al menos tal y como yo la entiendo- pretenda y busque la participación del público, al menos yo nunca la he buscado. **Simplemente hay dos presencias**: la del performer y la de los otros, dos presencias individualizadas y como tales cada cual tiene la libertad de actuar como le parezca mejor.

En realidad, cuando yo comencé a hacer performances, se decía que la performance era simplemente una proposición. Un punto de partida para la creación de una situación que vivir en un lugar dado, en un momento determinado. Un poco como una ‘*construcción de situaciones*’ (quizá efectivamente por influencia del ‘situacionismo’)<sup>306</sup>.

Este minimalismo confeso se contrapone a la enorme importancia que cobran los objetos en sus acciones. David Pérez<sup>307</sup> también lo aprecia así, e igualmente

---

<sup>305</sup>. Clara Garí, *op. cit.*

<sup>306</sup>. Ferrer, Esther: Utopía y performance, texto escrito para el seminario “*L’abri et l’utopie*”, del Instituto de Altos Estudios Artísticos de París, pág. 4.

<sup>307</sup>. En su texto para el catálogo de la Bienal de Venecia, ya citado, elabora en realidad una reflexión más cercana a lo poético, acerca del desconcierto ante esos objetos que sobre la cabeza de Esther

Francisco Javier San Martín<sup>308</sup>, para quien en las *performances* de Ferrer comparten protagonismo los objetos, el tiempo real y la repetición. Para Gloria Collado<sup>309</sup>, en sus acciones aún el *ready made* duchampiano con el tiempo real, logrando así *performances* elementales, que cuestionan a quien las presencia. Los objetos nos obligan a percibir su propia evidencia y, por ende, la nuestra<sup>310</sup>. Y aunque son por sí, se hacen presentes e incómodos al artista y al espectador, confundiéndolos a ambos. Ante tan abrumadora ausencia de ficción, el espectador se encuentra interrogado, forzado a concluir él mismo la obra o a dejarla inacabada. Y en realidad no hace sino llenar el vacío de las acciones con sus propias preguntas. De modo que el arte como vehículo de una sustitución privilegiada no existe en este caso, la relación se invierte, obligando al espectador a elegir, a tomar decisiones, a mirar hacia dentro.

Unos párrafos antes, afirma Ferrer que para ella es importante

“...eliminar todo lo que pueda contribuir a la manipulación del significado o a una situación de poder con respecto al público que me mira. Si yo tengo focos que me iluminan mientras actúo, el público no existe y yo sí. Sin embargo la performance la hacemos todos, tanto ellos como yo. Pase lo que pase en el momento en que yo hago esa propuesta, pase lo que pase, eso es la performance. Que la gente grite, se vaya, no se vaya, todo eso es la

---

Ferrer son el centro y a la vez no son nada. Las preguntas dejan de tener sentido más que en nuestro pensamiento, mientras las cosas permanecen ajenas a ellas.

<sup>308</sup>. San Martín, Fco. Javier: “Exponer la música. Entrevista con Esther Ferrer”, *op. cit.*

<sup>309</sup>. Collado, Gloria: “Las Cosas”, *op. cit.*, pág. 38.

<sup>310</sup>. Volviendo sobre el artículo de Marchán Fiz, “Marcel Duchamp. La ‘Fuente’ y la transfiguración artística de los objetos”, *op. cit.*, págs. 68-97, consideramos que la propuesta de Duchamp queda completada en las *performances* de Ferrer: ejercitando aquello de “crear un nuevo pensamiento para un objeto” (pág. 79 del citado artículo), abundando en la “estética del acontecimiento”, y en la importancia de la *presentación* del artículo escogido. La artista no deja de ser una mera intermediaria, alguien que, simplemente, hace una proposición que deberá ser completada.

performance. Y el performer tiene un punto de partida pero nunca sabe cómo van a terminar las cosas”<sup>311</sup>.

*Una de las cosas importantes en mi modo de entender la performance es que yo no quiero nada que no sea real. En la performance si te cortas el pelo te lo cortas, no puedes hacer como si te lo cortaras. Soy yo, Esther Ferrer, de 59 años, vestida de la misma manera que me puedes encontrar en la calle, exactamente igual, es una situación real, la única distancia es que estoy haciendo algo por lo que me pagan, y que hay otro que acepta o rechaza mi proposición.*

El cuestionamiento de las funciones y posibilidades que adquieren entonces los dos extremos de esta comunicación, “emisor” y “receptor”, pasa por invertir en cierta medida el rol de cada uno. Tenemos al respecto las palabras de Carles Hac Mor y Esther Xargay:

“El artista, con la acción, estimula en directo al espectador, le sitúa en una aporía o ausencia de camino, le brinda la posibilidad de hacer muchas interpretaciones de su acción (entre las que se incluye la no-interpretación, porque tal vez no haya nada que interpretar), actúa como generador de pensamiento y al mismo tiempo se muestra como sujeto objeto del arte, como revelador de aquello que él es: artista, medium de sí mismo, no en la acepción romántica de dejar fluir su subjetividad, sino en el significado de la presencia de la materialidad de su cuerpo.

(...). Desde la perspectiva del espectador que pretende que le satisfagan, o que le hagan sufrir, de algún modo ya codificado (con argucias en mayor o menor grado teatrales y que él ya conoce), la acción –que no es espectáculo, que no produce catarsis y que no tiene moraleja- resulta indescifrable (y de hecho lo es).

---

<sup>311</sup>. Garí, Clara; *op. cit.*

Sólo una vez aceptada la incomprensibilidad y el no-sentido de una acción, el espectador puede llegar a entender el sentido (o la significación del no-sentido más o menos aparente) que él mismo dará a aquella acción”<sup>312</sup>.

La propia Esther Ferrer continúa este razonamiento, del modo que sigue:

*“Sur le grand théâtre du monde, la moitié de l’humanité est le spectacle de l’autre moitié et vice versa. Au niveau individuel, chacun est acteur de sa propre vie et spectateur de la vie des autres.*

*Pour moi, la performance est une matérialisation concrète, localisée dans le temps et dans l’espace, de cette situation générale diffuse, sinon je n’y trouve aucun sens.*

*(...). Dans la performance, au moins dans les miennes, je ne demande absolument rien au public, et encore moins sa participation pour la raison pure et simple qu’il participe automatiquement, qu’il le veuille ou non. Une chose est certaine, je suis le spectacle du spectateur, mais lui, pour sa part, est non seulement mon spectacle à moi, mais aussi le spectacle de tout le reste de l’audience.*

*Quand, dans un lieu déterminé, à une heure donnée, je ‘fais’ une performance, les rôles commencent à se confondre. C’est comme un piège. Le spectateur est aussi performer que moi, même s’il décide de s’en aller, même s’il arrive à ‘interrompre’ la performance et même s’il ne veut pas l’être. Il fait partie du spectacle, il est à ‘l’intérieur’? À partir du moment où j’ai commencé. Je l’ai déjà dit, c’est comme un piège qui fonctionne même quand le spectateur ne s’en rend pas compte, qu’il regarde ou non, accepte ou refuse, s’active ou reste passif. Il devient performer au même titre que moi, tout au moins pour moi et cela suffit (il y en a toujours au moins un qui comprend...).*

---

<sup>312</sup>. Hac Mor, Carles y Xargay, Esther: “La acción: el arte reinventado”, en LAPIZ n° 107, diciembre 1994, pág. 70.

(...). *Pendant que nous la faisons, notre vie passe inexorablement, en un lieu, une circonstance commune. Au fond, tout est une question 'd'interprétation'*<sup>313</sup>.

El problema de la interpretación, que se encuentra planteado desde mucho tiempo atrás (y, centrándonos en nuestro estudio, lo encontramos ya como tal en los trabajos de Dadá y Duchamp<sup>314</sup>), queda siempre abierto. Sería necesario relacionarlo con la actitud posmoderna, de continua desestabilización de los significados, a partir de una polivalencia esencial de imágenes y conceptos, que se hace aún más patente si cabe en la incesante revisión y reciclaje de cada momento y manifestación históricos.

Helga de la Motte, en el texto que escribe para el catálogo de la exposición del Koldo Mitxelena<sup>315</sup>, resalta la peculiaridad de las acciones de Esther Ferrer. Ésta

---

<sup>313</sup>. “En el gran teatro del mundo, la mitad de la humanidad es espectáculo de la otra mitad y viceversa. A nivel individual, cada uno es actor de su propia vida y espectador de la vida de otros.

Para mí, la *performance* es la materialización concreta, situada en el tiempo y en el espacio, de esta situación general difusa, pues si no, no le encuentro ningún sentido.

(...). En la *performance*, por lo menos en las mías, no exijo absolutamente nada del público, y menos la participación, simplemente porque participa automáticamente lo quiera o no. Una cosa es cierta, soy el espectáculo del espectador, pero él, por su parte, no sólo es espectáculo para mí, sino también para el resto de la audiencia.

Cuando, en un lugar determinado, a una hora precisa, ‘hago’ una *performance*, los papeles empiezan a confundirse. Es como una trampa. El espectador es tanto *performer* como yo, incluso si toma la decisión de irse, incluso si llega al extremo de ‘interrumpir’ la *performance* e incluso si no quiere ser espectador. Es parte del espectáculo, está en ‘el interior’ en cuanto he empezado. Ya lo he dicho, es como una trampa que funciona incluso cuando el espectador no tiene conciencia de ella, tanto si mira como si no, si acepta o se niega, si juega un papel activo o permanece pasivo. Se hace *performer* como yo, al menos para mí, y con eso me basta (siempre hay al menos uno de ellos que entiende...).

(...). Durante el tiempo que la representamos, nuestra vida experimenta inexorablemente, en un lugar preciso, una circunstancia común. En el fondo, es sólo una cuestión de ‘interpretación’. Ferrer, Esther: texto publicado en *Cahiers DANAÉ*, verano de 1989, pág. 85.

<sup>314</sup>. También hace alusión a esto Simón Marchán Fiz, en su artículo “Marcel Duchamp. La ‘Fuente’ y la transfiguración artística de los objetos”, *op. cit.*, pág. 86.

<sup>315</sup>. Helga de la Motte: “Racionalidad e imprevisibilidad”, en el catálogo *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*, *loc. cit.*, págs. 49-53.

reside en que se trata de *performances* monotemáticas, minimalistas, que no representan nada, obligando al espectador a tomar parte activa en el proceso de interpretación:

*Lo que a mí me gusta de las performances precisamente es esta capacidad de que la gente pueda comprender lo que quiera. A mí me da lo mismo, no les voy a decir nunca qué es para mí. Por ejemplo, una cosa que siempre me ha chocado son los artistas que dicen "es que no ha entendido nada", primeramente, si no ha entendido es porque quizás no estaba claro.*

*El punto de partida de una performance puede ser cualquier cosa, una frase, un objeto, algo que veo en la calle, detrás de cada acción hay una idea por supuesto, no concibo el arte sin esto, no puedo hacerlo y no creo que nadie pueda. Si a los que lo observan les interesa, pues bien, en efecto como decía Duchamp, es el espectador el que termina la obra, lo que es maravilloso porque habrá tantas "terminaciones" como observadores.*

Para completar y matizar la visión de Esther Ferrer, se hace necesario examinar también su postura con respecto a otros aspectos aledaños. En torno al uso de medios tecnológicos en sus trabajos, la autora manifiesta lo siguiente:

“No puedo interesarme por acciones que necesitan tanto material, tanta preparación. La performance es para mí un arte crudo, cuando empezamos a cocinarla, mal andamos. Es un hacer anclado en lo real y permite pocas elucubraciones estilísticas. Claro está que entonces puede ocurrir que el público se aburra porque lo que ve es demasiado simple. Pero nosotros no estamos para divertir, ni la performance es un espectáculo. Hoy día la gente necesita muchos estímulos para reaccionar, estímulos muy espectaculares. No es una crítica, es simplemente una constatación para añadir que yo no puedo compartir esa manera de

trabajar, tan opulenta en estímulos, sensaciones, tan espectacular. Lo que yo intento hacer es lo más con lo menos”<sup>316</sup>.

No obstante, ha experimentado con ciertos medios tecnológicos, manipulándolos hasta adecuarlos a su forma de entender las acciones:

*He realizado dos performances con vídeo, pero en las dos lo utilizaba como un elemento vivo, no había banda pregrabada, se hacía durante la performance. Pero tengo un problema, es el técnico, no conozco casi nada del vídeo y dependo de los técnicos, y a veces lo que quiero es tan elemental que para ellos es difícil. La técnica, si la puedo controlar a mi manera, sí; si no, me plantea problemas*<sup>317</sup>.

En este sentido, Ferrer no llega a estudiar el lenguaje del vídeo como lo hacen otros artistas. Sería el caso de Bill Viola, y su uso profundo de este medio, como expresión de lo mental. Otros han explorado sus especificidades en distintas direcciones: proponiendo una crítica del sistema dominante y los medios de comunicación de masas<sup>318</sup>, volcando sobre ellas alegatos feministas, o desarrollando su dimensión trascendente e incluso mística. Sin embargo, aunque encontremos algunos artistas que se centran en este medio, consideramos, junto a Nelo Vilar, que el uso de medios tecnológicos no debe considerarse un referente importante a la hora de clasificar o valorar los trabajos de los distintos accionistas.

---

<sup>316</sup>. Garí, Clara; *op. cit.*

<sup>317</sup>. Además, según mencionaba en el taller impartido en el CAAC, el uso de sofisticados medios técnicos introduce otra suerte de trabas, ya que es necesario proteger estos medios, limitar el espacio circundante, etc., de manera que acaban condicionando notablemente la *performance*.

La evolución de la *performance* a lo largo del tiempo ha traído consigo, como tuvimos ocasión de analizar, múltiples cambios en el género, acerca de los cuales la artista expresa su opinión como sigue:

*Me gusta mucho hacer arte con los menos medios posibles, si puedo hacer algo con mi cuerpo y poco más, es la felicidad. Como te he dicho, la tecnología me interesa mientras puedo controlarla yo misma, pero me faltan conocimientos suficientes y he visto tantas performances "tecnológicas", donde lo más o lo único importante es la tecnología, que no me interesa demasiado. Luego hay otra cosa, en cuanto decides emplear materiales caros, empiezas a limitarte, ya no puedes hacer las acciones en cualquier sitio, yo digo siempre que la performance no tiene domicilio fijo, es nómada, pero si empleas los grandes medios, no puedes ser nómada, además cuando lo instalas estás obligado a poner alguien que lo vigile, que lo guarde, y poco a poco entramos en el sistema del que nos queríamos alejar, el control, la acción segura, sin accidente, cuando en realidad, como decía Cage, el accidente forma parte de la obra. Lo que ocurre es que las instituciones, prefieren este tipo de acciones, porque las controlan, todo está previsto, organizado, el sitio es fijo, el público se va a colocar donde está previsto que se coloque, etc. Y sin darnos cuenta, volvemos a la situación teatral en la que cada uno tiene un papel, bien definido.*

*Prefiero hacer las acciones en lugares no artísticos, la calle, fábricas, etc. La puedo hacer también en un museo o galería, o teatro por supuesto, pero procuro siempre romper la situación teatral y dar la posibilidad a los otros de hacerlo también. Si los*

---

<sup>318</sup>. Recordemos que Wolf Vostell y Nam June Paik, artistas que pertenecieron a *Fluxus*, se cuentan entre los pioneros del videoarte, orientando también sus trabajos hacia una crítica a la televisión, o lo que dio en llamarse “terrorismo cultural”.

*focos a la única que iluminan es a mí y los otros en la oscuridad, si yo estoy arriba y ellos abajo, etc, se crea una situación jerárquica, como en el teatro o en los mítines políticos, yo no quiero eso, la acción es un arte de riesgo, nunca sabes cómo el otro va a reaccionar, si creas un foso (como el de la orquesta) entre tú y los otros, estás poniendo barreras. Me gusta pensar la performance como un arte que no tiene barreras, ni tan siquiera políticas.*

En el taller sobre performance que impartió en el CAAC, al que ya hemos hecho alusión en varias ocasiones a lo largo de este texto, Ferrer expresó su interés por un arte lo menos manipulador posible, que no provoque emociones en la gente. Por el contrario, pretende que las personas que están ahí en el momento de la *performance* se sientan en la mayor libertad, que actúen o reflexionen sobre lo que quieran o les interese, como quien camina por los pasillos del metro o sube unas escaleras.

### **3.2.3.3.3 PARTITURAS DE *PERFORMANCES***<sup>319</sup>

Un primer intento de recopilación de estos documentos podemos encontrarlo en el catálogo que publica el Koldo Mitxelena, aunque no muestre una pretensión exhaustiva. Anteriormente, aparecen publicados ejemplares sueltos, en los catálogos

---

<sup>319</sup>. Algunas partituras de otros accionistas han logrado ver la luz, aunque son casos absolutamente excepcionales en lo que a este campo de trabajo se refiere. Así, Enrique M. Mercado, en 1995, publicó una serie de partituras de *performances* (Jose M<sup>a</sup> Parreño, “Historia o historieta del arte de acción en Madrid”, en Sin Número. Arte de Acción, *loc. cit.*, pág. 27), y encontramos algunos trabajos puntuales de artistas españoles en este sentido, como el libro Teoría y Práctica de la Acción, editado por Public-Art, en 1996, a cargo de Nieves Correa y Joan Casellas.

de alguna exposición colectiva. Consideramos que estos textos poseen un gran interés para la comprensión completa de la obra de Esther Ferrer, ya que a través de ellos nos acercamos a la sistemática que desea resaltar en sus acciones<sup>320</sup>.

En más de una ocasión Gloria Collado ha destacado su importancia, instando a una recopilación y eventual publicación de las mismas<sup>321</sup>. En la entrevista que le realiza San Martín, Ferrer afirma, refiriéndose a las partituras, que lo interesante para ella es –como en el caso de las proposiciones- que a partir de un texto suyo, alguien haga una acción “en el marco del arte”<sup>322</sup>.

Sin dejar a un lado estas consideraciones, el propio nombre que se da a estos “guiones”, estudios de preparación que la artista elabora para sus acciones, nos permite introducir brevemente algunas reflexiones acerca de la relación entre sus *performances* y la música.

La propia historia de la música nos muestra cómo, en el último siglo, los compositores han introducido nuevos modos de notación musical<sup>323</sup>, ya desde el caso de Satie, que no eran sino un síntoma de los diferentes planteamientos que se presentaban a la hora de comprender la música en su conjunto, el papel del compositor, del intérprete, y del propio público.

---

<sup>320</sup>. Sistemática que, como se verá más adelante, no es más que una apariencia de orden a través de la cual nuestra autora se permite trabajar con el absurdo, como si de un material se tratara.

<sup>321</sup>. Como en su artículo “Esther Ferrer. Ante el espectador”, *loc. cit.*, pág. 41.

<sup>322</sup>. San Martín, Francisco Javier: “Exponer la música. Entrevista con Esther Ferrer”, *op. cit.*, pág. 45.

<sup>323</sup>. Con este tema como eje central, se celebró en Barcelona la exposición “*Partitures Plàstiques*”, del 14 de octubre al 24 de noviembre de 1993, comisariada por Josep Manuel Berenguer, y con la producción a cargo de BALMES 21. El catálogo de dicha exposición también recoge, en sus textos, algunas reflexiones sobre este fenómeno, contempladas desde la perspectiva del compositor.

Como ejemplo más cercano y puede que extremo, tenemos las piezas compuestas por John Cage, en las cuales el intérprete cobra un protagonismo inusitado en la propia creación musical, del mismo modo que lo hace el *receptor* de la obra.

Daniel Charles desarrolla igualmente, al hilo del trabajo de Cage, reflexiones acerca del concepto de duración. A su juicio, es Cage quien introduce este concepto, así como el de azar, en la música, convirtiéndolos a ambos en absolutos protagonistas. Paralelamente, Esther Ferrer, trabaja con “el marco del arte”<sup>324</sup>, una vez traspasado y derrotado el lienzo<sup>325</sup>, o con la duración (en obras como “12’ de *performance*”), como concepto paralelo al del “marco”<sup>326</sup>. Conjuga así conceptos estrictamente musicales con los de la plástica, y ello se ha hecho posible desde el momento en que *el tiempo* asume un papel tan relevante en toda su producción artística (no sólo en sus *performances*, sino en toda su obra, a través del concepto de “serie”, como veremos más adelante).

Helga de la Motte entiende que se produce una cierta musicalización del trabajo de Esther Ferrer, en el sentido de que

---

<sup>324</sup>. Recordemos su serie “*Dans le cadre de l’art*”.

<sup>325</sup>. Cosa que, de una manera más evidente, hace en su serie “Recuerdos/Homenajes”, particularmente en sus “Homenajes a Fontana”.

<sup>326</sup>. Estas reflexiones surgieron al hilo de una conversación con el compositor norteamericano Tom Johnson, en París, en julio del 2000.

“...permutaciones y variaciones determinadas por números, pertenecen a los nuevos principios fundamentales de los compositores del siglo XX, las acciones de Esther Ferrer son fugaces como el sonido”<sup>327</sup>.

En estos aspectos abunda José Iges, centrándose en la obra “Música Zaj”<sup>328</sup>, de Esther Ferrer, como

“casos límite del ‘mito’ de la interactividad, (...), irónica visión –no exenta de ternura- de la apropiación del sonido –de sonidos cotidianos- desde la esfera del Arte”<sup>329</sup>.

Si tenemos en cuenta que la propia artista reconoce a John Cage como una de las influencias más notables en su trabajo, nos resulta más fácil entender esta nueva valoración de lo cotidiano que aporta.

“Cage: Dejar las cosas ser lo que son. Si aceptamos dejar de lado todo lo que se denomina música, toda la vida se convertiría en música.

(...). La grabación dice Cage, no tiene prácticamente más valor que una carta postal, suministra el saber de algo que ha ocurrido, mientras que la acción era el non-saber de algo que no había ocurrido todavía. Inventor de la música electrónica viviente, ha sido el primero en introducir en la elaboración de las obras ciertos procedimientos de azar, fue el iniciador

---

<sup>327</sup>. Helga de la Motte, *op. cit.*, pág. 53.

<sup>328</sup>. En esta pieza, la acción se convierte en una propuesta –pulsar un timbre-, que se traslada al espectador. Explora, además, los límites de la percepción humana, con elementos que van más allá de la misma.

<sup>329</sup>. Iges, José: En el texto “Territorios artísticos para oír y ver”, concretamente en el apartado que se titula “Aspectos de la Escultura Sonora: Corner, Ferrer, Jones, Lugan, Anderson”. Este texto aparece

del teatro instrumental y del happening errante-nómada jamás he oído un ruido, ni un sonido puro, sino siempre un ambiente sonoro viviente, complejo in-calculable<sup>330</sup>.

La aportación de la artista a esta exposición, además de la pieza antes citada, incluye un texto enormemente ilustrativo, a modo de declaración de intenciones, que transcribimos íntegramente:

“Hay que romper cueste lo que cueste el círculo reducido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruídos”, dice Russolo en su ‘Manifiesto’ de 1913, con el propósito sin duda de conducir al lector a comprender y admirar los ruidos tal y como nos los ofrece la naturaleza y la vida.

Años más tarde, Cage nos descubre que si aceptamos dejar de lado todo lo que se define como música toda la vida se convertirá en música.

Sin estas dos ideas, seguramente mis Músicas ZAJ no hubieran existido nunca, porque:

- quizás nunca hubiera dedicado un minuto a la escucha de los ruidos de este mundo,
- quizás tampoco hubiera comprendido nunca a Oscar von Fischinger cuando decía que el espíritu se encuentra en todos los objetos, y que para liberarlo basta con tocarlos ligeramente, obteniendo así un sonido que es su alma,
- quizás tampoco hubiera aceptado nunca que (como escribió Thoreau) la música también está por todas partes y es únicamente la escucha la que se detiene y comienza de nuevo,
- quizás tampoco hubiera reflexionado nunca sobre el silencio, ese silencio que- como también nos enseña Cage- no existe pues es en realidad un no-silencio. Como él mismo

---

en el catálogo El espacio del sonido. El tiempo de la mirada, exposición comisariada por el propio José Iges, *op. cit.*, pág. 15.

<sup>330</sup>. Ferrer, Esther: Utopía y performance, texto para el seminario “*L’abri et l’utopie*”, del Instituto de Altos Estudios Artísticos de París, pág. 9.

experimentó: incluso en una cámara insonorizada podemos escuchar la circulación de la sangre y el funcionamiento de nuestro sistema nervioso”<sup>331</sup>.

No obstante, en una entrevista anterior a este texto, afirma con rotundidad que no se considera compositora, y que trabaja más sobre elementos plásticos<sup>332</sup>.

### 3.2.3.4 LAS SERIES

“Nunca me interesó verme reflejado en un espejo estético. Mi intención fue siempre la de escapar de mí mismo, aunque siempre fui perfectamente consciente de que me estaba aprovechando de mí. Llamémoslo un jueguecillo entre ‘mí’ y ‘yo.’” Sin embargo, es probable que, mediante ese jueguecillo, Duchamp hallara una forma de autoexpresión más profunda. Del mismo modo en que la novia se mantiene libre y virgen para siempre –sumida en ese retraso extático previo ‘al orgasmo que puede (podría) propiciarle su caída’-, el artista, al no terminar su obra maestra, se mantiene libre también de las inevitables limitaciones de su obra. Con ello elude la trampa del arte, en el que cada descubrimiento válido acaba encontrando su lugar, tarde o temprano, dentro de la trama cambiante de la tradición”<sup>333</sup>.

El análisis de esta postura duchampiana nos permite identificar claramente la de Ferrer. No terminar, no elegir, como última vía para mantener cierta libertad (siempre entrecomillada y relativa, lejana, negada, pero perpetuamente en el horizonte como meta). Este es, a nuestro juicio, el sentido que posee el trabajo en series para nuestra artista. Desglosemos un poco el razonamiento.

---

<sup>331</sup>. *El espacio del sonido...*, *loc. cit.*, pág. 56.

<sup>332</sup>. San Martín, Francisco Javier: *op. cit.*

<sup>333</sup>. Calvin Tomkins, *op. cit.*, pág. 280. Para las palabras exactas de Duchamp, el propio Tomkins nos remite a otra cita, de Katharine Kuh, “Marcel Duchamp”, en *The Artist's Voice*, pág. 81.

Esther Ferrer tiene muchas maneras de trabajar con los materiales que elige, el tiempo, el espacio, la presencia. Las series le permiten reflexionar acerca del tiempo, de cómo ella y sus obras evolucionan a través de él.

*Dudo mucho en un momento determinado entre esta cosa, la hago, no, la otra, cuál; qué interés tiene, hacer series. El de que haces casi todas las posibilidades de una obra, son variaciones sobre un mismo tema. Declinas el tema de maneras diferentes, y a veces haciendo esto surgen ideas que de otra forma no se te hubieran ocurrido. Pero es que la vida misma es una serie, por qué no, eso me facilita la vida. En lugar de tener que elegir, soy una indecisa y me angustia, hago todas las que puedo, y es una serie. Como en el caso de los "Juguetes Educativos", que es una serie, paso por la tienda, me gusta algo, y lo compro; todavía no lo he pegado, algún día lo pegaré. Creo que las series son un poco la vida.*

Gracias al concepto de serie, se hace posible dejar las obras perpetuamente inacabadas –de no ser así, para ella estarían muertas-, pudiendo volver sobre ellas en cualquier momento, devolviéndoles así la vida. Esto ayuda en parte a que se reduzca la angustia de la elección, a que la elaboración de una obra no sea una suma de disyunciones excluyentes, sino de conjunciones.

“LA SERIE DES SERIES est une oeuvre inachevée, qui ne sera finie qu’à mort. Chaque série se prolonge dans le temps et on ne sait jamais quand la prochaine oeuvre va apparaître. On peut considérer aussi que chaque série est une oeuvre unique inachevée, car jamais fermée. On peut toujours prolonger la série avec un élément de plus. Autrement dit, LA SERIE DES SERIES est un fragment de fragments, car chaque série s’augmente de

temps à autre avec un nouvel élément, mais elle reste toujours un fragment de mon travail”<sup>334</sup>.

A la vez, amplía el concepto de obra, al tratarse en realidad de progresiones (variaciones, si queremos adoptar una terminología más cercana a lo musical). En ellas la duración es presencia, cobra vida. El transcurso puede contemplarse ya con cierta distancia, obligándonos a dirigir el pensamiento hacia lo inacabado, el futuro y las incógnitas que se abren.

El concepto de “serie” y el de “libro”, en la obra de Ferrer, se asimilan. *Libro* como recopilación de trabajos y reflexiones en torno a una idea. Como la obra inacabada de Mallarmé, *Le Livre*, abierta y en movimiento. Un todo cambiante que se modifica en función del acercamiento que hagamos a él, de las circunstancias, el contexto. Una obra orgánica y viva.

Cada versión de una obra, cada pieza de una serie, no es más que una interpretación libre, cagiana, en las que el accidente, el azar, o la circunstancia forman también parte de la obra. A través de su concepto de serie, la autora se

---

<sup>334</sup>. “LA SERIE DE LAS SERIES es una obra inacabada, que sólo acabará con mi muerte. Cada serie se prolonga en el tiempo y no se sabe nunca cuándo aparecerá la próxima obra. Se puede considerar igualmente que cada serie es una obra inacabada, ya que nunca está cerrada. Siempre se puede prolongar la serie con otro elemento. Dicho de otra manera, LA SERIE DE LAS SERIES es un fragmento de fragmentos, pues cada serie aumenta de vez en cuando con un elemento nuevo, pero siempre sigue siendo un fragmento más de mi trabajo”. Ferrer, Esther: Comunicado de prensa. La serie de las series. Realizado con motivo de la exposición en la galería J & J Donguy, del 26 de enero al 25 de febrero de 1995.

permite introducir todos estos factores, y revisarlos cada vez que lo considera necesario, enriqueciendo la obra con nuevas posibilidades de ser<sup>335</sup>.

De nuevo aparece en el hilo de nuestros pensamientos el vacío: aquel que Esther Ferrer establece, obligándonos a ser conscientes de él, llenándolo tan solo parcial, escueta y puntualmente con alguna versión de sus obras. Y al comprobar que no es más que eso, una versión, intuimos el alcance de todo lo que no se nos ofrece. Estamos otra vez solos ante el abismo. Los marcos, los parámetros convencionales con que nos enfrentábamos al arte ya no nos sirven. Hemos de completarlo nosotros mismos.

### **3.2.4 REFLEXIONES SOBRE LA PERIFERIA**

#### **3.2.4.1 LOS TEMAS**

Tratar de hacer un seguimiento por la temática de la obra de Esther Ferrer sería un intento que seguramente ofrecería unos resultados caóticos. Ferrer puede abordar en realidad cualquier tema, de la misma manera en que puede explorar hasta el hartazgo todas las posibilidades y matices que ofrece uno sólo, o trabajar distintos temas en cada versión de una obra.

---

<sup>335</sup>. A esto se contrapone la interpretación barthesiana de la obra de arte, y la analogía con la nave *Argo*, que citamos al hablar de posmodernidad, en el apartado “A modo de conclusiones (propias y ajenas)”, de este mismo trabajo. Podríamos jugar, a partir de aquí, y añadir una frase que aparece con

Pero esta afirmación cabe enriquecerla con algunas consideraciones: en primer lugar, que esta ausencia de temas definidos (o la presencia de todos) es intencionada, en la línea del razonamiento zen, y del concepto de “obra abierta”, sobre el que reflexiona U. Eco<sup>336</sup>. La misma autora lo afirma tajantemente:

*La gente añade significados, mientras yo me paso la vida intentando quitárselos, para que sean obras lo más neutras y anodinas posible, para dejar el máximo vacío posible, y que cada uno llene este vacío como le de la gana.*

Lo que encontramos es un intento de depuración, de limpieza, en consonancia con su propia idea del arte y de la vida. Precisamente trata de evitar en el arte los temas que vitalmente más le preocupan, aunque no siempre lo consiga. Y, en la misma línea de pensamiento y coherencia, se propone dejar a un lado cualquier tipo de pretensión estética:

*“Les sentiments, la beauté, sont des choses que, pour l’instant, je me refuse, même si je les apprécie chez les autres, parce que c’est pour moi un terrain très glissant. Seule doit être là la beauté intrinsèque de la pièce, celle qu’on ne peut effacer. J’élimine consciemment tout esthétisme qui soit valeur ajoutée. Si je peux faire un geste je n’en ferai pas deux. Je ne garde que ce qui est un besoin, ce qui est strictement nécessaire”<sup>337</sup>.*

---

frecuencia en las partituras de *performances* de Esther Ferrer: “Todas las versiones son válidas, entre ellas: ...”.

<sup>336</sup>. Eco, *Obra Abierta*, *op. cit.*.

<sup>337</sup>. “Los sentimientos, la belleza son cosas que, por el momento, no me permito, aunque los aprecio en el trabajo de los demás, porque es para mí un terreno resbaladizo. Sólo debe estar presente la belleza intrínseca de la obra, la que no se puede borrar. Elimino conscientemente cualquier esteticismo que sea un valor añadido. Si sólo puedo hacer un movimiento no haré dos. Sólo conservo lo que es una necesidad, lo que es estrictamente necesario”. Dumas, Marie-Hélène: “*Portrait d’Esther*”

De otra parte, encontramos también una huida deliberada de cualquier tipo de compromiso social o político, en aras de una libertad artística más depurada:

*En mi vida me siento muy comprometida, política y socialmente. Sé que no podemos cambiar nada, soy pesimista pero necesito creer que algo puede cambiar. Cuando se comete un crimen racista por ejemplo o frente a acontecimientos horribles, me angustio mucho. Sí voy a las manifestaciones, no tantas como antes, en el momento de la lucha por el aborto en Francia fui a muchísimas. La gente me dice, te manipulan, quizás, pero pienso que salir a la calle a decir NO es importante, además me da la sensación que soy menos impotente.*

*En arte, no. En arte soy completamente anarquista, de pensamiento, aunque no pertenezco a ningún movimiento, lo único que cuenta es mi propia responsabilidad y no tengo por qué, ni ganas, de meter un contenido social. Por una injusticia en el mundo saldré a la calle y gritaré, pero no he hecho nunca arte comprometido. Pienso que cuando tienes un compromiso en tu vida esto de alguna manera se refleja en tu trabajo, pero no lo sé. Aunque conscientemente nunca he hecho obras contra esto u lo otro, salvo rarísimas excepciones.*

[He aquí que este personaje presuntamente rompedor, revolucionario, es un defensor a ultranza del arte por el arte. El arte es casi una huida, entonces cómo se pretende identificarlo de la vida, si precisamente se desliga de ella como una declaración de intenciones. Qué se pretende en realidad. ]

---

Ferrer", revista *L'évidence* nº 1, verano de 1993. El texto corresponde a unas palabras textuales de Esther Ferrer.

Para Marchán Fiz, lo que sucede es que al llegar la modernidad, se disocian forma y contenido. Este ataque a una manifestación histórica concreta del arte viene acompañado de la idea de la obra de arte como reflexión y metáfora que nos encamina a nuevos descubrimientos artísticos, facilitando la experimentación, a la vez que la cuestión del lenguaje se hace presente en toda la cultura moderna.

Según sus propias palabras,

“La reflexión radical sobre el lenguaje, inaugurada por Nietzsche, Mallarmé y consumada en la Viena de Wittgenstein, aflora con virulencia desde primeros del siglo XX en los dominios de la teoría estética”<sup>338</sup>.

De modo que este “arte por el arte”, este repliegue del arte sobre sí mismo, estaría perfectamente ejemplificado por la “serie infinita de espejos”<sup>339</sup>. Y la experimentación, que tanto potenciase el naturalismo, es ahora adoptada por las vanguardias históricas.

En este replegarse del arte sobre sí mismo, que se manifiesta a la perfección en el trabajo de Ferrer, encontramos a lo largo de su obra, aunque como temas de carácter transversal, reflexiones recurrentes, acerca del ridículo, el absurdo, o el tiempo:

*No sé si te he contado, cuando éramos pequeñas teníamos una amiga que su madre la vestía como si estuviéramos en el siglo XIX. Sé que mucha gente piensa de mí*

---

<sup>338</sup>. Marchán Fiz, Simón: La estética..., *op. cit.*, pág. 226.

<sup>339</sup>. *Id.*

*que lo que hago es ridículo, me lo han dicho. Pero como yo no vivo el ridículo como ellos, el ridículo forma parte de mi performance, forma parte de mí, lo integro. ¿Que es ridículo? En muchos aspectos de mi vida he sido siempre una ridícula en tantos comportamientos, y la performance es la vida, entonces...?. A través de esta experiencia, de esta amiga, Clotilde, me curé de todo eso. Era una cursi sensacional. Le gustaba dibujar, como a nosotras, y dibujábamos juntas, la queríamos muchísimo, la gente decía que era una niña ridícula, y yo pensaba que si eso era ser ridículo, el ridículo era maravilloso.*

*La gente me pregunta la relación entre los "Números Primos" y obras como "La Recuperación de la Pornografía al Servicio del Arte", los "Juguetes Educativos", las performances, completamente absurdas, **trabajo con el absurdo**<sup>340</sup> porque es que no entiendo nada de lo que pasa en la vida. La política, la cosa social, me interesa, lo sigo, pero no entiendo nada. Tantas incongruencias, tantas contradicciones, que muera gente de hambre y aquí se tiren toneladas de comida para nivelar la producción, que no haya infraestructura suficiente, en un mundo tan desarrollado, para distribuirla, no entiendo nada, me parece muy absurda la vida. Tantos sufrimientos que la vida trae, a ti o a la gente que está a tu alrededor, es todo tan absurdo que creo que si he empezado a hacer arte es simplemente por protegerme, trabajo con este absurdo y entonces es como si le pierdes el miedo, lo manipulas, y tienes la sensación de estar estableciendo como un orden dentro de este absurdo, es simplemente añadir más absurdo al absurdo y*

---

<sup>340</sup>. Absurdo con una tremenda apariencia de orden, como en el caso de sus trabajos con los números primos, y en realidad en cualquiera de sus obras. Al respecto, un nuevo paralelismo con Duchamp: "los métodos de trabajo de Duchamp se caracterizaban por su precisión casi matemática y uno de los aspectos que adoraba en el ajedrez era que sus innovaciones más brillantes tenían lugar dentro de un marco de reglas estrictas e inquebrantables" (C. Tomkins, *op. cit.*, pág. 236).

*entonces no hay más que el absurdo, no hay comparación<sup>341</sup>. Frente a una situación político-social, amorosa u otras, piensas que podría ser diferente, que debiera ser diferente, es la angustia de la diferencia entre lo que es y lo que debiera ser. En arte todo es posible, el absurdo pierde su dimensión de absurdo, no se tiene la angustia de que podría ser diferente. Es como una protección contra los avatares del mundo real. Es la única manera para conseguir cierta tranquilidad, pues soy una persona angustiada, y creo que desgraciadamente lo seguiré siendo.*

En realidad, el absurdo, el ridículo, o el accidente, como elementos protagonistas, no son más que una huida hacia adelante. Como la negación de dios, o la racionalidad pura. Son modos de entender que ya adoptó la ciencia y la propia sociedad, formas de equilibrar la balanza. En el pensamiento de Nietzsche encontramos una buena muestra.

*“C’est souvent un accident, un fruit du hasard qui me donne l’idée d’une performance. Quelquefois une phrase lue, ou un tableau regardé. Je note l’idée, puis je la travaille. Là, deux choses comptent: le temps et l’espace. Je change souvent une performance en fonction de l’espace dont je dispose. Et je marque presque toujours le temps, soit avec un réveil sur scène, soit avec une bande enregistrée qui demande: Quelle heure est-*

---

<sup>341</sup>. Otra interpretación posible del absurdo es que se trata de una vía diferente para comprender las cosas (conectada con la otra forma de pensamiento que propone el budismo zen). Según Paul Valéry, “lo real sólo puede expresarse por el absurdo” (tomado del artículo “Alfred Jarry o el carnaval del ser”, de M. J. Balsach, *op. cit.*, pág. 16). En esta línea, estaría la Patafísica, que propone Jarry, la cual “se sostiene por su aceptación de la paradoja y de lo absurdo. Lo absurdo patafísico es un absurdo positivo; la Patafísica también tiene un aspecto agradable, y mantiene cierto distanciamiento con la inmediatez de las reacciones y de las cosas y se adapta a la búsqueda de una sabiduría a la que se aspira con una serenidad imperturbable” (en “Descubrir a Alfred Jarry”, de Enrico Baj, *op. cit.*, pág. 33). Si seguimos conectando unos personajes con otros, a partir de estas ideas, podríamos terminar con Leonardo da Vinci, patafísico notable, y sus anotaciones escritas a la inversa, para que sólo fueran comprensibles al leerlas a través de un espejo, esto es, sobre sí mismas. Pretendiendo así mostrar que

*il? Et soit je répons, soit les gens regardent leur montre, ce qui permet de démarquer le temps psychologique, qui passe plus ou moins vite, du temps des horloges. Et puis il y a la présence. La performance est l'art de la présence*"<sup>342</sup>.

Con respecto al uso del accidente, a la intervención del azar, podemos señalar, junto a C. Tomkins, que se trata de una propuesta ya antigua:

“La idea de emplear el azar como herramienta creativa llevaba viva desde la antigüedad. Plinio el Viejo nos cuenta que el pintor Protógenes, incapaz de plasmar la espuma que rodea la boca de un caballo, arrojó una esponja contra el cuadro y ‘la esponja depositó los colores de los que estaba empapada exactamente de la misma manera que había estado buscando en vano’. En su *Tratado de la pintura*, Leonardo da Vinci recomendaba observar las manchas de una pared y demás marcas del azar como ‘una manera de desarrollar y de estimular la mente para nuevas invenciones’. Mallarmé evocó el azar una y otra vez en su búsqueda del lenguaje secreto de la poesía ‘pura’ (el último poema que compuso se titulaba ‘Un coup de dés jamais n’abolira le hasard’) y Raymond Roussel hizo de él su principio de trabajo. Todos los artistas se sirven del azar en cierta medida, a sabiendas o no, y, como dijera Duchamp, en los años anteriores a 1940 mucha gente se estaba planteando el utilizarlo de una manera más sistemática”<sup>343</sup>.

---

el verdadero entendimiento de las cosas se logra sólo al unirlos a su opuesto (esta reflexión la tomo del mismo artículo de Enrico Baj, *op. cit.*, págs. 30-39).

<sup>342</sup>. “Es a menudo un accidente, un producto del azar lo que me da la idea de una *performance*. Algunas veces una frase leída, o el mirar un cuadro. Anoto la idea, después la elaboro. Entonces dos cosas cuentan: el tiempo y el espacio. Cambio a menudo una *performance* en función del espacio del que dispongo. Y señalo casi siempre el tiempo, con un despertador en escena, o con una cinta que pregunta: ¿qué hora es?, o contesto, o la gente mira su reloj, lo que permite separar el tiempo psicológico, que pasa más o menos rápido que el tiempo de los relojes. Y sobre todo está la presencia. La *performance* es el arte de la presencia”. Dumas, Marie-Hélène: “*Portrait d’Esther Ferrer*”, revista *L’évidence* n° 1, verano de 1993. El texto corresponde a unas palabras textuales de Esther Ferrer.

<sup>343</sup>. C. Tomkins, *op. cit.*, pág. 149. Las citas textuales que incluye, están extraídas a su vez de las fuentes que siguen: la de Plinio el Viejo, de Marcel Jean, *The History of Surrealist Painting*, pág. 23. La de Leonardo, *ibid.*; la de Duchamp, de Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, pág. 46.

El tiempo está siempre. Real, enumerado, señalado en su transcurso. A través de estas señales, John Cage en sus gestos y en su forma de entender.

Sin embargo, a pesar de estos temas que a grandes trazos hemos esbozado, y que podemos encontrar a lo largo de toda la obra de Esther Ferrer, se hace preciso aclarar que, como nos indica la semiótica, las obras de arte no presentan una relación unívoca con los contenidos. De forma que el arte sería

“un proceso no estructurado e imprevisible de interacción comunicativa que reclama al espectador para que escoja y active los propios residuos de lectura en sus obras”<sup>344</sup>.

Finalmente, cabe concluir que el artista, y aún más el propio espectador, retoman las riendas como dotadores de sentido en la obra de arte. El acto interpretativo se alza como tarea, que no está cerrada, y no desvela verdades constatables<sup>345</sup>.

### **3.2.4.2 EL BUDISMO ZEN**

Hemos dudado hasta el último momento acerca del modo idóneo de reflejar la influencia de esta filosofía oriental sobre el trabajo de Esther Ferrer. Esto no se debía a que pusiéramos en tela de juicio la existencia de la misma, sino a que se trata

---

<sup>344</sup>. Marchán Fiz, Simón: *La estética...*, *op. cit.*, pág. 243.

<sup>345</sup>. Véase al respecto el texto escrito por la propia Esther Ferrer para *Cahiers DANAE*, en el verano de 1989, sobre la interpretación.

de una cuestión que, por sus propias características, se hace de muy compleja delimitación.

Finalmente, gracias al lúcido texto de Helen Westgeest<sup>346</sup>, en el que nos apoyamos prácticamente para todo lo que al zen se refiere, creemos haber encontrado no sólo los contenidos, sino también el camino adecuado.

El interés de occidente por la cultura oriental se remonta mucho tiempo atrás, aunque, por citar un ejemplo, no es hasta 1867 que encontramos la participación japonesa en la exposición universal de París, cuando ésta ya contaba con una larga existencia<sup>347</sup>. A partir de este momento comenzamos a encontrar la obra de artistas occidentales que puntualmente se vuelven hacia esta cultura, para liberarse de los conceptos del arte académico (como es el caso, por ejemplo, de Vincent van Gogh, Odilon Redon o el propio Wassily Kandinsky<sup>348</sup>).

Pero fue a través del enorme trabajo de difusión que realizó, hacia 1920, Daisetz T. Suzuki, en la revista de lengua inglesa "*The Eastern Buddhist*"<sup>349</sup>, cuando la filosofía y el arte zen alcanzaron su verdadera difusión.

Gran parte de las enseñanzas del zen se transmiten a través de los *koan*, son cuestiones irracionales que plantean una forma de conocimiento que trasciende la

---

<sup>346</sup>. Westgeest, *op. cit.* Se trata de un libro que tuve la fortuna de encontrar casualmente en la librería de la *Scottish National Gallery of Modern Art* de Edimburgo, y que ofrece un estudio muy claro y bien documentado acerca de estas cuestiones.

<sup>347</sup>. *Ibid.*, pág. 29.

<sup>348</sup>. *Ibid.*, pág. 30 en adelante.

<sup>349</sup>. *Ibid.*, pág. 29.

experiencia racional. Con estas herramientas se pretende profundizar en la irracionalidad y el pensamiento paradójico, como forma de iluminar la existencia real, que desde la lógica carece de sentido.

En efecto, como Suzuki explica, el pensamiento lógico y dualista de occidente no son sino obstáculos para lograr la “Iluminación”, y la exclusión, la limitación, restringen la libertad y la unicidad. En palabras del propio Suzuki,

*“we now realize that ‘A is not A’ after all, that logic is one-sided, that illogicality so-called is not in the last analysis necessarily illogical; what is superficially irrational has after all its own logic, which is in correspondence with the true state of things (...). Zen is not bound by the rules of antithesis”<sup>350</sup>.*

De modo que todo lo que hemos considerado tradicionalmente como “opuestos”, queda ahora unido bajo una nueva forma de pensamiento. Esto se logra en parte a través de la negación: del conocimiento, de la ignorancia, de la forma, de la percepción, de los conceptos... el vacío y la nada cobran enorme importancia, y no implican la ausencia de algo, sino que son completos en sí mismos<sup>351</sup>. Como afirma Stanley Breul, es necesario “matar al buda”:

*“Zen is not Zen. Zen begins in Zen: passes through No Zen; ends in neither Zen nor No-Zen. Freedom –from Zen. Freedom (...) through the living logic of endless negations and negation negating negation”<sup>352</sup>.*

---

<sup>350</sup>. *Ibid.*, pág. 223. La propia autora nos remite a la cita textual (Suzuki, 1991 –1949/1934-, pág. 66).

<sup>351</sup>. *Ibid.*, pág. 17.

<sup>352</sup>. *Ibid.*, pág. 72. La cita a su vez se refiere a las palabras textuales de Stanley Breul en su ensayo “Kill the Buddha”, en la revista de arte *It is*, publicada en 1958 (pág. 65). Obsérvense las coincidencias entre este modo de expresión y muchas declaraciones escritas del grupo **zaj**, como

También se valora en sobremanera la experiencia directa del aquí y el ahora, y se busca la inexpresable grandeza de los gestos cotidianos, que también quedarán reflejados en el arte<sup>353</sup>. Pero, para valorar esta experiencia directa se requiere una gran concentración, que sólo se alcanza con una estricta disciplina. En ocasiones se valen de la repetición y el aburrimiento. En palabras de Cage,

*“In Zen they say, if something is boring after 2 minutes try it for 4. If still boring, try it for 8, 16, 32, and so on. Eventually one discovers that it’s not boring at all but very interesting”*<sup>354</sup>.

Por otra parte, la producción artística sólo cabe entenderla en los parámetros de la libertad absoluta, ya que sólo en ese estado puede darse la creatividad. Sin

---

“ZAJ es ZAJ porque ZAJ no es ZAJ”, de Juan Hidalgo (en “Fluxus & Zaj”, de Esther Ferrer, dentro del libro *Estudios sobre performance*, *loc. cit.*, pág. 43), y de la propia Esther Ferrer al referirse al grupo: “ZAJ efectivamente tiene las facilidades o dificultades de, la vida/la muerte/la mujer/el hombre/el rico/el pobre/el tonto/el listo/el manual/el intelectual/el hambriento/el hartado/el divertido/el aburrido/el generoso/el rancano...” (el texto sigue y sigue con una larga lista de contrarios), o véase si no, un poco más abajo, en el mismo escrito: “...aunque ZAJ, no enseña (no es una escuela) ni niega (tiene otras cosas que hacer) ni afirma (ZAJ se afirma por sí mismo en tal que él es tal) ni mucho menos demuestra (ZAJ es indemostrable) ni conquista (los conquistadores le aburren tanto como los dogmas, los manifiestos, las teorías o las explicaciones largas) ni destroza (siempre hay quien se ocupa de estas tareas por vocación) ni provoca (la gente se provoca sola)...”; o “ZAJ (...) empleando, el humor/el absurdo/la ironía/la alegría/la rabia/la espontaneidad/la reflexión/el juego/lo fácil/lo difícil/lo útil/lo inservible/lo vulgar/lo inusitado...” (*Ibid.*, págs. 44 y 45).

<sup>353</sup>. Esta valoración de la experiencia personal, del aquí y el ahora, entra en conexión con la teoría de la relatividad, según la cual el tiempo y el espacio no son magnitudes absolutas, sino una experiencia subjetiva, de modo que cada cual posee su propio aquí y ahora. La reflexión procede del libro de Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, publicado en 1934, págs. 15, 16 y 40, aunque nosotros la recogemos de Westgeest, *op. cit.*, pág. 80.

<sup>354</sup>. *Id.* La autora nos remite a otra cita de Cage (*Silence*, 1967, p. 93). Nótese que Esther Ferrer también se vale de la repetición, la monotonía y el aburrimiento, como un elemento en sus *performances*.

embargo, es esencial entender la libertad no en el sentido occidental, de la “libertad individual”, sino en el más amplio de trascender los propios límites mentales<sup>355</sup>.

Aquí quedan recogidos, a grandes trazos, algunos de los aspectos del budismo zen que consideramos relevantes para evaluar su influjo sobre el trabajo de Esther Ferrer. Más complejo y acaso inabarcable sería elaborar unas conclusiones al respecto, y en esto coincidimos plenamente con las afirmaciones de Westgeest:

*“My research demonstrates that Zen and the Zen arts cannot be described as ‘influence’ or ‘cause’, or ‘merely recognition’. They are an element which existed alongside other elements, and between which there prove to have been many cross connections. So the significance of my research does not rest in determining Zen’s influence exactly, but in elucidating the complexity of the phenomenon of the affinity of artists with Zen and the Zen arts in the fifties and explaining the origins of the said affinity”<sup>356</sup>.*

### **3.2.4.3 A MODO DE CONCLUSIONES (PROPIAS Y AJENAS)**

El arte acude a los elementos de la realidad como una forma de distanciamiento de sí mismo. Desea ver su propia problemática “como nubes que pasan”, y adopta la postura del budismo zen, alejándose de sí, de su ficción. Se refugia en la realidad y busca en ella nuevos elementos para responder a sus preguntas. Por tanto, el arte no se hace realidad, ni vida, en ningún momento llega a identificarse con ella. Es la negación propia como primer paso para salir de la crisis.

---

<sup>355</sup>. *Ibid.*, pág. 200.

<sup>356</sup>. *Ibid.*, pág. 224.

Se trata entonces de un caminar hacia adelante, del mismo al que hago alusión unas líneas atrás, al referirme a Nietzsche.

Lo que se logra con todo esto es una suerte de metalenguaje altamente intelectualizado en el que los códigos resultan mucho más difíciles de reconocer a simple vista, al identificarse en ocasiones con los gestos más cotidianos. Estamos en la línea de razonamiento que impuso Duchamp.

Si lo seguimos a él, bien podemos acercarnos a sus conclusiones personales:

“Creo que el arte es la única forma de actividad en la que el hombre se revela como verdadero individuo. (...) Únicamente en el arte es capaz de trascender su estado animal, porque el arte es una vía hacia territorios que no están gobernados por el espacio y el tiempo”<sup>357</sup>.

El arte fue para él una manera de buscar la libertad, en todos sus ámbitos: personal, intelectual, y creativa. Esto condicionó toda su obra, y por extensión todo el arte occidental desde mediados del siglo XX, en su énfasis sobre el acto mental en la creación artística.

No obstante, la mayoría de las veces se trata de un callejón sin salida. Esta reflexión, que parte de rupturas y negaciones tan fundamentales, parece en un principio prometer grandes caminos para la creatividad, abrir múltiples posibilidades, pero acaba diluyéndose en la propia vida, cuando se pierden los

últimos ecos de su discurso. Tras él, lo que queda, carece de sentido, y podemos deshacernos de ello, tirarlo, o en cualquier caso reutilizarlo. No son más que residuos.

En los trabajos de Ferrer se reflejan claramente todas estas cuestiones. De igual modo, esa búsqueda de la “belleza de la indiferencia”, que podría atribuirse a la influencia del budismo zen, pero que procede de mucho más atrás.

En efecto, ya Pirrón de Elis (365-275 a.C.), oponiéndose a Platón, niega los absolutos y propone cultivar la imperturbabilidad y la *ataraxia* o indiferencia. A Pirrón se le conoce como el padre del escepticismo, ya que fundamenta su filosofía en que las cosas se nos presentan oscuras, y por tanto nuestro conocimiento es relativo y circunstancial<sup>358</sup>. En opinión del biógrafo de M. Duchamp, éste recibió las influencias de la escuela escéptica, a través de diferentes lecturas<sup>359</sup>.

---

<sup>357</sup>. Calvin Tomkins, *op. cit.*, pág. 21. Nos remite el autor al origen de estas citas textuales: Marcel Duchamp, en James Johnson Sweeney, “Eleven Europeans in America”, *Museum of Modern Art Bulletin*, págs. 19-21.

<sup>358</sup>. *Cfr.* Jean-Paul Dumont, Historia de la Filosofía. La Filosofía Griega, ed. Siglo XXI, Madrid, 1984; págs. 267-272. Resulta extraordinariamente llamativo constatar las múltiples coincidencias entre la actitud vital de M. Duchamp y las enseñanzas de la escuela de Pirrón. En efecto, según Dumont, “el escepticismo no es sino un rechazo de la metafísica dogmática que pretende pronunciarse sobre lo que debiera ser la cosa en sí, pero que no es percibido; el escepticismo es la expresión de una vuelta deliberada a la experiencia y a la vida” (pág. 270); “esta búsqueda de la *ataraxia* iba acompañada de un desprecio hacia la ciencia y la pretensión dogmática; fue un puro acto de fe subjetivista en la sensación, en la experiencia y en la vida. Pirrón no hizo sino extraer las últimas consecuencias de una teoría empirista de la percepción, inmediatamente ajustada a una psicología individualista de la felicidad” (pág. 271). Así, la actitud silenciosa de los seguidores de esta escuela no es sino un modo de equilibrar en el alma la imaginación, la opinión, lo sensible y los propios conceptos, sin dejarse engañar por la razón. Se busca ese estado del alma en el que no se afirma ni se niega, lo que Sexto Empírico llama “no-aseción” (pág. 268).

<sup>359</sup>. C. Tomkins, *op. cit.*, pág. 138.

Sin embargo, llegado el razonamiento a este punto, es una cuestión de opciones, de libertad a la hora de entender las cosas. Tal vez aquí encontremos la clave de la discusión, y la validez de esta opción resida en que nos hace conscientes y responsables con nuestra propia elección también por cuanto al arte se refiere. Acaso sea éste el avance, la sacudida, lo que da importancia al arte de acción.

Sigamos a continuación el hilo de los pensamientos expresados en voz alta por Esther Ferrer. Nos acercan a su visión personal, una vez más, revisando brevemente el pasado y estrenando interrogantes, con cuestiones que nos permitirán acercarnos a algunos personajes puntuales del panorama de la *performance* en España.

*Hitos más importantes en mi trabajo. Tengo épocas en mi vida personal que han sido muy importantes, por ejemplo cuando me encontré con **zaj**, cuando se disolvió **zaj** fue también otro momento. Los problemas amorosos u otros que me han hecho tener que vivir de una manera o de otra ha influido también sobre mi trabajo, evidentemente, el tener dinero o no tenerlo, etc. Creo que más que hitos artísticos ha habido hitos de mi vida que han influido directamente y que me han hecho arriesgar más (o menos), generalmente más, porque cuando estás muy desesperada ya te da lo mismo todo, eres más lanzada. Como he vivido una vida muy complicada. Si me hubiera casado joven, hubiera tenido hijos, hubiera vivido una vida ordenada, quizás hubiera hecho otro tipo de trabajo.*

*¿Sobre qué estoy trabajando actualmente? Las últimas cosas son las de la exposición del Koldo, pero bueno, esas son obras de hace años. Lo que sí estoy reflexionando mucho es sobre qué arte tengo que hacer ahora. Vuelvo a mis antiguos amores, a realizar proyectos. Las performances, ya te lo he dicho, me gustan por su*

*ligereza. Hablando con otros artistas, el otro día, pensábamos en la posibilidad de un movimiento entre artistas, internacional, que no pasara por la producción de objetos, pero que tenga una incidencia, una existencia real, aunque no me gusta mucho trabajar en grupo, el único que he soportado es ZAJ, soy demasiado individualista, creo que es un defecto más que una virtud.*

*Pero eso es algo que pienso desde hace tiempo, seis o siete años. La situación en galerías y museos, también tendrá que cambiar, evolucionar hacia formas diferentes, se han hecho viejos, como yo. Mira, éste es un aspecto interesante, hablando de la evolución de mi trabajo, envejeciendo mis performances cambian conmigo, se adaptan como yo a un cuerpo que es diferente, cuando era joven y hacía una performance que yo llamo Las Cosas, al final cogía la mesa con todas las cosas y me iba con ella sobre la cabeza, ahora no puedo hacerlo, mis vértebras no lo resistirían. La forma se transforma, como se transforma mi cuerpo. Mi útil de trabajo, mi cuerpo, me obliga a hacer las cosas de otra manera, y está muy bien. Siempre he pensado que mis performances envejecerían conmigo, es muy diferente la lectura que se puede hacer de una joven con una berza en la cabeza, que una vieja de setenta años con la misma. Por eso cuando me preguntas, ¿has evolucionado?, pienso yo quizás no me doy cuenta, pero mi cuerpo sí, me obliga a hacer las acciones de forma diferente, y la lectura que se haga también será diferente, inevitablemente. Es como cuando te pones desnuda, la diferencia es enorme, no se puede percibir de la misma manera un desnudo joven que un desnudo viejo, las connotaciones son tan diferentes que la interpretación que se de a la acción lo será también. Esto es interesante también, porque la presencia es un elemento fundamental de la performance, por lo menos para mí.*

“Cuando hablo de creatividad o creación lo hago insistiendo en su sentido placentero, de producción de placer, algo que sirve sobre todo y en primer lugar a quien lo

práctica. Una práctica que se realiza sin prestar atención a las consecuencias (juicios de los otros, dificultades materiales, etc.) y sin dejarse condicionar por obligaciones o compromisos. En la creación no hay más dueño que uno mismo, exactamente lo mismo que en el anarquismo.

La creación, como el anarquismo, es una elección completamente gratuita, que no compromete más que a uno mismo y que uno libremente decide practicar.

Normalmente me gusta definir el anarquismo, como defino la creación, como una práctica de la libertad, primero individual y luego social. En realidad, no comprendo el significado del arte ni el papel del artista, fuera del pensamiento anárquico.

(...). Creación pues como anarquismo (o anarquismo como creación), es simplemente un problema de asumir la responsabilidad individual. Es reflexionar sobre la idea que cada cual tiene de sí mismo como ser pensante capaz de tomar las decisiones sin delegar esta capacidad en otro, sea cual sea ese otro: un rey, un dios, un partido, un leader o un artista genial. Nuestra libertad no está limitada más que por las características de nuestra propia especie en el sentido más físico del término y por nuestra decisión personal de emplear la libertad inteligentemente, es decir, considerando a los otros como seres que practican su libertad también.

(...). Aunque me sea difícil hablar del papel del artista en nuestra sociedad –pues pienso que es primero de todo un trabajo personal que cada cual tiene que encontrar por sí mismo– supongo que el hecho de ser el testigo de esta UNICIDAD (frente a la cada día mayor masificación) puede ser interesante e incluso útil. Útil en primer lugar para el mismo artista y luego quizás también para los otros. Quizá esta función de testimonio de individualidad es algo que puede justificar la inutilidad del artista.

(...). Cada vez pienso más en la posibilidad de crear sólo situaciones.

(...). Quizás el artista debiera ser el gran perturbador, el perturbador profesional, aquel por el cual el des-orden llega. Sé que esto es más bien difícil, que para ello hace falta mucho coraje... y que es precisamente quizás lo que nos falta<sup>360</sup>.

En realidad, en su postura encontramos muchos de los matices de la visión posmoderna, a la manera en que lo entiende J. Fineberg:

*“The revolt against the normalizing functions of tradition is a defining feature of modernity, but while the classical modernist believes in the truth of the point of view that he or she offers as an alternative to the prevailing mainstream postmodernism attacks the very concept of objectivity (or truth), the monolithic authority of a mainstream, and the possibility of fixed meaning (especially in language). Around 1960, French structuralist theory had made it clear how much our interpretation of the world is shaped by the language we use to describe our experience. Pop art brought home the priority we give to the images we see in magazines and television as our points of reference in experience.*

*Postmodernism views both images and concepts as radically polyvalent. This permits a fluid reconfiguring of one’s experience of the world, continually changing juxtapositions and sequences in a manner that fundamentally destabilizes their meaning. Duchamp’s readymades set an important precedent because they established a dialog among everyday objects that pointedly does not refer to the everyday life from which they come. John Cage and Jasper Johns (influenced by Duchamp) reoriented art away from the vehement assertion of identity (as in abstract expressionism) toward the essential undecidability that underlies postmodernism.*

*The dominant stylistic feature of postmodernism is the lack of stable historical referents, whether in the sense of detaching a snow shovel from its commonly understood function (as in Duchamp’s In Advance of the Broken Arm) or in the narrower fashion of*

---

<sup>360</sup>. Ferrer, Esther: Sobre el papel del arte y el artista en nuestra sociedad post-moderna. Texto para el Symposium de Hetapollohaus, Eindhoven (Holanda), 1995. Págs. 1-3.

*cannibalizing advertising images or past styles in art without regard to their meaning. Postmodernism is an inclusive aesthetic that cultivates the variety of incoherence*<sup>361</sup>.

Si nos centramos en este concepto, podremos comprobar que se encuentra lleno de matices, cada uno de los cuales nos acerca a una comprensión más profunda de lo que venimos estudiando. Así, Jose M<sup>a</sup> Parreño entiende la posmodernidad en lo que al arte se refiere, y la vuelta que, a su juicio, se produce en nuestros días hacia formas de hacer como la *performance*,

“...en la lógica (...) de la crisis –en sentido clínico- del arte moderno, que pasa por un trance semejante al de los agonizantes: revivir fugazmente los momentos cruciales de su existencia. Eso es en cierta medida la postmodernidad artística: un recorrido por los episodios menos conocidos del arte del siglo, por el envés del canon”<sup>362</sup>.

Compartimos sin embargo la visión de Fineberg en el texto anterior, por la cual el posmodernismo revisa los conceptos que revive, dotándolos de múltiples y nuevos significados, a la vez que los desposee de ellos. La percepción de esta labor como una crisis, aunque adecuada, oscurece parcialmente sus facetas más arriesgadas y creadoras de sentido.

---

<sup>361</sup>. Fineberg, *op. cit.*, pág. 360. Cabe relacionar aquí el concepto de la estética postmoderna, a partir de la propuesta de Duchamp, con las reflexiones de Marchán Fiz en “Marcel Duchamp. La ‘Fuente’ y la transfiguración artística de los objetos”, *op. cit.* También en este texto se nos hace ver cómo la reacción contra el arte tradicional, y la estética que a él se asocia, produce una “estetización de lo no estético”, que acaba por ampliar enormemente el campo de lo artístico –una vez desbordada la categoría de lo bello-: como termina la cita de Fineberg, el postmodernismo es “una estética incluyente que cultiva la variedad de la incoherencia”. Notemos, sin embargo, que la crítica se alza sólo contra una manera de entender el arte y la estética, la considerada “clásica”, y no contra éstos en su totalidad. Puesto que a esta crítica acompaña una propuesta artística bien amplia y fundamentada.

<sup>362</sup>. Parreño, Jose M<sup>a</sup>: “Historia o historieta del arte de acción en Madrid”, en *Sin Número. Arte de Acción*, *op. cit.*, pág. 21.

Aunque deberíamos quedarnos con la perspectiva de Lyotard, filtrada por Marta Pol i Rigau:

“Lyotard define la postmodernidad como la paradoja que trabaja en el futuro y se fundamenta en el pasado, basando su pensamiento en el principio de la ‘anamnesis’<sup>363</sup>. Entiende la expresión artística y el pensamiento estético como el análisis de los trabajos precedentes y no como su repetición. Cada momento histórico encierra en sí mismo la sensibilidad del momento, cúmulo de sensaciones vividas, intransmisibles, en los objetos”<sup>364</sup>.

Anna M<sup>a</sup> Guasch recoge en su libro las relaciones entre la posmodernidad y el pensamiento posestructuralista francés. Así, pensadores como Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Roland Barthes y Jean Baudrillard<sup>365</sup>, tuvieron una gran influencia sobre los artistas europeos y norteamericanos del momento. En su opinión, el estructuralismo y

“... el posestructuralismo, que propugnaba el análisis y la contextualización histórica más allá de las categorías universales, eternas y transhistóricas, constituyeron las bases teóricas que dieron validez a las situaciones de impureza, contaminación y ambigüedad, y a los intercambios múltiples entre el mundo de las artes, la publicidad, la fotografía, el cine y los mass media”<sup>366</sup>.

---

<sup>363</sup>. “Anamnesis” significa “reminiscencia, recuerdo”, y es un concepto que, en Platón, estaba relacionado con la idea de que los conocimientos se encuentran ya dentro de nosotros, y sólo tenemos que ir recordándolos.

<sup>364</sup>. Marta Pol i Rigau, “¿Cuáles podrían ser las cuestiones esenciales sobre el arte de acción hoy?”, en *Sin Número. Arte de acción*, *op. cit.*, pág. 45.

<sup>365</sup>. Este autor trabaja más sobre la problemática del objeto y el arte en la nueva sociedad de consumo, y conceptos como el de “hiperrealidad”, o la simulación. Aunque se trata de cuestiones de absoluta vigencia, sin embargo preferimos no referirnos a ellas, pues buscamos en todo momento establecer conexiones, vínculos y relaciones con la obra de Esther Ferrer.

<sup>366</sup>. Guasch, Anna M<sup>a</sup>: *El arte último...*, *op. cit.*, pág. 380.

En este sentido, Roland Barthes ataca al concepto de obra clásica, a la univocidad del texto o la imagen, y a todos los extremos asociados a esta cuestión:

“Para R. Barthes, un texto no es un conjunto de palabras con un único y ‘teleológico’ significado, sino un espacio multidimensional en el que una variedad de estilos, ninguno original, se combinan, mezclan y chocan distanciándose del significado primigenio. Un texto (o una imagen) debe entenderse, pues, como un tejido polisémico de códigos donde lo más importante no es el acto creativo, único, original e irreplicable, sino las acciones ‘menos ampulosas y grandilocuentes’ de seleccionar, escoger y combinar.

De la ‘muerte del autor de significados únicos’ o, lo que es lo mismo, de la ‘muerte del artista’, y de ese sustituir el ‘crear’ por el ‘combinar, escoger o el seleccionar’ derivan algunas de las ideas más pertinentes del pensamiento posmoderno, como la ruptura de los discursos lineales, el cuestionamiento de la idea de progreso y la potenciación de los procesos de relecturas y de recorridos oblicuos a través de la historia del arte”<sup>367</sup>.

Entonces, “la destrucción barthesiana y antihumanista del mito del ‘crear’ desde cero, la afirmación de la muerte del artista y la crítica del concepto de representación”<sup>368</sup>, conducirían finalmente a lo que Barthes anuncia, esto es,

“La necesaria sustitución del concepto de ‘obra’, propio de la modernidad, por el de ‘texto’. Si por ‘obra’ se entendía un todo estético y simbólico con un origen (el autor) y un fin (la realidad representada), por ‘texto’ se entiende un espacio de dimensiones múltiples que potencia un libre juego de significantes y que, por ello, destruye la unidad que parecía indisoluble entre el significante y el/los significado/s de un signo. Para R. Barthes, el texto

---

<sup>367</sup>. *Ibid.*, págs. 381-382.

<sup>368</sup>. *Ibid.*, pág. 382.

es, en definitiva, un espacio ‘antiestético’<sup>369</sup> en el que una variedad de escrituras, ninguna original, se mezclan y se contraponen”<sup>370</sup>.

En el trabajo de Esther Ferrer puede interpretarse que se cumple la imagen de Barthes de la obra de arte más como estructura que como organismo. Las obras, como estructuras, no son generadas por el genio o la inspiración, sino por dos acciones simples, al decir de este autor: la sustitución (de unas partes por otras), y la nominación (las piezas evolucionan y cambian, aunque su nombre se mantenga, y acaben constituyendo una serie. El nombre es lo que perdura, como en la nave *Argo*, aunque el resto de los elementos constituyentes vayan siendo reemplazados y alterados a lo largo del tiempo)<sup>371</sup>.

---

<sup>369</sup>. Marchán Fiz, en La estética..., *op. cit.*, realiza un recorrido y análisis crítico acerca de la oposición entre el arte y la estética que se viene produciendo.

<sup>370</sup>. Guasch, Anna M<sup>a</sup>: El arte último..., *op. cit.*, pág. 382.

<sup>371</sup>. *Ibid.*, pág. 381.

### **3.3 SU OBRA**

#### **3.3.1 INTRODUCCIÓN**

El extenso apartado que a continuación nos ocupa cumple una función muy limitada. Tratamos ahora de justificarla.

Al realizar un acercamiento a la producción artística de Esther Ferrer, nos asaltan dudas sobre el nivel de análisis en que debemos mantenernos. De hecho, a lo largo de este trabajo, nos hemos visto obligados en más de una ocasión a saltar de un nivel a otro, por exigencias de la propia reflexión que la obra sugiere, o del razonamiento que se trata de exponer.

Procuramos en todo momento no dar cosas por sabidas. Así, pretendemos un estudio asequible también a aquel lector completamente nuevo en estas cuestiones.

Tratando de mantener la mayor coherencia posible con nuestros planteamientos, hemos estructurado aquí, con cierto orden, una amplia selección de obras y escritos.

Renunciamos de antemano a la posibilidad de una recopilación completa, por las dificultades hasta extremos insalvables que tal intento ofrecería, debido a múltiples razones. Sí pretendemos, no obstante, ofrecer un conjunto lo suficientemente extenso como para que no falten muestras de cada acontecimiento creador relevante en la ya larga vida profesional de nuestra autora.

Los comentarios en este apartado se han reducido a una información mínima y podría decirse que superficial. Buscamos con ello que el contacto visual con la obra esté lo menos contaminado posible. Aunque hubiéramos preferido silenciarnos por completo ante las imágenes, nuestro afán metodológico nos obliga, en ocasiones puntuales, a introducir breves aclaraciones.

Por otra parte, y ya en último lugar, la presencia de fragmentos de entrevista también en este apartado, nos acerca a la autora y permite que ella continúe hablándonos de su obra, de sus impresiones, en el tono calmo y placentero de una sobremesa. Dejémonos guiar, una vez más.

### **3.3.2 PROYECTOS Y MAQUETAS**

La relación de obras que figuran bajo este apartado son las siguientes:

- Dos proyectos para “Mírame o mírate con otros ojos”,
- Tres proyectos para “*La part des anges*” (“La parte de los ángeles”, instalación),
- Proyectos para “Instalación con mesa suspendida”,
- Proyectos para “Instalación con silla suspendida”,
- Proyectos para “Instalación con marco suspendido”,

- Proyectos para “Instalación con sillas suspendidas”,
- Proyectos para “Instalación con objetos imposibles”,
- Proyecto para “Instalación con módulos” (más adelante “El Jardín de las Hespérides”, “Paisaje”, etc.),
- Proyecto para “*Dans le cadre de l’art monumental*” (incluye “*Dans le cadre de l’art Phalocratic*” y “*Dans le cadre de l’art religieux*”),
- Proyecto y maqueta para la obra “Entrada a una exposición”,
- Proyecto, maqueta y *partitura* para “El Muro de los inmortales”,
- Maqueta de “Madre Patria”,
- Maqueta para “La Conquista/la Invasión”,
- Seis “Maquetas con hilos”,
- “Triángulo interno de Napoleón” (dos imágenes)

Incluyo en este apartado en primer lugar los **proyectos**, como podremos observar, bajo la forma generalmente de dibujos y textos. En ellos se estudian las distintas opciones y posibilidades que se presentan sobre una misma obra.

Si bien podría considerarse que el valor material de estos documentos es escaso, su importancia a la hora de comprender el conjunto de la producción artística de Ferrer es esencial.

Tienen los proyectos cierto carácter lúdico, gozan de absoluta libertad y acaso despreocupación. Están libres de responsabilidad. Pueden o no ser llevados a la práctica, pero son sin embargo completos en sí mismos. Su concreción material admite múltiples variaciones, se enriquece con el accidente, con el ser discontinuo e imperfecto de la materia.

Los proyectos, autosuficientes, son por sí y poseen vida propia en la mente de la autora. No es necesario nada más.

En algún sentido la creación se consume con el sólo ejercicio de pensarlos: en este extremo, incluso se hace burda la materialidad de los dibujos, y el arte deja de ser una aventura compartida.

Las **maquetas**, por su parte, vuelven a desconcertarnos. Aunque siguen proclamando el absoluto protagonismo del momento creador, y el juego, nos interrogan en su ser físico y potencial. Su vocación de obra plástica se ha hecho irrefrenable, incontenible.

Las etapas estrictamente lógicas y consecutivas de toda creación artística aparecen por riguroso orden. Con una fidelidad asombrosa, en un querer ser ya incuestionable. Y algunas serán, aunque no todas, instalaciones con hilos, espacios, obra plástica. Otras, por contra, se mantendrán en su estado, como si no quisieran dejar de ser un juego.



























*Instalación: "Entrada de una exposición"*  
 Realiza un pliegue paralelo que hay que adivinar para llegar  
 a un espacio en forma de plano negro (cartón)  
 que da el acceso a la exposición (que se puede usar la a su  
 voluntad, exposición)  
 Los pliegues tienen que ir por lo exterior de 10 cm  
 por lo que se hacen a la vez así, fíjate (pero en la misma  
 dirección es un pliegue de arriba) o un otro doble flexible  
 y pliegues anteriores a partir del mismo

**Ilustración I:** "Proyecto para Entrada a una  
Exposición", 1985

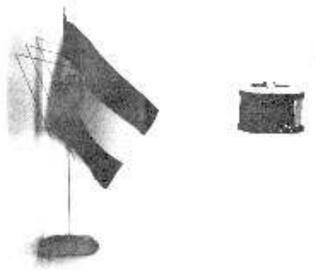


**Ilustración II:** "Maqueta para Entrada a una  
Exposición", años 70

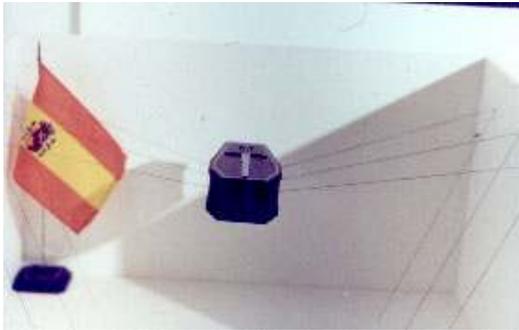




**Ilustración III:** Maqueta para la instalación “El Muro de los Inmortales” (años 70)



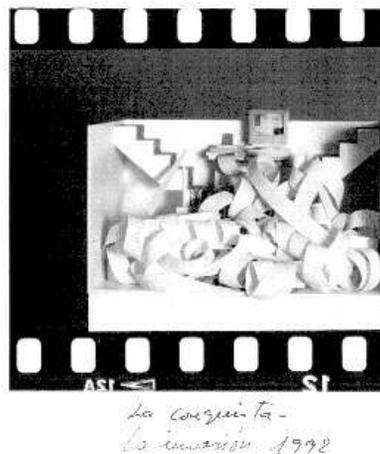
**Ilustración IV:** “Madre Patria”, 1992. Foto: Michel Vogel.



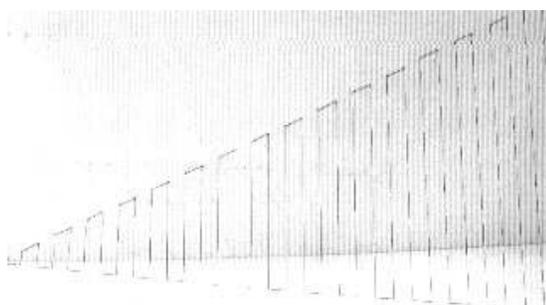
**Ilustración V:** “Madre Patria”, 1992. Foto: Michel Vogel.

*Esta obra es Madre Patria, que hice para el 92, está formada por un ataúd, suspendido con cables, parece un animal monstruoso, una araña o algo así, que devora o destroza lo que encuentra a su paso. Lleva una grabación que se oye todo el tiempo, es mi voz contando las atrocidades de la conquista, sacadas de las Crónicas, textos sobre la expulsión y persecución de los judíos, de los musulmanes y también sobre los gitanos, que son los olvidados de los olvidados. Los edictos contra ellos son atroces. Es una obra sobre la exclusión. Es realmente impresionante hasta dónde podía llegar la barbarie. Procuré coger sobre todo los que se referían a las mujeres, pues fueron las que más sufrieron.*

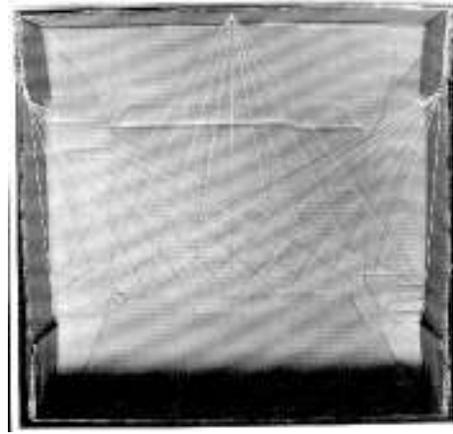
*La otra versión, La Conquista-La invasión, consiste en un ordenador que imprime continuamente y dejando acumularse el papel, el mismo texto, que la gente puede coger y leer. El texto debe "invadir" el espacio.*



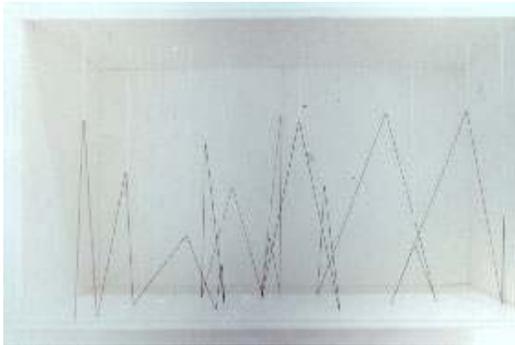
**Ilustración VI:** “La Conquista/La invasión”, 1992. Foto: Michel Vogel.



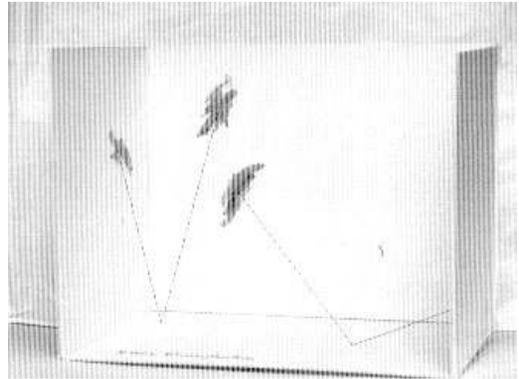
**Ilustración VII:** “Instalación con hilos” (años 70). Foto: Ethel Blum



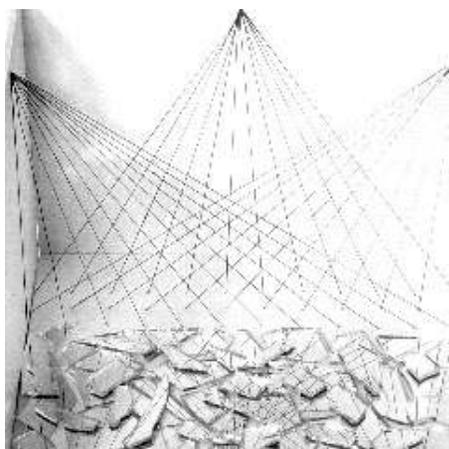
**Ilustración VIII:** “Pirámide” (años 70). Foto: Ethel Blum



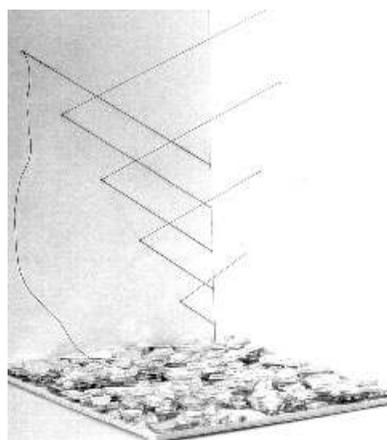
**Ilustración IX:** “Maqueta para instalación con hilos” (años 70). Foto: Ethel Blum



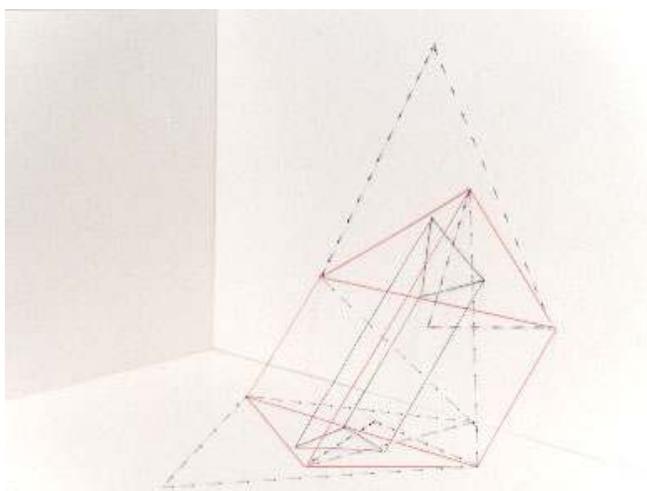
**Ilustración X:** “Maqueta para instalación con módulos” (años 70). Foto: Ethel Blum



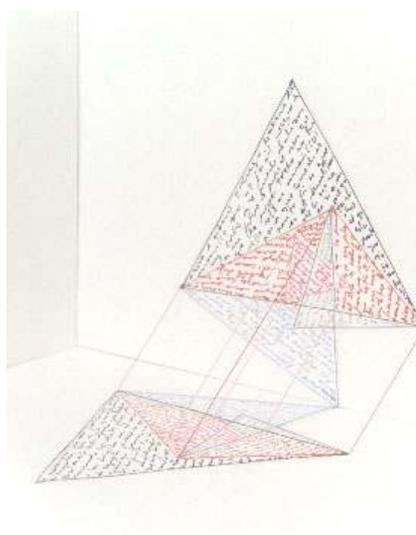
**Ilustración XI:** “Pirámide” (años 70). Foto: Ethel Blum



**Ilustración XII:** “Maqueta para instalación con hilos y espejos” (años 70). Foto: Ethel Blum



**Ilustración XIII:** “Triángulo Interno de Napoleón” (Serie “Proyectos Espaciales”). Medidas variables



**Ilustración XIV:** “Triángulo Interno de Napoleón” (Serie “Proyectos Espaciales”). Medidas variables

### 3.3.3 OBRA PLÁSTICA

Se incluyen las siguientes obras:

- “Serie: Números Primos”, cinco piezas,
- “Serie: Juguetes Educativos”, cinco piezas,
- “Serie: Recuerdos/Homenajes”, cinco piezas,
- “El Pinchauvas”,
- “Guantes para mujer de la limpieza elegante”,
- “Toma de sangre”,
- “Permutación de manillas” (y **Derecho de Copia**),
- “Serie: El Libro del Sexo”, nueve imágenes;
- “Serie: El Libro de las Cabezas”, once imágenes, que incluyen autorretratos trabajados, autorretrato en el tiempo, y en el espacio.
- “Silla **zaj**”,

- “Música **zaj**” (tres versiones diferentes);
- “Serie: Historia de las religiones”, dos imágenes;
- “Serie: *Dans le cadre de l’art*”,
- “Serie: Con-Texto”, dos piezas,
- “Triángulo de Napoleón”, dos versiones;
- “Serie: *Pavés*”, tres ilustraciones;
- “*Robinet d’amour*”,
- “*L’Ucello di Leonardo*”
- “Escultura permutable”, dos figuras.

Hemos recopilado en este apartado algunas de sus obras plásticas más representativas. Muchas de ellas se encuentran agrupadas en series, con las cuales incluso se permite la licencia de estructurar una especie de “libro” (entendido este término en un sentido poco convencional), por cuanto variaciones o reflexiones diferentes en torno a una misma idea con vocación de promiscuidad.

En otras piezas el ánimo lúdico es más evidente, y se apoyan en frases populares, o en expresiones vulgares. En otras, como “Toma de Sangre”, realizada

para una exposición sobre el vino, y en la que aparecen las tomas de sangre de un alcohólico aristócrata, uno anémico y otro comunista, se mezclan la ironía y la crítica brutal.

Tampoco rehuye lo evidente, y el lenguaje de lo fácil y lo directo aporta al observador más crítico una agudeza más allá de la obviedad.

Claro que en ningún momento pretendemos indicar qué reflexión ha de seguirse, ni siquiera apuntar las posibles conclusiones ante estas obras. Su heterogeneidad, su aparente inocencia, su complicación, su ironía o su sinsentido hablan por sí mismos.

El hecho de pasar las páginas que siguen, mirarlas o no, prestarles o no alguna atención, dedicarles algún pensamiento, no es más que una opción entre millones, de la que la artista, a mi parecer, se desentiende por completo.

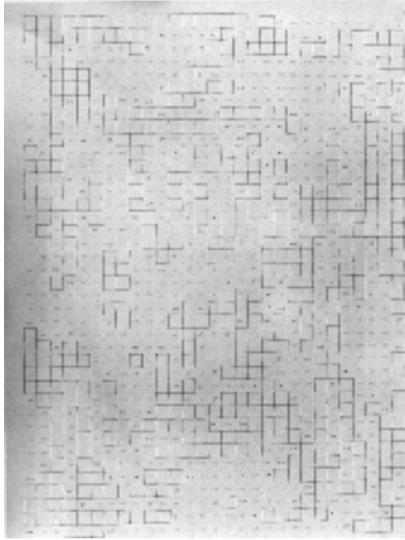
## Serie Números Primos

*Los Números Primos, para mí los números primos es tan lógico y tan absurdo como todo el resto. Es un trabajo completamente absorbente. No piensas más que en esto, es una obsesión. Necesita mucho tiempo, mucha atención, mucha concentración, y a mí me interesan muchas cosas en la vida. Pero con los números primos no puedes hacer otra cosa ¿comprendes? Te sumerges en la estructura, piensas en una obra, en los diferentes sistemas, estás ansiosa por ver la estructura final, no puedes parar.*



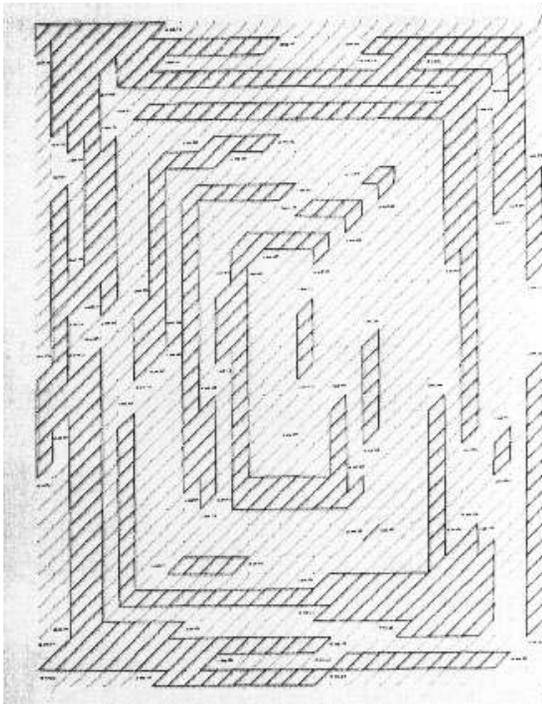
**Ilustración XV:** “Números Primos” (años 80). Hilos, clavos y rotulador. 50x70 cm. Foto: Ethel Blum

*Además, hay una cosa fascinante, y es que todas las estructuras que creas son maravillosas, trabajar con los números es sumergirte en un mundo de abstracción que es casi como un viaje cósmico. Es tan fascinante, que a veces tenía miedo de no poder volver a lo que llamamos realidad. Cuando me preguntan la relación entre mis acciones "absurdas", y mi trabajo de números primos, "lógico", digo que pasar su vida contando y contando números primos, organizándolos, puede ser tan absurdo como ponerse una berza en la cabeza.*



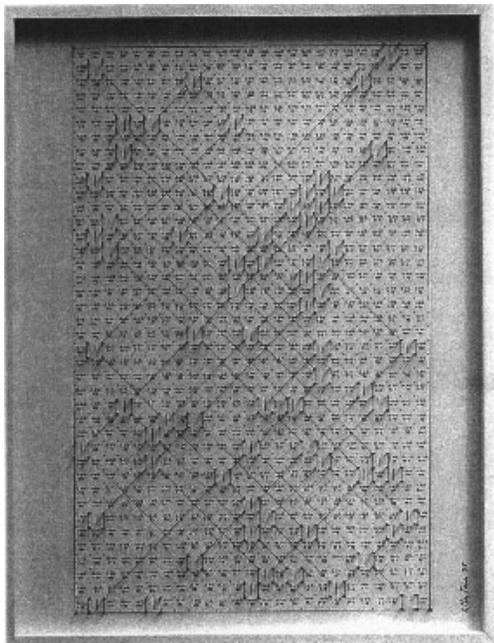
**Ilustración XVI:** “Números Primos” (años 80).  
Hilos, clavos y rotulador sobre papel. 50x70 cm.  
Foto: Ethel Blum

*Durante años la gente me decía los números primos son aleatorios, nunca sabes cuándo aparecen, no se puede hacer una estructura, pero yo seguí y al final encontré algo que me pareció bien y ahí está. La cuestión es, una vez que decides el sistema, aceptar al cien por cien el resultado, no hacer trampas, no embellecer el resultado, aceptarlo tal cual, de todas formas como te he dicho el resultado es siempre maravilloso. La serie evoluciona desde el interior, es como algo biológico, se transforma como si fuera un organismo vivo. El único problema es que salvo las instalaciones con números primos, que hasta ahora han sido siempre efímeras, terminada la exposición desaparecen, las obras sobre madera o papel las guardo, y esto crea un problema de almacenamiento, que a mí me agobia.*

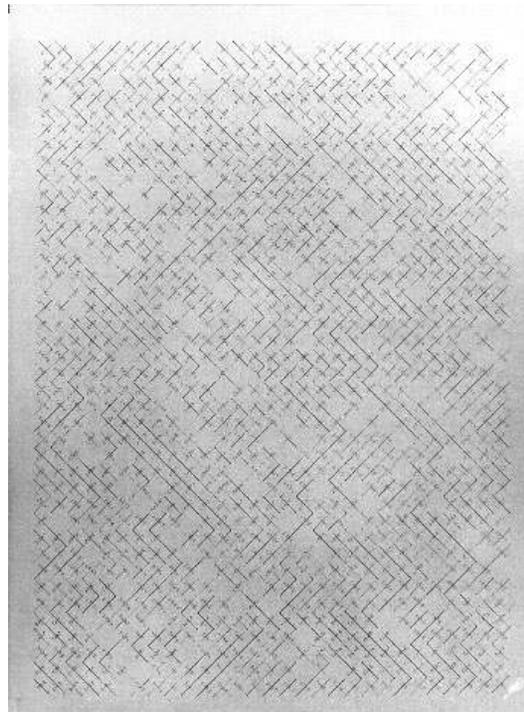


*¿Por qué empecé con los números primos? Porque llevaba mucho tiempo haciendo proyectos con hilos, proyectos geométricos, que eran cada vez más "bonitos". Y decidí que tenía que cambiar. Una vez más Cage fue mi maestro, cuando dice que hay que eliminar la subjetividad en el arte. Aunque creo que en un 100% no se puede eliminar, sí pueden "tomarse medidas", por ejemplo someterse a los imperativos de una serie como los números primos, un contrainte.*

**Ilustración XVII:** "Números Primos" (años 80). Hilos, clavos y rotulador. 50x70 cm. Foto: Ethel Blum



**Ilustración XVIII:** “Números Primos” (años 80).  
Hilos, clavos y rotulador sobre madera. 70x40  
cm. Foto: Ethel Blum



**Ilustración XIX:** “Números Primos” (años 80).  
Hilos, clavos y rotulador sobre papel. 50x70 cm.  
Foto: Ethel Blum

*Intelectualmente me parece muy sano, pero cuando me dicen es precioso, me da la sensación de que estoy robando algo, como si hubiera privado a los números de su valor. Se está valorando mi trabajo que es poquísimo, es sólo una idea, la obra la hacen los números.*

**Serie Juguetes Educativos**



**Ilustración XX:** “Serie: Juguetes Educativos”  
(años 80/90). Foto: Gloria Collado

**Ilustración XXI:** “Juguetes Educativos” (años  
80/90). Foto: Ethel Blum



**Ilustración XXII:** “La violación como arma de guerra” (años 90). Foto: Gloria Collado



**Ilustración XXIII:** “Juguete Educativo” (años 80). Foto: Ethel Blum



**Ilustración XXIV:** “Juguete Educativo” (años 80). Foto: Ethel Blum

### **Serie Recuerdos/Homenajes:**

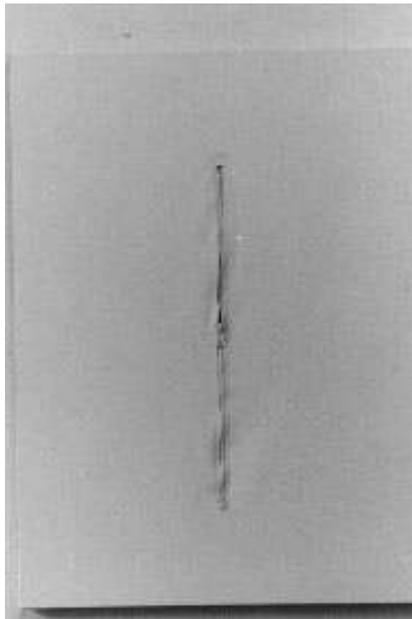
*Esto es a partir de Fontana, es un artista que me gusta mucho porque el gesto de lacerar la tela es absolutamente visionario, genial, es como si resumiera toda la historia de la pintura, el claroscuro, el color, resume la historia de la pintura clásica haciendo un gesto completamente violento que se convierte en una obra de arte sin ninguna violencia. Con todas las connotaciones psicoanalíticas que se pueden deducir, lo no dicho, etc... pero desde el punto de vista artístico me parece una de esas obras generadoras, de generatriz, realmente capaces de generar consecuencias importantísimas en la historia del arte y a mí me fascina.*



**Ilustración XXV:** “Homenaje a Fontana”, 1987.  
Pelo artificial y cremallera sobre lienzo. 60x80  
cm. Foto: Ethel Blum

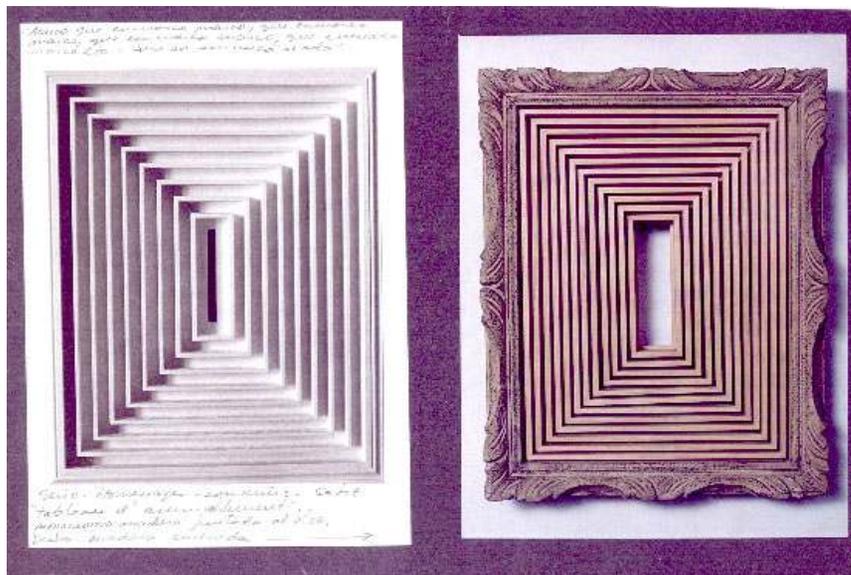


**Ilustración XXVI:** “Homenaje a Fontana”, 1987.  
Sexo masculino, horquilla y lienzo. 60x80 cm.  
Foto: Ethel Blum

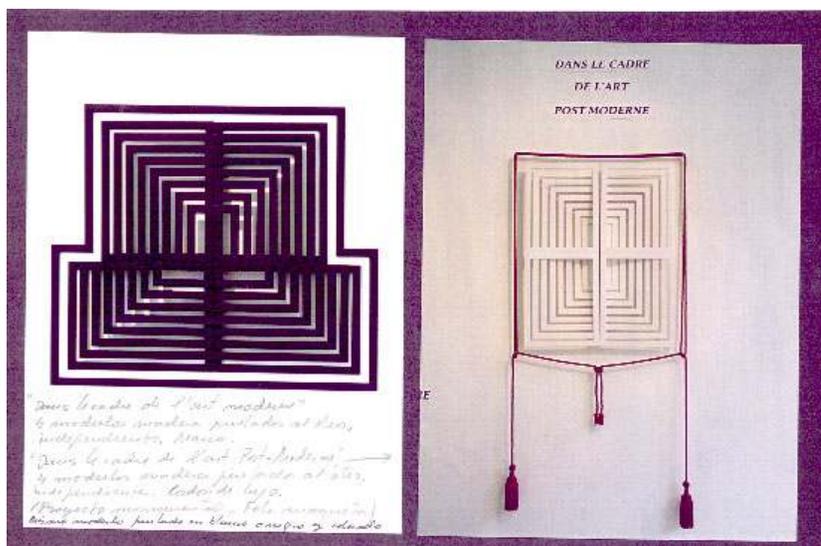


**Ilustración XXVII:** "Homenaje a Fontana",  
1987. Cremallera cosida sobre lienzo. 60x80 cm.  
Foto: Ethel Blum

*No es que toda la obra de Fontana me interese de la misma manera; más tarde el gesto deviene barroco, formalista, pero las primeras me parecen geniales. Entonces decidí hacer una serie, "qué es lo que hay detrás de un lienzo", puede haber un sexo, por ejemplo, masculino o femenino. Este sexo que lo compré en las tiendas de pornografía, como pesaba tanto, se caía, un día paseando por el bosque encontré esta horquilla, la limpié, y cuando volví a casa dije tate, maravilloso, así tengo el sexo derecho. Normalmente, la gente da una lectura feminista a la obra, etc., no me molesta en absoluto. Pero hay tantas cosas en el arte, en mi arte fruto del azar, del accidente enriquecedor que te lleva a un lugar al que de otra manera nunca hubieras llegado...*



**Ilustración XXVIII:** “Marco que enmarca marco que enmarca marco... que no enmarca nada” (Serie: Homenajes/souvenirs Satie). Izda., monocromo de madera pintada al óleo; dcha., madera encerada.  
Foto: Ethel Blum.



**Ilustración XXIX:** “Dans le cadre de l’art moderne” (izda.), y “Dans le cadre de l’art postmoderne” (dcha.). El 1º, cuatro módulos de madera pintados al óleo. El 2º igual, con el añadido de un cordón de lujo. 1990. Foto: Michel Vogel



**Ilustración XXX:** “Pinchavvas”, 1990. Foto: Christine Lahoud



**Ilustración XXXI:** “Guantes para mujer de la limpieza elegante”, 1990. Foto: Christine Lahoud

*Tenía que hacer una obra para una exposición sobre el vino, y decidí hacer esta. Son tres jeringuillas y agujas de las de extraer sangre. En una hay vino blanco (toma de sangre de un alcohólico anémico), en otra vino rojo (toma de sangre de un alcohólico comunista), y en la tercera curaçao (toma de sangre de un alcohólico aristócrata). A la gente le sentó fatal, me decían que era una obra implacable, etc. Bueno, una vez más es cuestión de interpretación, lo que siempre es interesante, los espectadores proyectaban contenidos que yo nunca había pensado incluir.*



**Ilustración XXXII:** “Toma de sangre”, 1996. Jeringuillas, curaçao, vino blanco y vino tinto. Foto: Esther Ferrer

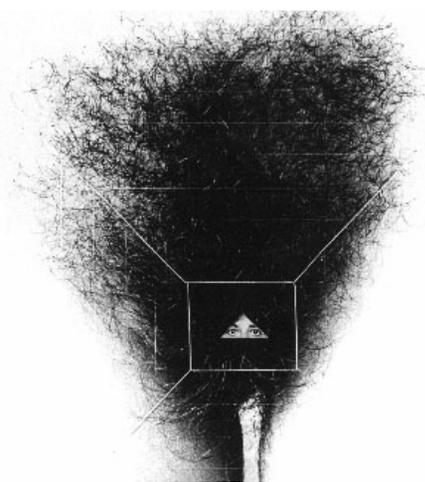
*Esta obra son las posibles permutaciones de las manillas, me gusta su lado un poco antropomórfico. Quien la compre, compra sólo el "derecho de copia", es decir, que puede copiarla como quiera, respetando sólo que sean nueve manillas, que se monten todas las permutaciones directamente sobre el muro y que las enmarque como el modelo. Cuando lo hacen, me envían la foto y yo les doy un certificado. Se pueden hacer sólo diez copias. La mía no se venderá hasta que todas las copias estén vendidas. Me gustaría un día hacer una exposición con la mía y todas las otras, que a lo mejor son más hermosas, como decía Genet hablando de sus amantes, "a veces la copia es más hermosa que el original".*

**Ilustración XXXIII:** "Permutación de manillas". Finales de los años 80. Nueve manillas sobre el muro, con marcos metálicos.

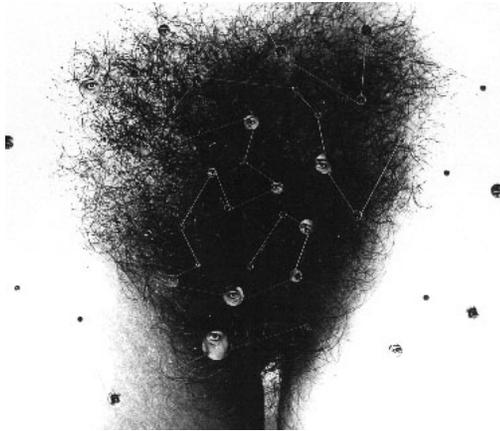


### **Serie El libro de los Sexos**

*El "Libro del Sexo" está formado por varias páginas, la primera es "La Caída", son ocho fotos trabajadas, cada una corresponde a una parte de la narración bíblica del pecado original. Empieza con "Música Celestial", la primera versión de esta fotografía me la perdieron, y decidí rehacerla, pero como es muy difícil copiarse, al final resultó otra cosa, e hice otra página del "Libro del Sexo" con la misma idea pero realizada de forma diferente, está el pentagrama, y textos sacados de las partituras de Couperin, Albeniz, Satie, etc., son las indicaciones para el intérprete, son muy curiosas, sensuales, eróticas, hasta tal punto que decidí que el texto fuera la narración de las etapas de una relación sexual, contada sólo con frases extraídas de las partituras originales.*



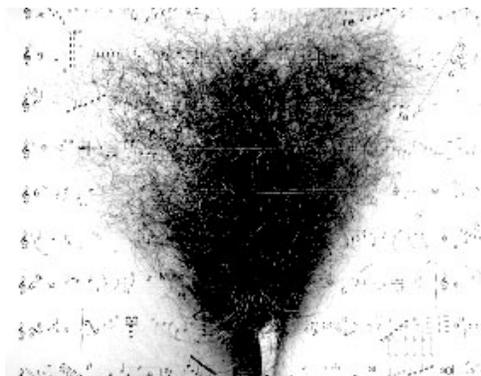
**Ilustración XXXIV:** "La Caída". 40x40 cm. Finales de los 70/ppios. de los 80. Fotografías trabajadas con hilos. Foto: Ethel Blum



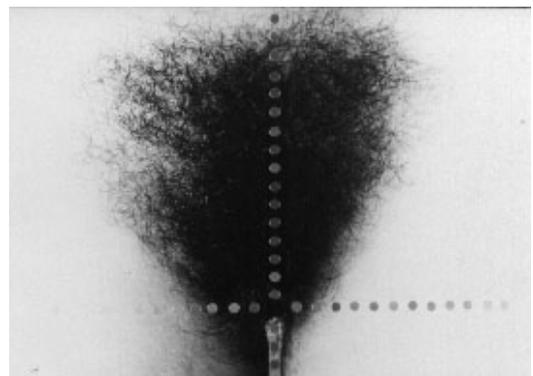
**Ilustración XXXV:** “La Caída”. 40x40 cm.  
Finales de los 70/ppios. de los 80. Foto: Ethel  
Blum



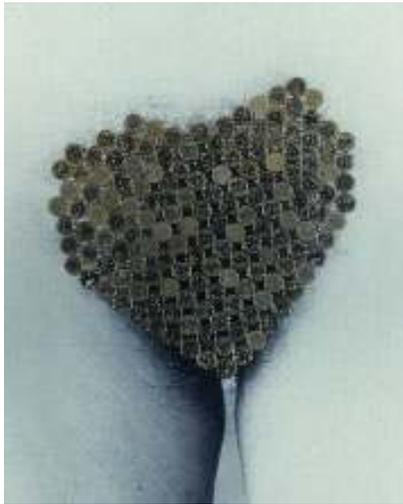
**Ilustración XXXVI:** “La Caída”. Hoja  
natural lacada, sobre fotografía. 40x40 cm. 1986.  
Foto: Ethel Blum



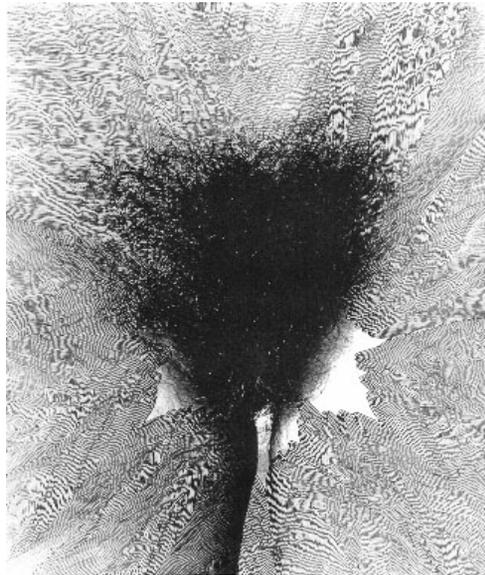
**Ilustración XXXVII:** “Música Celestial” (forma  
parte de “La Caída”), 1981. Foto: Matilde Ferrer



**Ilustración XXXVIII:** “A partir de un punto cero  
un sexo ZAJ” (forma parte de “La Caída”). Foto:  
Ethel Blum



**Ilustración XXXIX:** “Sexo Nacional”. Monedas francesas sobre fotografía. 40x40 cm. 1986. Foto: Ethel Blum



**Ilustración XL:** Fotografía dibujada. Mediados de los años 80. 40x40 cm. Foto: Ethel Blum

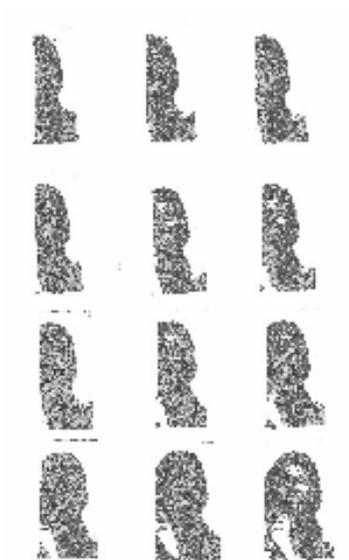
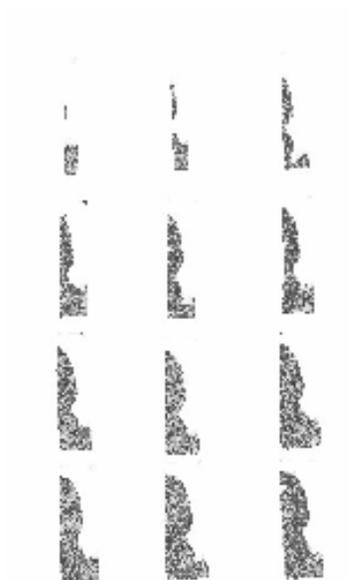


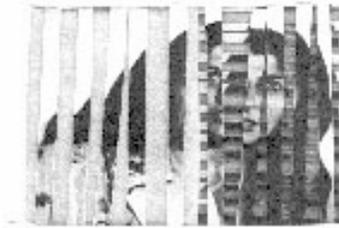
**Ilustración XLI:** “Los árboles de la Ciencia del Bien y del Mal”. Fotografías trabajadas con hilos de cobre. 1983-1989. Foto: Teresa Rodríguez Súnico



**Ilustración XLII:** “Érase una vez un sexo violado”. Medios años 80. 40x40 cm. Foto: Ethel Blum

**Serie: El Libro de las Cabezas**





**Ilustración XLIII:**  
Reproducción de las maquetas  
realizadas a partir de  
fotografías, para la serie de los  
“Autorretratos”, 1973

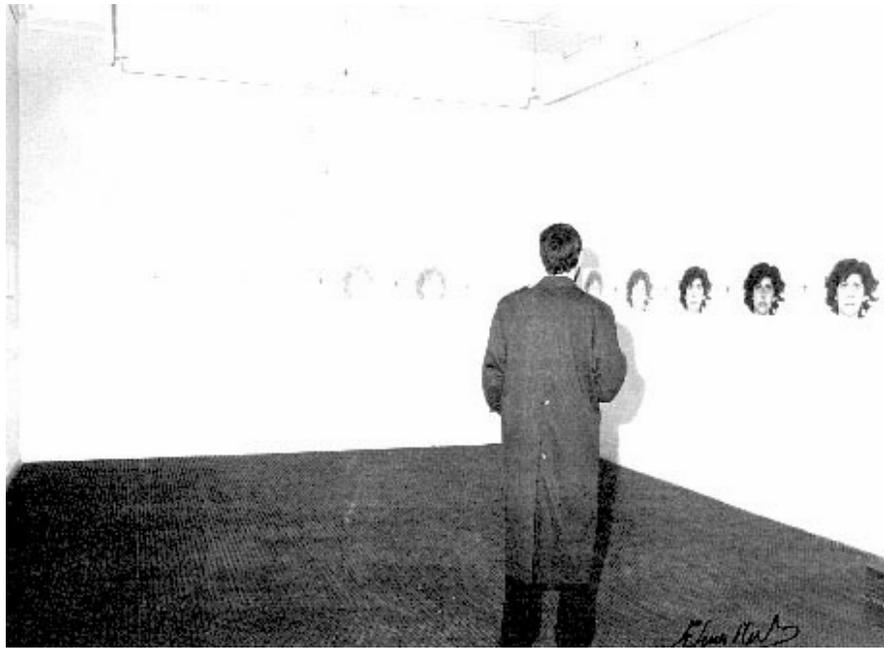


**Ilustración XLIV:** “Autorretrato en el tiempo”, 1981/1999. Bienal de Venecia. 12 fotos trabajadas. 80x100 cm. Foto: Ethel Blum

*Esta es el "Autorretrato en el tiempo", una serie de retratos, cada uno de los cuales está formado por dos mitades de mi cara de diferentes años, ahora hay doce, son las que expuse en el Pabellón español de la Bienal de Venecia en el 1999. Es una obra que puede continuar toda la vida, pero no lo sé, cada vez es más difícil casar las mitades de las caras, pues el rostro cambia mucho a medida que se envejece, la boca se hace más pequeña, los párpados caen de otra manera, etc. Es una obra que requiere mucho trabajo, hacer muchas fotos, para conseguir la que corresponda a la otra mitad.*



**Ilustración XLV:** “Autorretrato trabajado” (Serie: “El libro de las cabezas”). Fotografía e hilo de plata (versión de lujo). 1986. Foto: Ethel Blum



**Ilustración XLVI:** “Autorretrato en el espacio”. Galería Aele, Madrid, 1991. Foto: Helena Barce.



**Ilustración XLVII:** Serie “El Libro de las Cabezas”, “Autorretrato trabajado”. Fotografía e hilos de plata (versión de lujo). 1986. Foto: Ethel Blum



**Ilustración XLVIII:** “Serie: El Libro de las Cabezas, Autorretratos trabajados”. 40x30 cm. *Work in progress*. 1973/1981. Foto: Ethel Blum

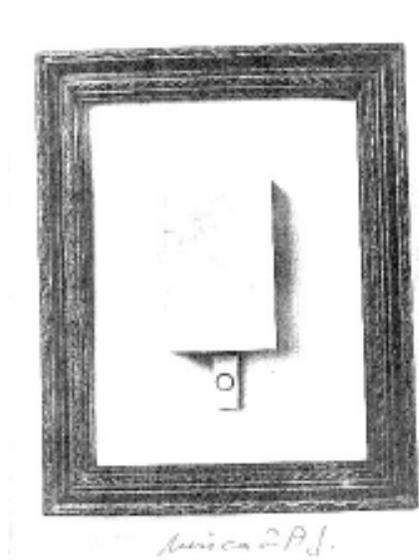


**Ilustración XLIX:** “Serie: El Libro de las Cabezas. Autorretratos trabajados”. 40x30 cm. *Work in progress*. 1973/81. Foto: Matilde Ferrer



**Ilustración L:** “Silla ZAJ”. Fotografía tomada del catálogo editado por el Koldo Mitxelena, 1999.

*Esta silla la encontré en la calle. Una noche, volvía a casa, estaba cansadísima, me senté en ella y me vino a la cabeza la proposición ZAJ, me llevé la silla a casa y la hice. El texto debe estar escrito en la lengua del país en que se exponga. En realidad la silla, puede ser cualquier silla, pero cuando me la pedían para una exposición, les decía cogéis una silla, normal, cualquiera, poneis este letrero en la lengua "x" y ya está. Pues no, querían todos LA SILLA, ésa, la que yo encontré en la calle, santificada por el toque de mi mano. Es curioso, el arte conceptual se ha impuesto, pero el fetichismo del objeto-reliquia, sigue funcionando casi como antes.*



**Ilustración LI:** “Música ZAJ” (Serie: “Objetos enmarcados”). Imagen procedente de una fotocopia proporcionada por la propia artista



**Ilustración LII:** “Música ZAJ” (Serie: “Objetos enmarcados”). Imagen procedente de una fotocopia proporcionada por la propia artista



**Ilustración LIII:** “Serie: Objeto contextualizado/objeto descontextualizado”. Foto: Michel Vogel



*que viene a la historia del  
Chileno desde el 70*

**Ilustración LIV:** “Serie: Historia de las Religiones. Acertijo (Politeísmo)”. 1985.  
Foto: Ethel Blum



*que viene a la historia del  
Chileno desde el 70*

**Ilustración LV:** “Serie: Historia de las Religiones. Acertijo (Politeísmo)”. 1985.  
Foto: Ethel Blum



**Ilustración LVI:** “Serie: *Dans le Cadre de l’art*”. Iqda., “*Dans le cadre de l’art & langage*”; dcha., “*Hors cadre*”.

**Serie: *Dans le cadre de l’art***

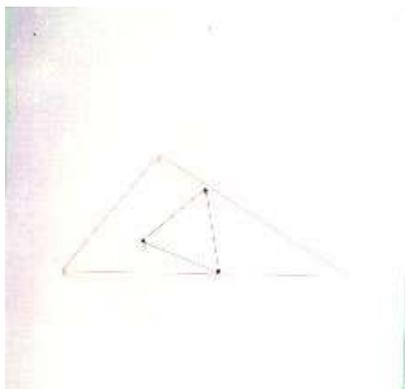
*“Dans le cadre de l’art”, donde todas las antiguas piezas que yo tenía las recontextualicé para que formaran parte de la exposición. Esta es la “silla ZAJ” pero recontextualizada, se llama “Fuera del marco”. La otra obra es parte de la “Serie: Historia de las Religiones”, pero en esta contextualización se llama “Dans le cadre de l’art & langage”.*



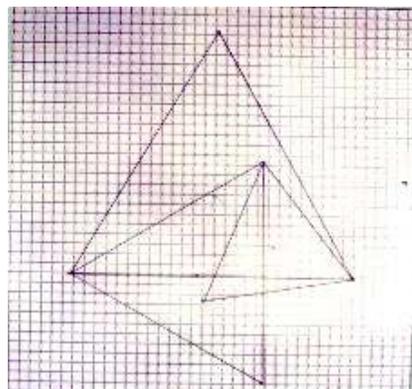
**Ilustración LVII:** “Serie: Con-texto”. Foto: Michel Vogel



**Ilustración LVIII:** “Serie: Con-texto”. Foto: Michel Vogel



**Ilustración LIX:** “Triángulos de Napoleón”. Papel, hilos y clavos



**Ilustración LX:** “Triángulos de Napoleón”. Papel, hilos y clavos

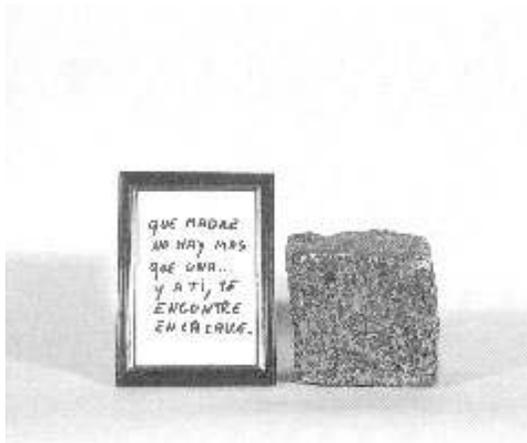
**Serie: Pavés**



**Ilustración LXI:** “Serie: Pavés”, 1974. Foto: Ethel Blum



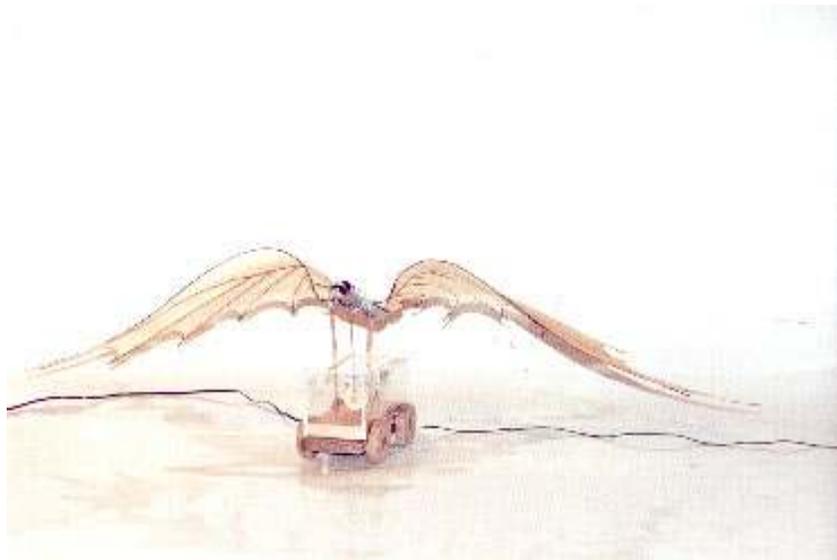
**Ilustración LXII:** “*Made in France, paquet cadeau*”. 1974/75. Foto: Ethel Blum



**Ilustración LXIII:** “Serie: Pavés”. 1972.  
Foto: Ethel Blum



**Ilustración LXIV:** “*Robinet d’amour*”, 1987. Grifo y pantalón. Foto: G. Donguy



**Ilustración LXV:** “*L’Uccello di Leonardo*”, 1999. 100x35 cm. Pene plateado, mecanismo y alas. Sobre el proyecto para medir la resistencia muscular de un pájaro, de Leonardo Da Vinci. Foto: Pierre Toupar



**Ilustración LXVI (y también la siguiente, LXVII):** “Escultura permutable”. Seis vasos, adoquín, bandeja de plata. En el C.C. Georges Pompidou se expuso con agua del Sena, de lluvia y del grifo, y yedra de diferentes lugares de París, telarañas y grasa de automóviles. Se llamaba *“Nature presquemorte”*.



**Ilustración LXVII**

### 3.3.4 INSTALACIONES

Obra que incluimos:

- Tres “Instalaciones con sillas”,
- Dos “Instalaciones a partir de los Números Primos”,
- “Paisaje”,
- “Madre Patria”,
- Instalación con módulos (permutaciones de los colores primarios, secundarios y terciarios),
- “Memoria”, tres imágenes;
- “Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles”,
- “Perfiles”,
- *“Dans le cadre de l’art”*,

- *“Le fil du temps”*,
- “Madre Patria”,
- “Especulaciones en V”,
- “Siluetas”,
- “Mírame o mírate con otros ojos”,
- *“Via Crucis”*,
- “Silla en equilibrio con bambú”,
- *“Dans le cadre de l’art”* (otra versión, realizada para la 48ª Bienal de Venecia).

Entre las instalaciones que hemos seleccionado, hay algunas que, bajo un título genérico, agrupan a una gran multitud de obras, como es el caso de “Instalaciones con sillas”.

Por lo demás, la mayoría de las piezas se encuentran, como ya mencionamos, íntimamente ligadas a la *performance* o a la obra plástica. Tan sólo podemos destacar en este caso una excepción: el caso de “Madre Patria”, instalación que, junto a otra titulada “La Conquista/La invasión”, realizara en 1992, con motivo del V Centenario de “descubrimiento” de América. En ambos casos las obras adquieren unos tintes críticos y dramáticos imposibles de relegar a un segundo plano.

La mayoría de las imágenes que incluyo son fotografías de la muestra celebrada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, y se trata de imágenes de extraordinaria fuerza plástica, y que, a todos los elementos que venimos mencionando que aparecen en el trabajo de nuestra autora, añaden uno incontestable: la belleza formal.



**Ilustración LXVIII:** “Equilibrio para 38 sillas y 4 cañas de bambú”, 1999. Instalación realizada en el CAAC, Sevilla.  
Foto: Teresa Rodríguez Súnico



**Ilustración LXIX:** “Canon para treinta sillas”, 1990. Treinta sillas de plástico negras. Las Palmas de Gran Canaria. Foto: Esther Ferrer



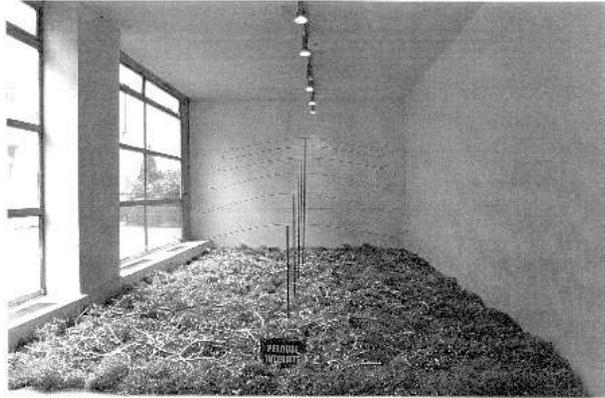
*Instalación sillas - Stages 8 y 9, D. Prady 95*  
**Ilustración LXX:** “Instalación con sillas”, 1995. Galería J&J Donguy, París. Foto: Béatrice Hatala



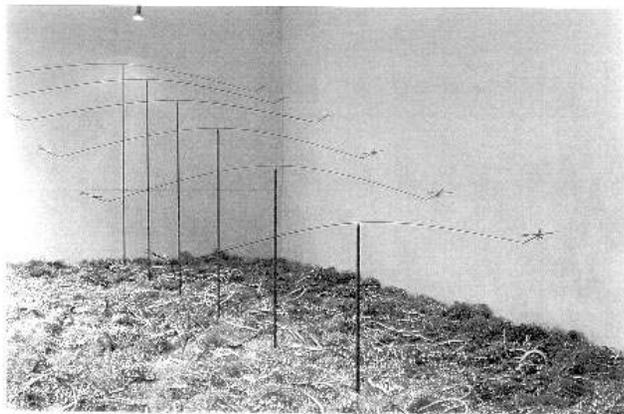
**Ilustración LXXI:** “Instalación a partir de los números primos”, 1985. Realizada en Apolohuis-Eindhoven (Holanda). Foto: Pieter Boersmagkf



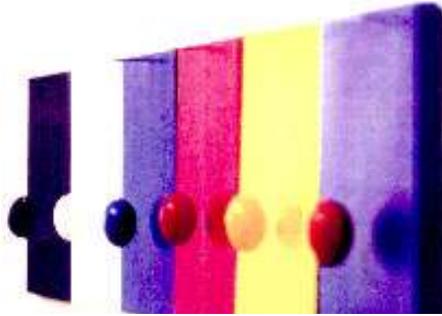
**Ilustración LXXII:** “Instalación a partir de los números primos”, 1986. Realizada en Danae. Zimmerling-Photo



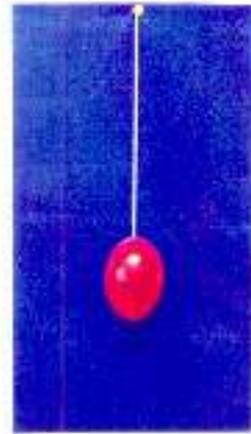
**Ilustración LXXIII (y también la LXXIV): “Paisaje”,**  
1974/94. Viruta metálica y módulos en equilibrio,  
terminados en tijeras. Foto: Béatrice Hatala



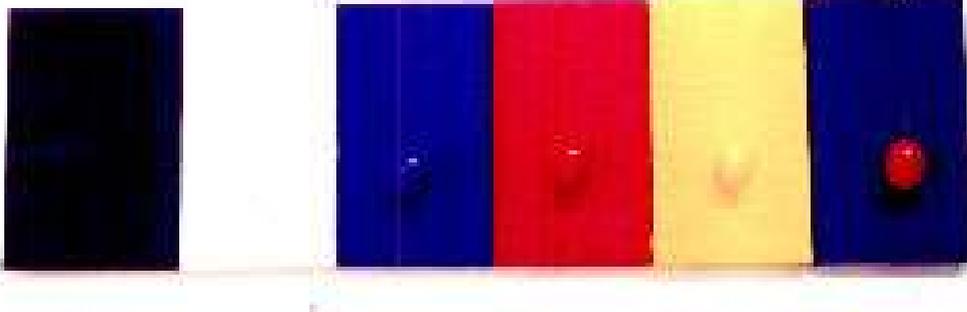
**Ilustración LXXIV**



**Ilustración LXXV:** “Permutaciones de colores primarios, secundarios y terciarios. Maqueta con monocromos”



**Ilustración LXXVI:** Módulo para las permutaciones. Se tienen en cuenta el color del lienzo, del clavo y del huevo



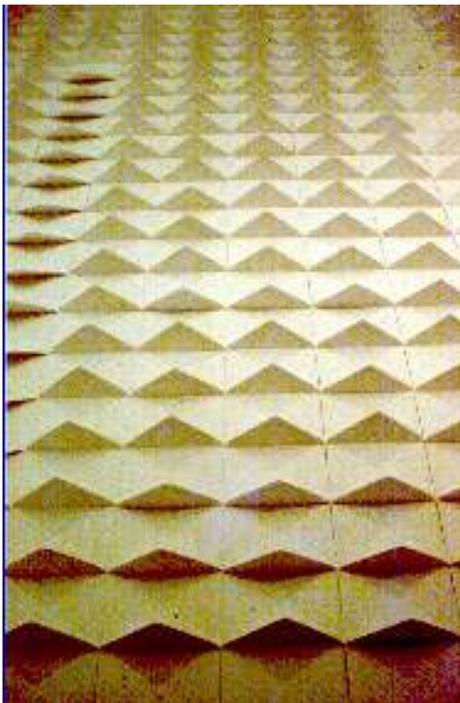
**Ilustración LXXVII:** “Permutaciones de colores primarios, secundarios y terciarios. Maqueta con monocromos y una variación”



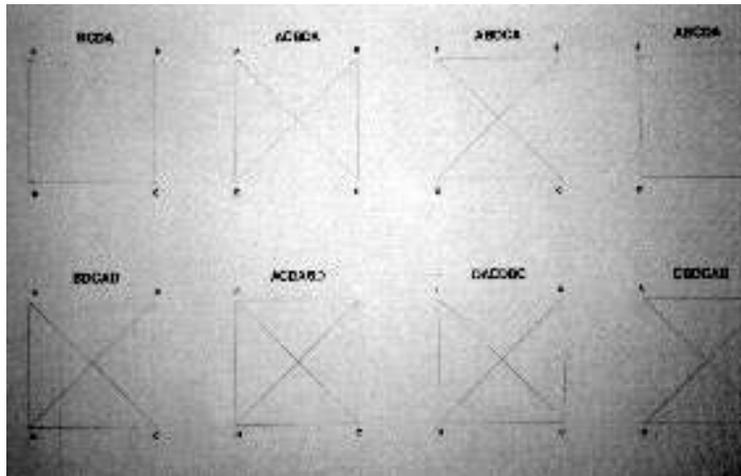
**Ilustración LXXVIII (así como la LXXIX y la LXXX):** “Memoria”, 1999.  
Instalación realizada en el CAAC, Sevilla.  
Fotografías: Teresa Rodríguez Súnico



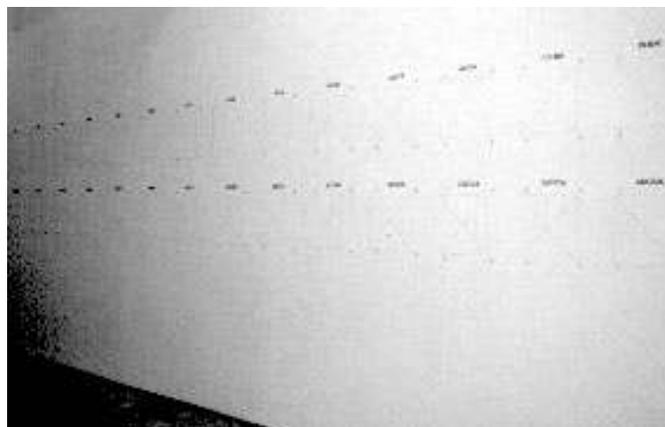
**Ilustración LXXIX**



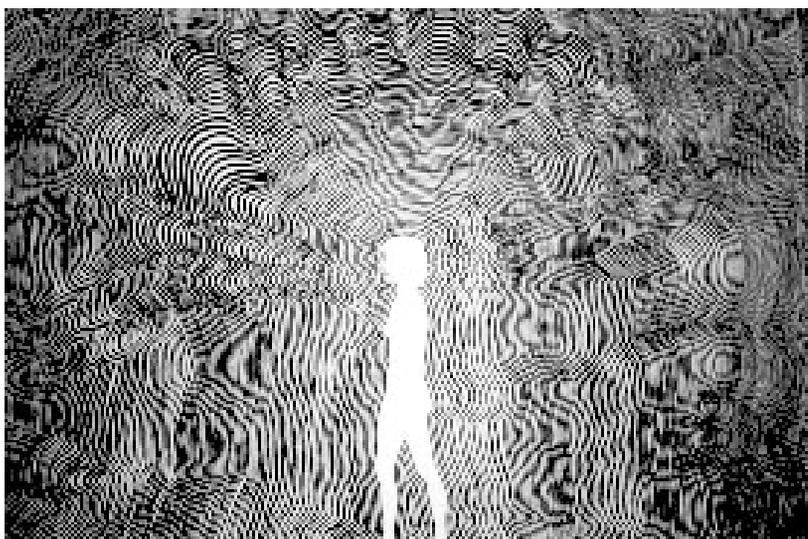
**Ilustración LXXX**



**Ilustración LXXXI (y también la LXXXII):** “Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles”, 1999. Instalación realizada en el CAAC, Sevilla. Fotografías: María Teresa Rodríguez Súnico



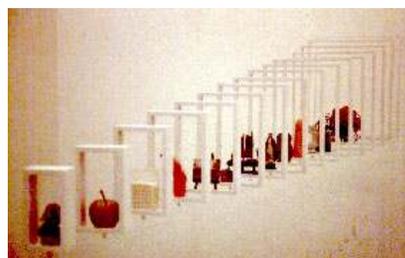
**Ilustración LXXXII**



**Ilustración LXXXIII:** “Perfiles”, 1999. Instalación realizada en el CAAC, Sevilla. Foto: María Teresa Rodríguez Súnico



**Ilustración LXXXIV (y la LXXXV):**  
*“Dans le cadre de l’art”*, 1999.  
Instalación realizada en el CAAC,  
Sevilla. Fotografías: María Teresa  
Rodríguez Súnico



**Ilustración LXXXV**



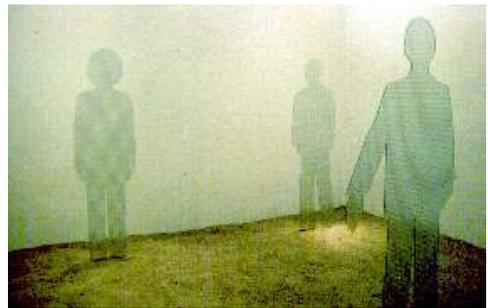
**Ilustración LXXXVI:** *“Le fil du temps”*, 1999. Instalación realizada en el CAAC, Sevilla. Foto: María Teresa Rodríguez Súnico



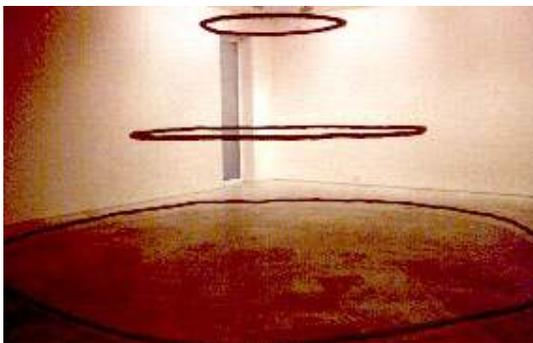
**Ilustración LXXXVII:** *“Madre Patria”*, 1992. Realizado en Tecla Sala, Hospitalet de Llobregat. Foto: Esther Ferrer



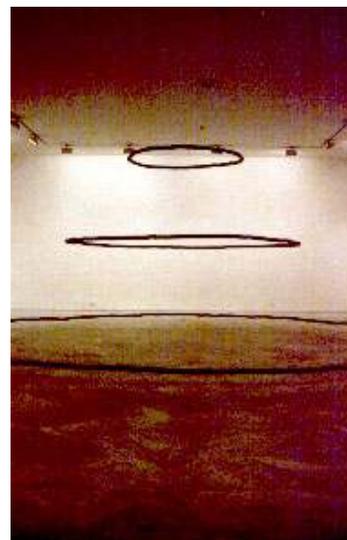
**Ilustración LXXXVIII (y la siguiente):**  
“Especulaciones en V”, 1999. Instalación  
realizada en el CAAC, Sevilla. Fotos:  
María Teresa Rodríguez Súnico



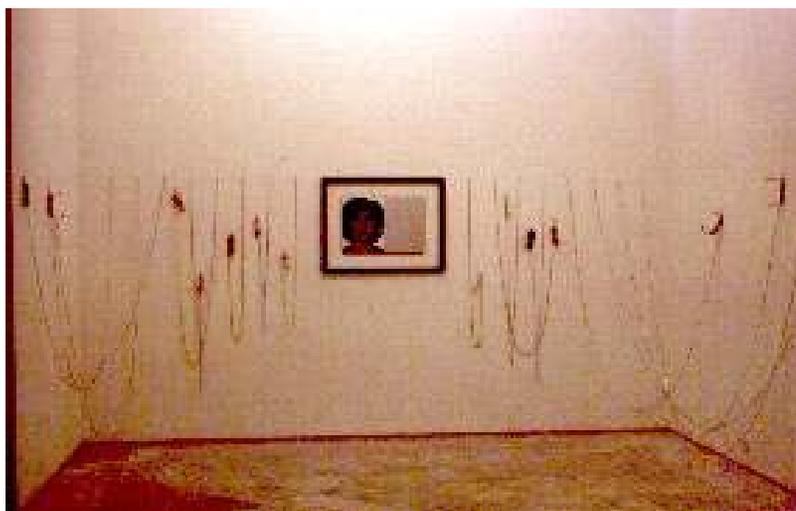
**Ilustración LXXXIX**



**Ilustración XC (y la XCI):** “Siluetas”, 1999.  
Instalación realizada en el CAAC, Sevilla.  
Fotografías: María Teresa Rodríguez Súnico



**Ilustración XCI**



**Ilustración XCII:** “Mirame o mírate con otros ojos”, 1999. Instalación realizada en el CAAC, Sevilla. Foto: María Teresa Rodríguez Súnico



**Ilustración XCIII:** “Via Crucis”, 1999. Instalación realizada en el CAAC, Sevilla. Foto: María Teresa Rodríguez Súnico



**Ilustración XCIV:** “Silla en equilibrio con bambú”, 1998. Galería El Huis, Gante (Bélgica). Foto: Marian Blondel



**Ilustración XCV:** “*Dans le cadre de l'art*”, 1999. Instalación realizada para la Bienal de Venecia. Marco de 5x5m. y espejo

### 3.3.5 *PERFORMANCES Y PARTITURAS DE PERFORMANCES*

Relación de obras incluidas:

- “12’ de *performances*”,
- “*Performance* con sillas”, fotografía y diversas *partituras*.
- “Cara y cruz”, fotografía y *partitura*.
- “*Via Crucis*”, fotografía y *partitura*.
- “Memoria/Olvido”, fotografías y *partitura*.
- “*Trois morceaux en forme de poire ou tríos poires en forme de morceaux*”, fotografía y *partitura*.
- “Serie: Recorridos”, fotografía y *partitura*.
- “*Mallarmé revisé* o malarmado revisado”, fotografía y *partitura*.
- “La pescadilla que se muerde la cola”, fotografía.
- “Las Cosas”, fotografías y *partitura*.

- “Agua y aire”, fotografía.
- “La primera media hora de la vida de una mujer”, fotografía y *partitura*.
- “*Elle etait la*”, fotografía.
- “*Dans le cadre de l’art*”, fotografía y *partitura*.
- También se acompañan las *partituras* de todas estas otras *performances*:
- “Siluetas”,
- “Íntimo y personal, una proposición”,
- “Huellas, sonidos, espacio”,
- “*Trois morceaux en forme de poire ou trois poires en forme de morceaux*”,
- “Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles”,
- “Al ritmo del tiempo, dos versiones diferentes”;
- “*Le fil du temps*”,

- “Suspiros de España”,
- “El escenario es para atravesarlo”,
- “Mirar a un punto fijo”,
- “Poesía sonora a dos voces”;
- “Naturaleza casi muerta en dos tiempos”,
- “Especulaciones en ‘V’”,
- “Serie: un espacio es para atravesarlo”. *Performance* “Por el camino de ida y vuelta”.

Si pretender conservar los restos de una *performance* es en sí un contrasentido, nos vemos obligados a refugiarnos en la documentación fotográfica (preferida por la autora a las grabaciones en vídeo), para acercarnos con la mayor fidelidad posible al fenómeno que abordamos.

Las *partituras* son harina de otro costal. Como proposiciones, estudios, poseen también vida propia, de un modo paralelo al de los proyectos o las maquetas. Ya que las *partituras* no son más que un punto de partida, admiten múltiples variaciones, son abiertas y flexibles.

Esta breve recopilación nos permite dar un paseo por la extensa capacidad creadora de la artista. Su actividad como *performer* es una de las facetas que más ha madurado, a la que más tiempo y energías ha dedicado, y en la que las peculiaridades intrínsecas de Esther Ferrer, su brillo propio, se manifiestan con mayor fuerza.

La proposición más honesta que desde estas páginas puede hacerse es una invitación a participar en una *performance*. En una o en muchas, de Esther Ferrer o de tantos otros artistas que crean *performances*. Tan sólo la vivencia de este acontecimiento proporcionará a aquel que lo desee elementos suficientes de juicio. El resto no son más que sombras.



**Ilustración XCVI:** “12’ de performances”, 1993. Festival STOP, Berna, Suiza



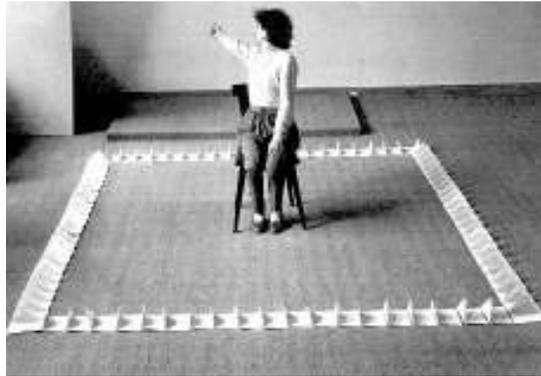
**Ilustración XCVII:** “Performance con cien sillas”, 1988. Realizada en Danae. Foto: F. Cons



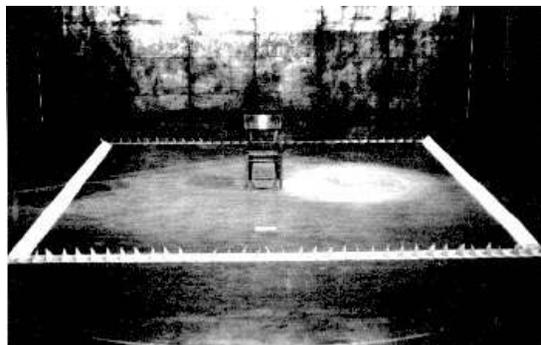
**Ilustración XCVIII:** “Cara y cruz”. Monedas pintadas para la performance realizada en el C. C. G. Pompidou, hacia 1980. Foto: Ethel Blum



**Ilustración XCIX:** “Via Crucis”. Propuesta de performance realizada para la exposición ZAJ en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996. Foto: Javier Álvarez



**Ilustración C:** “Memoria/Olvido”, 1985.  
*Performance* realizada en el estudio Fernando  
Lerin. Foto: Ethel Blum



**Ilustración CI:** “Memoria/Olvido”, 1984.  
*Performance* realizada en la U. Complutense,  
Madrid. Foto: Nacho Criado



**Ilustración CII:** “Trois morceaux en forme de poire ou trois poires en forme de morceaux (Homenaje a Satie)”, 1987. C. C. G. Pompidou.  
Foto: Ethel Blum



*Performance Plaza de Cibeles - Madrid  
1987. C. C. G. Pompidou*

**Ilustración CIII:** “Serie: Recorridos (doce acciones para doce semáforos)”. Plaza Cibeles, Madrid. Realizada para el Círculo de Bellas Artes, en 1987



**Ilustración CIV:** “Mallarmé revisé o Malarmado revisado”, 1992. Dentro de los actos en Homenaje a Cage, C. C. G. Pompidou. Foto: P. A. Sonolet



**Ilustración CV:** “La pescadilla que se muerde la cola”, 1997.  
*Performance* realizada en las distintas playas de San Sebastián.  
Foto: R. Iriarte



**Ilustración CVI:** “Las Cosas”. Foto: Ethel Blum



**Ilustración CVII:** “Las Cosas”.  
Foto: Ethel Blum

*Es curioso, yo había hecho la performance, y un día pensando en ella, de repente me acordé de un cuadro de El Bosco que ví en El Prado la primera vez que fui, era jovencita, y me causó una impresión enorme. Se llamaba "La extracción de la piedra de la locura, en ella hay dos personajes que tienen cosas sobre la cabeza, una viejecita que mira la escena escéptica, tiene un libro, y otro personaje que, si me acuerdo bien, tiene un embudo. Curiosamente en esta performance entre las cosas que yo utilizo, está incluido el embudo, la piedra y el libro.*



**Ilustración CVIII:** "Las Cosas",  
1986. Fundación Danae, Pouilly.  
Foto: Michel Vogel

*Pero pensando en ella también me acordé de un koan, si bien lo recuerdo, porque hace muchísimos años, el maestro pregunta: "¿cuál es la verdadera naturaleza de Buda?"; las contestaciones son diversas, pero uno de los alumnos, se pone las alpargatas en la cabeza y sale de la clase. Era el que había comprendido y dado la buena respuesta. Este fue uno de los koan que más me impresionó, pero yo no me acordaba de él en absoluto, hasta que me puse a reflexionar sobre "Las Cosas". Es curioso cómo el zen, a través de Cage que había estudiado con Suzuki (los libros que yo tenía eran precisamente de Suzuki), ha influido en el mundo de la acción, quizás también porque ha habido muchos artistas procedentes de Asia. Más tarde hice una variación de "Las Cosas", se llama Dans le cadre de l'art, que tuvo su origen en un trabajo plástico "Souvenirs de Satie-Tableaux d'ameublement". En mi trabajo hay un continuo ir y venir, la obra plástica que se convierte en una performance y viceversa, esta última pieza es un ejemplo, pero hay muchos otros, como por ejemplo "Memoria".*



**Ilustración CIX:** “Aire/Agua”, 1985.  
C. C. G. Pompidou. Foto: M. Ferrer



**Ilustración CX:** “La primera media hora de la vida de una mujer”, 1983. *Performance* realizada para la muestra “Fuera de Formato”, en Madrid



**Ilustración CXI:** “*Elle était la*”, 1983.  
Foto: Ethel Blum



**Ilustración CXII:** *“Dans le cadre de l’art”*,  
1993. Foto: Jean Marc de Sonie































### *Curriculum vitae*

Nace en 1937, en San Sebastián (España)

1961-68      Actividades en la Asociación Artística de Guipúzcoa, siendo presidente Amable Arias.

Creación junto con el pintor José Antonio Sistiaga de un “Taller de libre expresión” en San Sebastián (Guipúzcoa) y de una Escuela Experimental en Elorrio (Vizcaya).

1967            Se integra en el grupo **zaj**, creado por Ramón Barce, Juan Hidalgo y Walter Marchetti en Madrid en 1964.

Esther Ferrer es licenciada en Ciencias Sociales y Periodismo. A partir de 1975 ha publicado sus artículos culturales en diferentes periódicos y revistas, entre ellos El País, Ere, Lápiz y Jano.

### **Principales *performances***

1967    Concierto ZAJ- Museo de San Telmo, San Sebastián (España).

1968    Concierto ZAJ- Instituto Vascongado de Cultura, Bilbao (España).

Concierto ZAJ- Casa de la Cultura de Alcoy (España).

Concierto ZAJ- Festival de Arte Contemporáneo, Institut Supérieur de la Chimie Industrielle, Rouen (Francia).

Concierto ZAJ- Museo de Arte Moderno de la Villa de París (Francia).

Concierto ZAJ- Galería Rudolf Zwirner, Colonia (Alemania).

Concierto ZAJ- Lidl. Raum de Jorg Immendorf, Düsseldorf (Alemania).

1970 Concierto ZAJ- Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, Valencia (España).

1972 Concierto ZAJ- Encuentros de Pamplona, Teatro Gayarre (España).

1973 Concierto ZAJ- Universidad de la Sorbona, París (Francia).

Concierto ZAJ- Departamento de Música de la Universidad de Vincennes, París (Francia).

Gira ZAJ por Estados Unidos y Canadá, principales *performances*:

- New York University (Albany)
- Dartmouth University (New Hampshire)
- “The Kitchen” (New York)
- Merce Cunningham Studio (New York)
- Massachusetts University (Amherst)

- Buffalo University (Buffalo)
- The Walker Art Center (Minneapolis)
- The Colorado College (Colorado Springs)
- The Quinci House Arts Festival of Harvard University (Cambridge)
- Mills College , Oakland (California)
- K.P.F.A., Berkeley (California)
- Université de Montréal, Montréal (Canadá)

1974 Ateliers de l'Ourq, París (Francia).

1975 Galería A, Francia.

1976 Concierto ZAJ- Galería Juana Mordó, Madrid (España).

1977 Concierto ZAJ, "*Trois jours de la folie*"- Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París (Francia).

Concierto ZAJ- Galerie Aut-Off, Milán (Italia).

1978 Concierto ZAJ "*Rumore di Fondo*"- Bolonia (Italia).

*Alla ricerca del silenzio perduto*- El Tren de John Cage- Bolonia (Italia).

- 1979 Concierto ZAJ- Fiestas Musicales de la Sainte Baume (Francia).
- 1980 Concierto ZAJ- Conservatorio Nacional de Música de Madrid (España), y Sala Borromini, Roma (Italia).
- 1982 Concierto ZAJ- Semana de Música Contemporánea de la Laguna, Tenerife (España).
- 1983 Fuera de Formato- Centro Cultural de la Villa de Madrid (España).
- Concierto ZAJ (II Festival de Performances de París)- Teatro de la Bastilla, París (Francia).
- Museo Vostell- Malpartida de Cáceres (España).
- Concierto ZAJ- Festival Polyphonix. París (Francia).
- Concierto ZAJ- Festival Polyphonix, Milán (Italia).
- Festival Internacional de Vídeo de San Sebastián (España).
- Festival de Performances de Rennes (Francia).
- 1984 Festival de Poesía de Cogolin (Francia).
- Festival Video de Madrid (Espagne).
- 1985 Festival Milanopoesía, Milán (Italia).
- Palais des Beaux Arts de Burxelas – Bruxelles (Bélgica).

Festivales de Navarra, Pamplona (España).

Universidad Menéndez Pelayo, Santander (España).

“*L’air et l’eau*” - Centro Cultural Georges Pompidou, París (Francia).

Apollohaus, Eindhoven (Holanda).

LOGOS, Gante (Bélgica).

1986 Concierto ZAJ- Las Palmas de Gran Canaria (España).

Concierto ZAJ- Santa Cruz de Tenerife (España).

Fundación DANAE, Pouilly (Francia).

1987 Seminario de Arte de Varsovia (Polonia).

Festival Polyphonix, París (Francia).

Festival Milanopoesía, Milán (Italia).

Festival de Parma *Di versi in versi*, Parma (Italia).

Experimentelle Musik München 87, Munich (Alemania).

1988 Festival de Parma *Di versi in versi*, Parma (Italia).

Semana de Poesía y Música Contemporáneas – Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria – Islas Canarias (España).

Fundación DANAE, Pouilly (Francia).

Festival Poesía/Performance, Nápoles (Italia).

2º Festival de Poesía *Le feu des mots*, Palacio de la Unesco, París (Francia).

1989 Festival de la Bâtie, Ginebra (Suiza).

Festival Milanopoesía, Milán (Italia).

1990 Círculo de Bellas Artes, Madrid (España).

Festival Polyphonix, Marsella (Francia).

Molkerei Wekstatt, Colonia (Alemania).

1ª Bienal de Arte Actual de Quebec, en Canadá.

1991 Czado Becny- Historia Opowiana- Sopot (Varsovia).

2º Festival Internacional de Performance y de Poesía de acción, Valencia (España).

Giannozzo Live Festival 2- Berlín (Alemania).

Concierto ZAJ- Festival de Otoño de Madrid (España).

1992 Etablissement du Chemin Vert- París (Francia).

5º Festival Internacional de Artes Alternativas- Nové-Zamky (Checoslovaquia).

Festival Polyphonix- Homenaje a John Cage- Centro Cultural Georges Pompidou, París (Francia).

1993 Centro Cultural Italiano- Homenaje a Gianni Sassi-, París (Francia).

Bienal Internacional “*Poesure/Peintrie*”, Centro Internacional de Poesía, Marsella (Italia).

Festival Internacional de Performance- Festspielhaus Hellerau, Dresden (Alemania).

Fundación DANAE- Centro Internacional de Investigación y Creación Transdisciplinaria, Pouilly, París (Francia).

*L'acció, El subject com a objecte de l'art-* Palau de la Virreina, Barcelona (España).

*Le Lieu*, Quebec (Canadá).

Otras Músicas- Teatro Paralelo, Madrid (España).

Festival S.T.O.P.- P.I, Berna (Suiza).

Escuela de Bellas Artes de Bilbao (España).

1994 Salon de Musique-Galería Lara Vinci, París (Francia).

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (España).

Fundación Cartier, París (Francia).

Festival Polyphonix en el país de Tintin y de Magritte, Bruselas (Bélgica).

Fundación Tàpies, Barcelona (España).

1995 Festival NIPAF'95- Tokio (Japón).

Festival NIPAF'95- Nagano (Japón).

Wizya - Atelier R. Piegza - Paris (France).

Inauguración de la Rue Marcel Duchamp – París – Francia.

8º Festival Internacional de Arte, Pusan (Corea).

Fundación Cartier, París (Francia).

Festival MA- East-West-Study-Proyect- Kunstraum, Düsseldorf (Alemania).

Festival MA- Institut Mathildenhöle- Darmstadt (Alemania).

Instituto Cervantes, París (Francia).

1996 Wilhelm- Hack- Museum, Ludwigshafen (Alemania).

Hessisches Landesmuseum, Darmstadt (Alemania).

Festival Polyphonix- Teatro Marcel Tivière- Hospital Psiquiátrico de la Verrière, Elancourt (Francia).

Festival POLYPHONIX – Théâtre Marcel Tivière – Hôpital Psychiatrique de la Verrière – Elancourt (France).

Casa de la Cultura de Gerona (España).

Instituto Francés de Madrid (España).

Festival Teatro di Frontiera 96- La Corte Ospitale- Regio Emilia (Italia).

Festival Venezia poesía, Venecia (Italia).

Homenaje a John Cage- Teatro Franco Parenti- Fundación Antonio Mazzota, Milán (Italia).

Circo 96, Circo de Invierno, París (Francia).

Festivales de Madrid-Sin número-Arte de Acción- Círculo de Bellas Artes de Madrid (España).

1997 Festival ASA:

- Maschinenhaus Zeche Carl- Essen (Alemania).
- Kunstraum- Düsseldorf (Alemania).
- Kunstfabrik- Colonia (Alemania).
- Frauenmuseum- Bonn (Alemania).
- Kulturzentrum Cobra- Solingen (Alemania).

30º Festival Polyphonix- Centro de Cultura Contemporánea, Barcelona (España).

Galería J&J Donguy, París (Francia).

Biennale de Céttiné, Montenegro (Yugoslavia).

*The 9<sup>th</sup> Festival Studio Erté International Contemporary Art Festival*: Nové Zámky (Eslovaquia) y Budapest (Hungria).

*“Langer Samstag”*- Eine Hommage and die Lange Weile. Künstlerhaus Schloss- Wiepersdorf (Alemania).

Koldo Mitxelena Kulturunea- San Sebastián (España).

1998 Galería Lilian Vinci, Canadá.

Universidad de Valencia- Escuela de Bellas Artes, Valencia (España).

Universidad de Madrid, Escuela de Bellas Artes, Madrid (España).

C.I.P.M. Centre International de Poésie de Marseille- Marsella (Francia).

*Muses & Musique dans les Musées* 1998- Museo de Arte Contemporáneo, Marsella (Francia).

Galería Grodzka- Lublin (Pologne).

Allais Honfleur Ring Satierik- Grenier à sel- Honfleur (Francia).

*Europa in Giswil- Performancetage*- Giswil (Suiza).

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (España).

*Art Action- Rencontre Internationale et colloque interactif.* Le Lieu Québec (Canadá).

*Art i Acció, entre la performance i l'objecte 1949/1979-* Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (España).

Stadtgaleri Bern/Schlachthaus Theater/STOP.P.T.- Berna (Suiza).

1999 Conferencia ZAJ- Trayecto Galería- Vitoria-Gasteiz (España).

*Soirée Evidence* - Centre Culturel G. Pompidou - Tipi - Paris (France).  
*Mille Voix 1000 Voies* - Festival Nomade de la Nouvelle Poésie - Université de Bordeaux (France).

C.I.A.U.M. - Université de Mirail - Toulouse (France).

Séptima Performance Conference - Glarus (Suiza).

*Poylsonneries* - Aux Subsistances - Lyon (Francia).

Galeria Trayecto - Vitoria (España).

*Sygmun Novun* - Festival de Performances de Amalfi (Italia).

*Poesia en accio II* - Metronomo - Barcelona (España).

*Podium Moderne* - Escuela Regional de Bellas Artes - Dunquerque - (Francia).

*Performances* en Canarias - Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria (España).

2000 Maison de la Culture d'Amiens (Francia).

*Polyphonis 33* - Fondazione Mudima - Cineteca di Milano - Milan (Italia).

*Performances Durchreise* - Künstlerhaus Bethanien - Berlin (Alemania).

*L'art dans la Ville* - Saint Etienne (France).

Galeria Arsenal - Bialystok (Polonia).

*Festival Voix Européennes Alternatives - The Hungry book* - Paris (France).

*Poésie Contemporaine* - Centre Cultures G. Pompidou - Paris (France).

*Voix de la Méditerranée* - Lodève (France).

*Arkontakt* - Performance Art and the New media European Festival - Lublin (Polonia).

Festival Periferias - Centro Cultural del Matadero - Huesca (España).

Bienal de la Habana: Encuentros Teoría y Práctica - La Habana (Cuba).

*Conferencias, Rencontres et Débats* - Musée d'Art Contemporain - Lyon (France).

*Experimentelle Musik 2000 - Tu-Mensa* - Munich (Alemania).

La acción y su huella - Centro Gallego de Arte Contemporáneo - Santiago de Compostela (Espagne).

### **Exposiciones individuales**

1974 *“Autour d’une exposition”*- Chateau de Nancel (Francia).

1984 Fundación Miró- “Perfiles” (instalación), Barcelona (España).

1985 Galería Buades- “El poema de los números primos”, Madrid (España).

Apolohuis- Instalación basada en los números primos, Eindhoven (Holanda).

1986 Fundación DANAE- Instalación basada en los números primos, Pouilly (Francia).

1991 Galería Aeel- “Autorretratos”, Madrid (España).

1992 Galería Satellite- *“Dans le cadre de l’art”*, París (Francia).

1993 Le Lieu- “Las Cosas”, Quebec (Canadá).

Galería J&J Donguy- *“Objet contextualisé/Objet decontextualisé”*, París (Francia).

1995 Galería J&J Donguy- *“La série des séries”*, París (Francia).

- 1996 Galería Satellite- “*Le poème des nombres premiers II*”, París (Francia).
- 1997 Koldo Mitxelena Kulturunea- “De la acción al objeto y viceversa”, San Sebastián (España).  
Galería Trayecto- “Poema de los números primos III”, Vitoria-Gasteiz (España).
- 1998 CIPM (Centre International de Poesie de Marseille)- “*Le livre du sexe/Le livre des têtes*”, Marsella (Francia).  
CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo)- “De la acción al objeto y viceversa”, Sevilla (España).
- 1999 Experimental Intermedia- “Silla ZAJ” (instalación), El Huis, Gante (Bélgica).  
Bienal de Venecia - Venecia (España).
- 2000 Galería J y J Donguy - Sur la foto - París (Francia).  
Galería Arsenal - Instalación Geométrica - Bialystok (Polonia).  
Instituto Francés de Bremen Lieu Commun – Installation: Inter-vention – Bremen (Alemania).  
In/dis/position – Galería Schüppenhauer – Colonia (Alemania).

### Exposiciones ZAJ

- 1989 Exposición ZAJ- “25 años de ZAJ”, Galería Estampa, Madrid (España).  
Marchetti, Hidalgo y Ferrer.  
Exposición ZAJ- “*ZAJ, 25 anni*”, Milanopoesía, Milán (Italia). Marchetti, Hidalgo y Ferrer.
- 1990 Exposición ZAJ- Galería Ciento, Barcelona (España). Marchetti, Hidalgo y Ferrer.  
ZAJ en Canarias- Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria (España). Marchetti, Hidalgo y Ferrer.
- 1996 ZAJ. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (España).  
Marchetti, Hidalgo y Ferrer.

## Exposiciones colectivas

- 1983 Fuera de Formato, Centro Cultural de la Villa de Madrid (España).  
1ère Trienal de Landeron- *La femme et l'Art* (Suiza).  
The Characteristics of Spain, 23 artist of today:  
- Liljevalchs Konsthall, Stockholm (Suecia).  
- Malmö Konsthall, Malmö (Dinamarca).  
- Kunsternes Hus, Oslo (Noruega).
- 1985 La Revue parlée- "*L'air et l'eau*", Centro Cultural Georges Pompidou, París (Francia).
- 1986 Galería Buades, Madrid (España).
- 1989 "París, por supuesto"- Casa de España, París (Francia).  
Galería Michael Schuls, Berlín (Alemania).
- 1990 "*Ubi Fluxus ibi Motus*", Bienal de Venecia (Italia).  
"Objeto Múltiple", Galería Alfonso Alcolea, Barcelona (España).  
"Múltiples", Galería Estampa, Madrid (España).
- 1991 "*Papier*", Museo de Arte y de Historia, Neufchâtel (Suiza).  
"*Les couleurs de l'argent*", Musée de la Poste, París (Francia).
- 1992 Galería Satellite, París (Francia).  
"*Partitions et notations de musiciens, artistes visuels et poètes*", Galería Lara Vincy, París (Francia).  
"*Sculptures et objets sonores, environnements*", Galería Lara Vincy, París (Francia).  
"*L'amour*", Galería Satellite, París (Francia).  
"*Qu'est-ce que j'ai fabriqué? Qu'est-ce que je n'ai pas fabriqué?*", París (Francia).
- 1993 Buch Art, Frauen Museum, Bonn (Alemania).

- 1994 *“Poésies sonores”*, Galería Lara Vincy, París (Francia).  
*“Riquiquí”*, Galería Satellite, París (Francia).  
*“Le temps de l’ailleurs”*, Galería Lara Vincy, París (Francia).  
*“Cadeaux Paquets”*, Galería Satellite, París (Francia).
- 1995 *“En l’Esperit de Fluxus”*, Fundació Tàpies, Barcelona (España).  
*“Borderline”*, Galería J&J Donguy, París (Francia).  
*“Formas del tiempo”*, Galería Fúcares, Almagro (España).
- 1996 Trayecto Galería, Vitoria (España).  
*“Poesía totale”*, Fondazione Querini Stampalia, Venecia (Italia).  
 4<sup>th</sup> S. Petersburg Biennale Easter Europe: SPATIA NOVA, St. Petersburg (Rusia).  
*“Dix sur vin”*, Galería Satellite, París (Francia).  
*“Happy End!”*, Galería Satellite, París (Francia).  
*“Arte Español para el fin de Siglo”*, Tecla Sala, Barcelona (España).  
 ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Madrid (España).
- 1997 *“Magie der Zahl”*, Staatsgalerie, Stuttgart (Alemania).  
*“La part des Anges”*, Galería de Arte y Ensayo, Universidad de Rennes 2 (Francia).  
*Sade Kant- “des mots-démo”*, galería Satellite, París (Francia).  
*“Des femmes”*, galería J&J Donguy, París (Francia).  
*Art’Basel*, Basilea (Suiza).
- 1998 *“Maisons”*, galería Satellite, París (Francia).  
*“Art dégénéré”*, Pavillon de Vendôme, Aix-en-Provence (Francia).  
*“Que faire avec tout ça!”*, Akenaton, Ecole Supérieur des Arts et de la Communication, Villa Formosa, Pau (Francia).  
 Imágenes de Culto-Arte Sacro para el siglo XX – Sala Parpalló – Valencia (España).  
*Eppur si mouve* - Sala Municipal de Exposiciones del Museo de la Pasión de Valladolid (España).  
*“Allais Honfleur Ring Satierik”- Le Grenier à se!*, Honfleur (Francia).  
*“Eppur si mouve”*, Sala Municipal de Exposiciones del Museo de Pasión, Valladolid (España).
- 1999 *“Pasión, Memoria, Política (miradas de extrañamiento)”*. Sala América. Vitoria-Gasteiz (España).

Pasion, Memoria, Política (Miradas de Extrañamiento) – Sala Amarica de la Diputación de Alava – Vitoria (España).

*Jarí d'eros - art erotic en col-leccciones europees* - Centro Cultural Tecla Sala - l'Hospitalet de Llobregat - Barcelona (España).

FIAC - Paris - Galeria Süppenhauer.

Artforum Berlin - Galeria Trayecto (Vitoria, España).

*Intermedia – Hommage à Dick Higgins* – Musée Ernst – Budapest (Hungria).

*Viagramme – Galerie Satellite* – París (France).

ARCO, Stand Trayecto Galería, Madrid (España).

“El espacio del sonido. El tiempo de la mirada”, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián (España).

2000 *Le temps, vite* - Centro G. Pompidou - Paris (Francia).

*Tempo – Palazzo delle Esposizioni* – Roma (Italia).

*Art i temps* - Barcelona (España).

*Remember* - Gandy Gallery - Praga (Republica Checa).

*Variations Satie - L'abbaye-aux-Dames* - Caen (Francia).

*Narcisse blessé - Autoportraits contemporains 1970/2000* -

*Passage de Retz* - París (Francia).

Resonancias - Museo Municipal de Málaga - Málaga (España).

2001 *¿Quién?* - Galeria Trayecto - Vitoria (España).

### Obras radiofónicas

“*Au rythme du temps*”, para Radio Nacional de España, Madrid.

“TA TE TI TO TU o la Agricultura en la Edad Media”, para Radio Nacional de España, Madrid.

### 3.3.6 ESTHER FERRER EN LA RED

En este apartado incluimos una recopilación de las páginas *web* en las que aparece Esther Ferrer. En algunas podemos encontrar imágenes de sus obras, fotografías de *performances*, textos de la artista, o información sobre su trabajo. En otras referencias, aparece citada de un modo indirecto.

A la dirección de internet, añadimos un breve comentario, que dará una idea acerca del contenido de la página. La última actualización de esta sección fue realizada el martes, 24 de julio de 2001.

[Esther Ferrer's Letter to John Cage](http://www.anarchicharmony.org/AnarConomy/ferrer.html)  
([www.anarchicharmony.org/AnarConomy/ferrer.html](http://www.anarchicharmony.org/AnarConomy/ferrer.html)). Esther Ferrer dedica una carta al compositor, en la que trata de responder a algunas preguntas acerca del anarquismo. La página está incluida en “*Anarchic Harmony*”, una *web* dedicada al anarquismo.

[Esther FERRER - Artpool Fluxus Library](http://www.artpool.hu/Fluxusbibliography/Ferrer.html) ([www.artpool.hu/Fluxusbibliography/Ferrer.html](http://www.artpool.hu/Fluxusbibliography/Ferrer.html)). En esta página se muestra la bibliografía sobre Esther Ferrer que está a la venta en dicha dirección.

[Esther Ferrer](http://www.artpool.hu/Fluxusbibliography/Salaverria.html) ([www.artpool.hu/Fluxusbibliography/Salaverria.html](http://www.artpool.hu/Fluxusbibliography/Salaverria.html)). Página vinculada a la anterior, en la que encontramos una descripción detallada del catálogo de la muestra “De la acción al objeto y viceversa”, en la que se muestran los textos que incluye.

[Polysonneries: Esther Ferrer](http://www.sylvie-ferre.com/ferrer.html) ([www.sylvie-ferre.com/ferrer.html](http://www.sylvie-ferre.com/ferrer.html)). Festival de *performances* en el que participó Esther Ferrer el 29 de abril de 1999, en Lyon.

[La Regenta 10 años. Esther Ferrer](http://www.cultura.canaria.com/arte/regen10/ferrer.htm) ([www.cultura.canaria.com/arte/regen10/ferrer.htm](http://www.cultura.canaria.com/arte/regen10/ferrer.htm)). Incluye un *collage* perteneciente a la serie “El Libro de los Sexos”, de 1990. Esto fue realizado con motivo del décimo aniversario del Centro de Arte la Regenta, en Las Palmas de Gran Canaria.

[Esther Ferrer](http://www.eternalnetwork.org/erratum/ferrer.html) ([www.eternalnetwork.org/erratum/ferrer.html](http://www.eternalnetwork.org/erratum/ferrer.html)). Página en francés que incluye fotografías de la *performance* “Las Cosas”, y grabaciones sonoras del “Concierto ZAJ”.

[Galerie Schueppenhauer - Esther Ferrer](http://www.galerie-schueppenhauer.de/kuen/esthe.htm) ([www.galerie-schueppenhauer.de/kuen/esthe.htm](http://www.galerie-schueppenhauer.de/kuen/esthe.htm)). Instalaciones realizadas por la artista en esta galería, entre 1997 y 1999.

[Esther Ferrer - 1937 San Sebastián \(España\)](http://www.uclm.es/artesonoro/EstherFERRER/html/bibliografia.html) ([www.uclm.es/artesonoro/EstherFERRER/html/bibliografia.html](http://www.uclm.es/artesonoro/EstherFERRER/html/bibliografia.html)). Página *web* de J. A. Sarmiento, y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla la Mancha. En este apartado, se incluye el *curriculum vitae* de Esther Ferrer, en la sección de “Arte Sonoro”.

[Esther Ferrer](http://www.uclm.es/artesonoro/EstherFERRER/INDEXE.html) ([www.uclm.es/artesonoro/EstherFERRER/INDEXE.html](http://www.uclm.es/artesonoro/EstherFERRER/INDEXE.html)). En esta misma dirección de internet, de J. A. Sarmiento, encontramos también más secciones sobre Esther Ferrer, en las que se incluyen distintas obras de la artista.

[www.wizya.net/esth.htm](http://www.wizya.net/esth.htm). “La Alfombra Voladora” (*“Tapis Volant”*), *performance* de Esther Ferrer en Saint Etienne.

[ESTHER FERRER](http://www.culture.fr/culture/regions/dracs/idf/ferrer/ferrer.html) ([www.culture.fr/culture/regions/dracs/idf/ferrer/ferrer.html](http://www.culture.fr/culture/regions/dracs/idf/ferrer/ferrer.html)). Página en francés, en la que aparecen obras, textos y la biografía de Esther Ferrer.

[Esther Ferrer at Experimental Intermedia, Gent](http://www.experimentalintermedia.be/past/ef.htm) ([www.experimentalintermedia.be/past/ef.htm](http://www.experimentalintermedia.be/past/ef.htm)). Página acerca de la galería El Huis, con sede en Nueva York y Gante (Bélgica). En este último lugar, expuso Esther

Ferrer su “Instalación de silla suspendida con bambú”, en 1999, cuyas fotografías aparecen en esta dirección.

**[ESTHER FERRER](http://perso.infonie.fr/wizya/espana.htm)** ([perso.infonie.fr/wizya/espana.htm](http://perso.infonie.fr/wizya/espana.htm)). *Performance* “Las Cosas”. Fotografías y documentos en esta galería *on line* sobre el arte de acción.

**[Polysonneries: Esther Ferrer](http://www.sylvie-ferre.com/ferrer2.html)** ([www.sylvie-ferre.com/ferrer2.html](http://www.sylvie-ferre.com/ferrer2.html)). Página *web* del Festival *Polysonneries* de Lyon, en la que se documenta la *performance* que con motivo de este evento realizó Esther Ferrer, el 29 de abril de 1999.

**[ESTHER FERRER](http://www.asa.de/magazine/iss3/4esther.htm)** ([www.asa.de/magazine/iss3/4esther.htm](http://www.asa.de/magazine/iss3/4esther.htm)). Texto “*An Event Is Just An Event*”, traducido al inglés por Tom Johnson, sobre la entrevista que Clara Garí realizó a Esther Ferrer en 1997 (véase bibliografía).

**["In the frame of..." Performance Berlin: "Conference ZAJ" mit ...](http://www.fusion.ok-centrum.at/html/issue2/deu/EstherFerrer.htm)** ([www.fusion.ok-centrum.at/html/issue2/deu/EstherFerrer.htm](http://www.fusion.ok-centrum.at/html/issue2/deu/EstherFerrer.htm)). Página escrita en griego, sobre la “Conferencia ZAJ”, de Esther Ferrer.

**[Kultursekretariat NRW: Esther Ferrer](http://www.wuppertal.de/nrw-kultur/programm/ferrer.htm)** ([www.wuppertal.de/nrw-kultur/programm/ferrer.htm](http://www.wuppertal.de/nrw-kultur/programm/ferrer.htm)). Página en alemán, en la que se documenta el programa de *performances* que se realizó en distintas ciudades de este país, con imágenes y comentarios, y en el que participó también Esther Ferrer.

[WWW.ARTKONTAKT.INTERCOM.PL](http://WWW.ARTKONTAKT.INTERCOM.PL) ([www.artkontakt.intercom.pl/ef.html](http://www.artkontakt.intercom.pl/ef.html)).  
“Contar *performance*” (“*Telling performance*”), de Esther Ferrer, así como un texto acerca de la artista escrito por Helga de la Motte, y fotos de distintas acciones celebradas en el Espacio Wizya, en París, durante el 2000.

[CORNER](http://CORNER) ([www.cornermag.org/corner03/page02.htm](http://www.cornermag.org/corner03/page02.htm)). Entrevista realizada a Esther Ferrer, dentro de un programa de la Escuela Oficial de Artes Plásticas y Diseño de Barcelona, en octubre de 1999, bajo el título de “Cage. Tan lejano y tan cercano”.

[PERFORMANCE-FESTIVAL-ODENSE](http://PERFORMANCE-FESTIVAL-ODENSE) ([www.performance-festival-odense.dk/ferrer.html](http://www.performance-festival-odense.dk/ferrer.html)). Con motivo de este festival, se incluyen fotos de la *performance* de Esther Ferrer titulada “Teoría y Práctica”, así como un texto-comentario sobre la misma, y el *curriculum vitae* de la artista.

[mapesth](http://mapesth) ([www.wizya.net/mapesth.htm](http://www.wizya.net/mapesth.htm)). Relación de páginas en las que aparece Esther Ferrer, que se encuentran dentro de la *web* de **Wizya Video Art Action**.

[Festival EXPERIMENTELLE MUSIK 2000 / EXPERIMENTAL MUSIC 2000](http://Festival_EXPERIMENTELLE_MUSIK_2000) ([home.t-online.de/home/Experimentelle\\_Musik/](http://home.t-online.de/home/Experimentelle_Musik/)). Festival en el que también participó Esther Ferrer, y es por esto que su figura aparece en esta relación en la que se incluyen datos personales y breve comentario acerca de cada artista colaborador.

[Esther Ferrer](http://www.lasarte-oria.org/kultura/km/euskara/erakus/soinua/ferrere.htm) ([www.lasarte-oria.org/kultura/km/euskara/erakus/soinua/ferrere.htm](http://www.lasarte-oria.org/kultura/km/euskara/erakus/soinua/ferrere.htm)).  
Página escrita en euskera, en la que se incluye la pieza de Esther Ferrer titulada “Música ZAJ”, dentro de la muestra “El Espacio del Sonido. El Tiempo de la Mirada”, que tuvo lugar en el Koldo Mitxelena, en 1999.

[48. Biennale Venedig - Giardini: Spanien \(Dokumentation, Bd. ...](http://www.kunstforum.de/zeitmodelle/archiv/baende/147/147003.htm)  
([www.kunstforum.de/zeitmodelle/archiv/baende/147/147003.htm](http://www.kunstforum.de/zeitmodelle/archiv/baende/147/147003.htm)). Página en alemán acerca del pabellón de España en la 48 Edición de la Bienal de Venecia, en la que se incluyen las piezas de Esther Ferrer y Manolo Valdés.

[cgac. actividades](http://www.cgac.org/gal/activ/default.html) ([www.cgac.org/gal/activ/default.html](http://www.cgac.org/gal/activ/default.html)). Información acerca del taller de *performance* impartido por Esther Ferrer en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, en marzo del 2001.

[ART DANS LA VILLE SAINT-](http://performers.free.fr/artdans.htm) ([performers.free.fr/artdans.htm](http://performers.free.fr/artdans.htm)). Fotografías y vídeos de la *performance* realizada por Esther Ferrer en Saint-Etienne, en mayo del 2000.

[Hotsaren espazioa. Begiradaren denbora](http://www.lasarte-oria.org/kultura/km/euskara/erakus/soinua/soinua.htm) ([www.lasarte-oria.org/kultura/km/euskara/erakus/soinua/soinua.htm](http://www.lasarte-oria.org/kultura/km/euskara/erakus/soinua/soinua.htm)). Página en euskera con información general acerca de la exposición “El Espacio del Sonido. El Tiempo de la Mirada”, que tuvo lugar en el Koldo Mitxelena en el 1999, y que contó con la participación de Esther Ferrer.

[Dni Bia?egostoku. \(www.galeria-arsenal.pl/arsenal\\_pliki/index2\\_pl\\_pliki/prawy\\_pl\\_pliki/kalend/wystawy0004/2000/dnibial/ferrer.htm\)](http://www.galeria-arsenal.pl/arsenal_pliki/index2_pl_pliki/prawy_pl_pliki/kalend/wystawy0004/2000/dnibial/ferrer.htm). Página en la que se muestran tanto la “Instalación Geométrica”, como la *performance* realizadas por Esther Ferrer en la Galería Arsenal (Polonia).

[Archivio Attivo Arte Contemporanea - Libri e cataloghi - ... \(www.caldarelli.it/libri/ferrer.htm\)](http://www.caldarelli.it/libri/ferrer.htm). Página en italiano en la que se habla del catálogo, editado en forma de libro, de la participación de Esther Ferrer en la 48 Bienal de Venecia.

[NUMÉRO 1 \(www.horslieux.com/Librairie/CatalogueEvidence.htm\)](http://www.horslieux.com/Librairie/CatalogueEvidence.htm). Página *web* de la revista *L'Evidence*, en la que aparece una relación de los participantes en cada número publicado. Esther Ferrer colabora en varias ocasiones, con artículos de diversa índole.

[Jano, Medicina y Humanidades: Texto completo: Control del uso ... \(db.doyma.es/cgi-bin/wdbcgi.exe/doyma/mrevista\\_jano.fulltext?pidet=3605\)](http://db.doyma.es/cgi-bin/wdbcgi.exe/doyma/mrevista_jano.fulltext?pidet=3605).

Esther Ferrer escribe en numerosas ocasiones para esta revista. En este caso, la página hace referencia a un artículo sobre el uso de las drogas en los conductores de automóvil.

[Jano, Medicina y Humanidades: Texto completo: Campaña de ... \(db.doyma.es/cgi-bin/wdbcgi.exe/doyma/mrevista\\_jano.fulltext?pid=4011\)](http://db.doyma.es/cgi-bin/wdbcgi.exe/doyma/mrevista_jano.fulltext?pid=4011). En esta ocasión, el artículo se refiere a una campaña de información sobre el cáncer de colon.

[Drac Ile-de-France \(www.culture.fr/culture/regions/dracs/idf/ferrer/txt.html\)](http://www.culture.fr/culture/regions/dracs/idf/ferrer/txt.html). Texto en francés en el que se realiza una valoración del trabajo de Esther Ferrer, matizando los distintos campos en los que éste se desarrolla: *performances*, instalaciones, obra plástica.

[Performance Art NRW - 1997 - Künstler \(www.asa.de/projects/festivals/1997\\_kuenstler.htm\)](http://www.asa.de/projects/festivals/1997_kuenstler.htm). Página en alemán en la que se detalla información acerca del festival de *performances* celebrado en 1997 en distintas ciudades alemanas, y en que colaboró Esther Ferrer. Se incluye una breve reseña de su trabajo.

[MW62 \(www.musicworks.ca/html/issues/62en.html\)](http://www.musicworks.ca/html/issues/62en.html). “Carta a John Cage”, texto publicado en *Anarchy and Economy*.

[CULTURA | Bienal de Venecia. El Pabellón de España expone ... \(www.el-mundo.es/1999/06/11/cultura/11N0106.html\)](http://www.el-mundo.es/1999/06/11/cultura/11N0106.html). Diario El Mundo, 11/6/99. En la página de cultura, Cosme de Barañano escribe sobre el Pabellón de España en la Bienal de Venecia.

[Experimental Intermedia Foundation: Gent 1999](http://www.echonyc.com/~jhh/EIF/Gent.9901.html)  
([www.echonyc.com/~jhh/EIF/Gent.9901.html](http://www.echonyc.com/~jhh/EIF/Gent.9901.html)). “Instalación con silla suspendida y bambú”, de Esther Ferrer, en la galería El Huis, Gante, Bélgica, 1999. Página de *Experimental Intermedia*.

[Related curiosities](http://www.maths.ex.ac.uk/~mwatkins/zeta/curiosities.htm) ([www.maths.ex.ac.uk/~mwatkins/zeta/curiosities.htm](http://www.maths.ex.ac.uk/~mwatkins/zeta/curiosities.htm)). Ensayo sobre Esther Ferrer, “*Rationality and Unpredictability*”, escrito por Helga de la Motte.

[Texturas nº11 "Monográfico de Frida Kahlo"](http://www.geocities.com/revista_texturas/texturas11.htm)  
([www.geocities.com/revista\\_texturas/texturas11.htm](http://www.geocities.com/revista_texturas/texturas11.htm)). En la revista Texturas, se edita un monográfico en homenaje a Frida Kahlo, en una de cuyas páginas se recoge un texto escrito por Bartolomé Ferrando y Carmen González Royo, sobre Esther Ferrer, Juan Hidalgo y Carles Santos.

[www.performance-festival-odense.dk/ferrercv.html](http://www.performance-festival-odense.dk/ferrercv.html). Página en francés, sobre el festival de *performance* de Odense, en la que se incluye el *curriculum vitae* de Esther Ferrer.

[Johnson](http://www.tin.it/veneziapoesia/johnson.htm) ([www.tin.it/veneziapoesia/johnson.htm](http://www.tin.it/veneziapoesia/johnson.htm)). Con motivo del II Centenario de la Revolución Francesa, el compositor norteamericano escribe una ópera, cuyo libreto corrió a cargo de Esther Ferrer.

[programm von 1996 - experimentelle musik \(home.t-online.de/home/Experimentelle\\_Musik/tu96.htm\)](http://home.t-online.de/home/Experimentelle_Musik/tu96.htm). Festival de música experimental, celebrado en 1996, en el que participa Esther Ferrer.

[menue \(www.fusion.ok-centrum.at/html/issue2/deu/frameset/menue\\_lft.htm\)](http://www.fusion.ok-centrum.at/html/issue2/deu/frameset/menue_lft.htm). En esta página se incluye un texto en el que se habla de Esther Ferrer, y un enlace con la traducción de Tom Jonson de la entrevista de Clara Garí en 1997 (*"An Event is Just an Event"*).

[DIPUTACION FORAL DE GUIPUZKOA EGARTORRE LIBRO EGARTORRE BOOK ... \(209.41.3.126/egartorre/fondos/guipuzkoa.htm\)](http://209.41.3.126/egartorre/fondos/guipuzkoa.htm). Títulos publicados por la Diputación Foral de Guipúzcoa, entre ellos el catálogo de la exposición de Esther Ferrer en el Koldo Mitxelena, en 1998.

[Untitled Document \(www.junta-andalucia.es/cultura/areas/tematico/publicaciones/libros2.htm\)](http://www.junta-andalucia.es/cultura/areas/tematico/publicaciones/libros2.htm). Catálogos de exposiciones que distribuye la Junta de Andalucía, incluyendo el que referimos en la *web* anterior.

[New Art Barcelona 1999 - Trayecto Galería \(www.artbarcelona.es/htm/trayecto99.htm\)](http://www.artbarcelona.es/htm/trayecto99.htm). Página de Art Barcelona 99, Certamen *New Art '99*. Página en la que se habla de la galería Trayecto, y se cita a Esther Ferrer.

Jano, Medicina y Humanidades: Sección: Medicina en el mundo  
([www.doyma.es/cgi-bin/wdbcgi.exe/doyma/mrevista.indice\\_seccion?pident\\_seccion=8716&ano=0](http://www.doyma.es/cgi-bin/wdbcgi.exe/doyma/mrevista.indice_seccion?pident_seccion=8716&ano=0)).

Artículo escrito por Esther Ferrer para esta revista, acerca de las controversias sobre la esterilización de los deficientes mentales.

Jano, Medicina y Humanidades: Sección: Medicina en el mundo  
([www.doyma.es/cgi-bin/wdbcgi.exe/doyma/mrevista.indice\\_seccion?pident\\_seccion=71&ano=0](http://www.doyma.es/cgi-bin/wdbcgi.exe/doyma/mrevista.indice_seccion?pident_seccion=71&ano=0)).

Artículo de Esther Ferrer para esta revista, acerca de la prevención del suicidio, como problema mayor de sanidad en Francia.

[perfo-news \(performers.online.fr/perfonew.htm\)](http://perfo-news.performers.online.fr/perfonew.htm). *Performances* en la calle, en Lyon. Piezas de Esther Ferrer, y múltiples enlaces a otras páginas relacionadas con la artista.

DIARI AVUI - Suplement Cultura ([www.avui.es/avui/01/gen/25/frm/k50225.html](http://www.avui.es/avui/01/gen/25/frm/k50225.html)).  
Página en catalán del suplemento de cultura del diario Avui, en la que se habla, entre otros, de Esther Ferrer y Fernando Millán.

Euskaldunon Egunkaria Sarean/KULTURA  
([www.egunkaria.com/010211/gaur/e2/kultura/p00048007.html](http://www.egunkaria.com/010211/gaur/e2/kultura/p00048007.html)). Página en euskera

sobre ARCO y la galería Trayecto, con artistas vascos, entre los que se incluye a Esther Ferrer.

Euskaldunon Egunkaria Sarean/KULTURA  
([www.egunkaria.com/010119/gaur/e2/kultura/p00044010.html](http://www.egunkaria.com/010119/gaur/e2/kultura/p00044010.html)). Igual que la anterior.

Welcome to Adobe GoLive 4 ([www.cgac.org/accio.html](http://www.cgac.org/accio.html)). Centro Gallego de Arte Contemporáneo, programa “La Acción y su Huella”, diciembre del 2000. Participa Esther Ferrer, junto a muchos otros *performers*.

NIPAF'95 ([www.avis.ne.jp/~nipaf/uk/lib/nipaf95-uk.html](http://www.avis.ne.jp/~nipaf/uk/lib/nipaf95-uk.html)). Festival Internacional de *Performance* en Japón. Figura como participante Esther Ferrer, entre otros artistas.

La revista del CGAC, 2001 ENE-ABR; (1)  
([www.ucm.es/BUCM/compludoc/S/10104/15768082\\_1.htm](http://www.ucm.es/BUCM/compludoc/S/10104/15768082_1.htm)). Comentario sobre el taller de *performance* impartido por Esther Ferrer en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo.

Briefe an den Münchner Oberbürgermeister  
([ourworld.compuserve.com/Homepages/kulturverein\\_milbertshofen/\\_obbrieft.htm](http://ourworld.compuserve.com/Homepages/kulturverein_milbertshofen/_obbrieft.htm)). Página en alemán, en la que muchos artistas muestran su apoyo a Stefan Wunderlich,

y su actividad como organizador de eventos en Munich, para que no se le retiren los apoyos económicos que mantienen su actividad. Participa también Esther Ferrer.

[La ocupación del sonido \(wwwa013.infonegocio.com/818/resonancias.htm\)](http://wwwa013.infonegocio.com/818/resonancias.htm). Texto-comentario de Enrique Castaños Alés, sobre la exposición “La Ocupación del Sonido”, celebrada en el Museo Municipal de Málaga, en el 2000 (muestra montada originariamente en el Koldo Mitxelena).

[Experimental Intermedia Foundation: Gent \(www.echonyc.com/~jhh/EIF/Gent.html\)](http://www.echonyc.com/~jhh/EIF/Gent.html). Página de Experimental Intermedia, con enlaces a otras ya citadas en las que aparece Esther Ferrer.

[7. Biennale Havanna: Programm des Treffens für Theorie und ... \(www.universes-in-universe.de/car/habana/bien7/symp/d-teoria.htm\)](http://www.universes-in-universe.de/car/habana/bien7/symp/d-teoria.htm). Página en alemán, sobre la 7ª Bienal de la Habana, en la que participó Esther Ferrer.

[7th Havana Biennial: Program of the Academic and Critical ... \(www.universes-in-universe.de/car/habana/bien7/symp/e-teoria.htm\)](http://www.universes-in-universe.de/car/habana/bien7/symp/e-teoria.htm). Página también sobre la Bienal de La Habana, como encuentro académico y crítico, en el que figura Esther Ferrer. En lengua inglesa.

[antoniofdez \(www.culturacanaria.com/local/torneo/hidalgo.htm\)](http://www.culturacanaria.com/local/torneo/hidalgo.htm). Página de cultura canaria, centrada en Juan Hidalgo, a quien se pregunta por la relación entre los miembros de ZAJ al día de hoy.

[DE LA ACCION AL OBJETO Y VICEVERSA / EKINTZATIK OBJEKTURA, ... \(libros.netstoreusa.com/0410/8482/8482660330.shtml\)](http://libros.netstoreusa.com/0410/8482/8482660330.shtml). *Netstoreusa.com*, libros, aparece a la venta el catálogo con ese título, editado por la Junta de Andalucía.

[esttext \(performers.free.fr/esttext.htm\)](http://performers.free.fr/esttext.htm). El texto de la entrevista de Clara Garí a Esther Ferrer, Barcelona, 1997, traducido al inglés por Tom Jonson.

[NOTES \(performers.online.fr/notes.htm\)](http://performers.online.fr/notes.htm). De Wizya Video Art Action, imágenes y vídeos de distintos *performers*, incluyendo el “*Tapis volant*” de Esther Ferrer.

[WIZYA VIDEO ART ACTION \(wizya.free.fr/enter.htm\)](http://wizya.free.fr/enter.htm). Página que conduce a la anterior.

[WWW.ARTKONTAKT.INTERCOM.PL](http://www.artkontakt.intercom.pl)

[\(www.artkontakt.intercom.pl/lk\\_ang.html\)](http://www.artkontakt.intercom.pl/lk_ang.html). Página en la que se habla de distintos artistas y festivales de *performance*. Aparecen también fotografías de *performances* de Esther Ferrer.

[actividades](http://www.bbaa.upv.es/BellasArtes/Escultura/actividades.htm) ([www.bbaa.upv.es/BellasArtes/Escultura/actividades.htm](http://www.bbaa.upv.es/BellasArtes/Escultura/actividades.htm)). Universidad del País Vasco, taller de *performance* impartido por Esther Ferrer en 1998. Lo organiza el Dpto. de Escultura de la Facultad de Bellas Artes.

[Motte, Helga de la](http://www.rayuelalibros.com/ENGLISH/busqueda2_ing.php3?AUTOR=Motte%2C%20Helga%20de%20la) ([www.rayuelalibros.com/ENGLISH/busqueda2\\_ing.php3?AUTOR=Motte%2C%20Helga%20de%20la](http://www.rayuelalibros.com/ENGLISH/busqueda2_ing.php3?AUTOR=Motte%2C%20Helga%20de%20la)). Referencia para vender el catálogo de la exposición sobre Esther Ferrer, “De la Acción al Objeto y viceversa”, en el que Helga de la Motte escribió un texto.

[NAVIG](http://www.tin.it/veneziapoesia/navig1.htm) ([www.tin.it/veneziapoesia/navig1.htm](http://www.tin.it/veneziapoesia/navig1.htm)). Página ya citada, en la que se cita el libreto que Esther Ferrer escribió para la ópera de Tom Johnson, con motivo del II Centenario de la Revolución Francesa.

[Llorenç BARBER: La ciudad y sus ecos](http://www.cult.gva.es/gcv/agua/agua32.htm) ([www.cult.gva.es/gcv/agua/agua32.htm](http://www.cult.gva.es/gcv/agua/agua32.htm)). Página en la que aparece un texto de Llorenç Barber, y en él cita a Esther Ferrer, en sus “Notas sobre mi acercamiento al canto difónico”.

[Synesthésie](http://www.cicv.fr/archives/SYNETHESIE/synesthesie3/EVMTS/formes.html) 3  
([www.cicv.fr/archives/SYNETHESIE/synesthesie3/EVMTS/formes.html](http://www.cicv.fr/archives/SYNETHESIE/synesthesie3/EVMTS/formes.html)). Exposición organizada por Gloria Collado, en el Instituto francés en Madrid, en la que Esther Ferrer realizó una *performance*.

[archi2.html \(members.nbci.com/AIOU2/archi2.html\)](http://members.nbci.com/AIOU2/archi2.html). Tushima Archipiélago. Página sobre poesía, en la que aparece también Esther Ferrer.

[Anarchy and Economy \(www.anarchicharmony.org/AnarConomy/AnarcoHome.html\)](http://www.anarchicharmony.org/AnarConomy/AnarcoHome.html). Anarchic Harmony, “*Letter to John Cage*”, página ya citada.

[Página principal \(members.es.tripod.de/n\\_correa/inglestextos/sobreloque.htm\)](http://members.es.tripod.de/n_correa/inglestextos/sobreloque.htm). Página personal de Nieves Correa, *performer* española, en la que cita a Esther Ferrer, al explicar lo que para ella es una acción.

[Review 0033 \(www.amazings.com/reviews/review0033.html\)](http://www.amazings.com/reviews/review0033.html). Página en la que se habla de “Ríos Invisibles”, grabación de RNE en la que se incluye también “Ta te ti to tu o la Agricultura en la Edad Media”, de Esther Ferrer.

[Reseña 0033 \(www.amazings.com/resenyas/resenya0033.html\)](http://www.amazings.com/resenyas/resenya0033.html). Esta referencia conduce exactamente a la página anterior, de RNE.

[Lápiz: Revista Internacional de Arte, 1999 ENE-FEB; \(149/150 ... \(www.ucm.es/BUCM/compludoc/S/9902/02121700\\_1.htm\)](http://www.ucm.es/BUCM/compludoc/S/9902/02121700_1.htm). Revista LÁPIZ, sumarios de enero y febrero del 99, páginas en las que aparece Esther Ferrer.

[ns96 \(www.leconsortium.com/ns96.html\)](http://www.leconsortium.com/ns96.html). “*Nouvelles Scènes 1996*”. Página de creación artística contemporánea, en francés, programa de ese año, en el que participa Esther Ferrer.

[Galerie Schueppenhauer - Kuenstler \(www.galerie-schueppenhauer.de/kuen/kuenstler.htm\)](http://www.galerie-schueppenhauer.de/kuen/kuenstler.htm). Página ya citada, en la que aparecen las instalaciones realizadas por Esther Ferrer en esta galería, en 1997 y 1999.

[CORNER \(www.cornermag.org/corner01/page\\_submiss.htm\)](http://www.cornermag.org/corner01/page_submiss.htm). Revista electrónica de las vanguardias, en la que se solicitan ensayos y textos sobre Esther Ferrer y otras mujeres artistas.

[Experimental Intermedia, Gent \(www.experimentalintermedia.be/past/ef\\_in.htm\)](http://www.experimentalintermedia.be/past/ef_in.htm). Información en alemán sobre Esther Ferrer, con motivo de su exposición en la galería El Huis, en 1999.

[Kultursekretariat NRW: Performance Art \(www.wuppertal.de/nrw-kultur/programm/perf-art.htm\)](http://www.wuppertal.de/nrw-kultur/programm/perf-art.htm). Programa de *performances* organizado por el secretariado de cultura alemán, en 1997, ya visto.

[Listado de libros según materia \(www.mundiprensa.com/asp/mlibro/List.asp?ID=310\)](http://www.mundiprensa.com/asp/mlibro/List.asp?ID=310). Libro sobre acciones de Esther Ferrer, a la venta en mundiprensa.com, editado por el Ministerio de Fomento.

[Galerie](#) [Schüppenhauer](#)  
([www.artnet.com/GalHome/FineArtHomePage.Asp?GID=519](http://www.artnet.com/GalHome/FineArtHomePage.Asp?GID=519)). Artnet.com, galería Schüppenhauer, exposición de Esther Ferrer a finales del 2000.

[Archivio Attivo Arte Contemporanea - Libri e cataloghi - ...](#)  
([www.caldarelli.it/libri/valdes.htm](http://www.caldarelli.it/libri/valdes.htm)). Página en italiano del Archivo de Arte Contemporáneo, sobre los catálogos de la Bienal de Venecia, concretamente los del pabellón español.

[05/05/2001](#) ([www.adecec.net/voce-nustrale/nuti/20010505.html](http://www.adecec.net/voce-nustrale/nuti/20010505.html)). Página en francés, de la asociación ACEDEC (por la lengua y la cultura corsas), con programas de actividades culturales en los que participa Esther Ferrer.

[Galeria Arsenal w Bialymstoku](#) ([www.galeria-arsenal.pl/arsenal\\_pliki/index2\\_pl\\_pliki/prawy\\_pl\\_pliki/kalend/kalend0004.htm](http://www.galeria-arsenal.pl/arsenal_pliki/index2_pl_pliki/prawy_pl_pliki/kalend/kalend0004.htm)). Programa de actividades de la galería Arsenal, en el que se incluyen, en el 2000, la *performance* y la instalación que allí desarrolló Esther Ferrer.

[Programma](#) ([www.readymade.it/johncage/program.html](http://www.readymade.it/johncage/program.html)). Festival de Música de Bolonia, 1978, en el que tuvo lugar “El Tren de Cage”, acción en la que tomó parte Esther Ferrer.

[actividades\\_96\\_99](http://www.meiac.org/actividades/actividades_96_99.html) ([www.meiac.org/actividades/actividades\\_96\\_99.html](http://www.meiac.org/actividades/actividades_96_99.html)). MEIAC.org, mayo 1996, Margarita Aizpuru presentó un ciclo de *performances* realizadas por mujeres durante tres décadas, en las que estuvo también presente Esther Ferrer.

[UMBRELLA DECEMBER 1999](http://colophon.com/umbrella/conz_interview.html) ([colophon.com/umbrella/conz\\_interview.html](http://colophon.com/umbrella/conz_interview.html)). Revista de arte *Umbrella*, en la que aparece una entrevista a Francesco Conz, y se cita también a Esther Ferrer.

[CNDP - Actualités pour la classe](http://www.cndp.fr/actualites/eleve/expo/E20000216.htm) ([www.cndp.fr/actualites/eleve/expo/E20000216.htm](http://www.cndp.fr/actualites/eleve/expo/E20000216.htm)). Exposiciones de “*Actualités pour la classe*”, página en francés, también se habla del “Autorretrato en el tiempo”, de Esther Ferrer.

[Untitled](http://www.macba.es/catala/04/04.html) ([www.macba.es/catala/04/04.html](http://www.macba.es/catala/04/04.html)). Colección de arte del MACBA, en la que aparece la “Silla ZAJ”, de Esther Ferrer.

[Archives of Silence, 1999:Q3: \[silence\] New Anthology on Cage](http://www.newalbion.com/artists/cagej/silence/html/1999q4/0056.html) ([www.newalbion.com/artists/cagej/silence/html/1999q4/0056.html](http://www.newalbion.com/artists/cagej/silence/html/1999q4/0056.html)). Nueva antología sobre John Cage, 1999, titulada “Archivos del Silencio”. Consiste en un libro recopilación de los números 13, 14 y 15 de la “Revista de Estética”, en la que también aparece Esther Ferrer.

[Archives of Silence, 1999:Q3: Re: \[silence\] New Anthology on ... \(www.newalbion.com/artists/cagej/silence/html/1999q4/0055.html\)](#). Igual que la referencia anterior.

[Les manifestations](#) ([www.mocallyon.org/Pages/actualite/Comment%20va%20ta%20vache%3F/Les%20manifestations.html](#)). Conferencias, encuentros y debates organizados por Michel Giroud, artista y crítico de Fluxus, en los que aparece y participa Esther Ferrer.

[El Mundo: CULTURA](#) ([www.el-mundo.es/1999/06/11/cultura/](#)). Suplemento de cultura del diario El Mundo, del 11 de junio del 99, en el que se trata sobre la Bienal de Venecia, en su última edición.

[Sin título](#) ([www.v2.nl/mail/v2east/1997/second/0131.html](#)). 9º festival de “*Studio Erte*”, en 1999, con la participación de Esther Ferrer.

[New Art Barcelona 1999 - Artistas](#) ([www.artbarcelona.es/htm/artistes99.htm](#)). Página ya citada, de *New Art Barcelona*, galería Trayecto.

[LA SEMAINE DE FRANCE CULTURE DU 17 AU 23 SEPTEMBRE 2000](#) ([iquebec.ifrance.com/monk/programmes/prog2000/culture20000917.html](#)). Septiembre del 2000, semana cultural francesa en Québec, organizada por la editorial “*France Culture*”, en la que participa Esther Ferrer.

ArtForum: ([www.findarticles.com/cf\\_0/m0268/9\\_37/54772282/print.jhtml](http://www.findarticles.com/cf_0/m0268/9_37/54772282/print.jhtml)). *Art Forum International Magazine*, 1999. Dedicado al pabellón de España en la Bienal de Venecia de ese mismo año.

cultura9.htm ([www.lahora.com.ec/cultural/22280120/paginas/cultura9.htm](http://www.lahora.com.ec/cultural/22280120/paginas/cultura9.htm)). Revista cultural La Hora. Artículo de Octavi Martí, acerca de la muestra del C. C. G. Pompidou, “*Le Temps, vite*” (“El Tiempo, rápido”), con participación de Esther Ferrer.

Erratum : Revue CD audio ([www.eternalnetwork.org/erratum/revue.html](http://www.eternalnetwork.org/erratum/revue.html)). Revista de la asociación musical de Besançon, Esther Ferrer aparece en el número 1 de la misma.

Lara Vincy ([www.artmag.com/galleries/c\\_frs/vincy/ben/ben.html](http://www.artmag.com/galleries/c_frs/vincy/ben/ben.html)). En la página *web* de la galería Lara Vincy, se cita también a Esther Ferrer.

Cultura Galega.org ([www.culturagalega.org/arte/1200/art\\_12120\\_1.htm](http://www.culturagalega.org/arte/1200/art_12120_1.htm)). Citan el trabajo de *performer* de Esther Ferrer, y su papel como precursora.

Cultura Galega.org ([www.culturagalega.org/espectaculos/0301/esp\\_26031\\_2.htm](http://www.culturagalega.org/espectaculos/0301/esp_26031_2.htm)). Ciclo de *performances* de Esther Ferrer: “La Acción y su Huella”.

EL INFORMADOR --- Sección Primera ---

([www.informador.com.mx/Lastest/jun99/14jun99/artes.htm](http://www.informador.com.mx/Lastest/jun99/14jun99/artes.htm)). En esta revista, en la sección de artes, tratan sobre el pabellón de España en la Bienal de Venecia del 99.

Abad Home Page ([www.drac.com/francesc.abad/](http://www.drac.com/francesc.abad/)). Página personal de Francesc Abad. En la galería Trayecto, realizó *performances* con Esther Ferrer.

La Biennale di Venezia ([194.185.28.38/it/artemis\\_expo/hmepadna.html](http://194.185.28.38/it/artemis_expo/hmepadna.html)). Relación de participantes en los distintos pabellones de la Bienal del 99.

Periferias 2000 - RADAR ([www.periferias.org/radar.htm](http://www.periferias.org/radar.htm)). Festival de *performances*, celebrado en Huesca, en el 2000. Participa Esther Ferrer.

Uta M. Reindl: Vom Aufschrei zur subtilen Inszenierung ( ...  
([www.kunstforum.de/zeitmodelle/archiv/baende/153/153004.htm](http://www.kunstforum.de/zeitmodelle/archiv/baende/153/153004.htm)). Página en alemán sobre arte contemporáneo español. Cita al grupo ZAJ y a Esther Ferrer.

CORRESPONDANTS ESPAGNOLS EN FRANCE

([www.ambafrance.es/Francais/presse/Contacts/corparis.html](http://www.ambafrance.es/Francais/presse/Contacts/corparis.html)). Lista de corresponsales de la prensa española en Francia. Esther Ferrer, de la revista Jano.

[Una Biennale contro la tradizione](#)  
([www.lapadania.com/1999/luglio/14/140799p10a1.htm](http://www.lapadania.com/1999/luglio/14/140799p10a1.htm)). En italiano. Artículo de Massimo Centini, sobre la Bienal de Venecia del 99, en el que se cita el trabajo de Esther Ferrer.

[inventer](http://www.info.unicaen.fr/bnum/CRL/inventer.html) ([www.info.unicaen.fr/bnum/CRL/inventer.html](http://www.info.unicaen.fr/bnum/CRL/inventer.html)). Página en francés, con la relación de artistas invitados a la abadía de Ardenne, en octubre de 1996, en un festival organizado por Inventer, bajo el título de “*Carnet de bord*”. Colabora también Esther Ferrer.

[Selva Dipasquale - Cool Sites Selva - nro 14](http://www.poesia.com/n14/n14_it13.htm) ([www.poesia.com/n14/n14\\_it13.htm](http://www.poesia.com/n14/n14_it13.htm)). Selva Dipasquale escribe en su página de poesía sobre John Cage, y cita también a Esther Ferrer.

[Jubileums Programm](http://alf.zfn.uni-bremen.de/~cervante/internet/Kultur/Jubileums_Programm.htm) ([alf.zfn.uni-bremen.de/~cervante/internet/Kultur/Jubileums\\_Programm.htm](http://alf.zfn.uni-bremen.de/~cervante/internet/Kultur/Jubileums_Programm.htm)). Página en alemán sobre las actividades del Instituto Cervantes, entre las que aparece una *performance* de Esther Ferrer.

[les derniers ragots](http://www.ben-vautier.com/1999/der_nouvelles.html) ([www.ben-vautier.com/1999/der\\_nouvelles.html](http://www.ben-vautier.com/1999/der_nouvelles.html)). Página en francés. “*Dernières Nouvelles*”, 1999. Cita a Esther Ferrer y su participación en la Bienal de Venecia.

[El Periodico on line](http://www.elperiodico.es/EDARAGON/ED010505/CAS/CARP01/tex040.asp)  
([www.elperiodico.es/EDARAGON/ED010505/CAS/CARP01/tex040.asp](http://www.elperiodico.es/EDARAGON/ED010505/CAS/CARP01/tex040.asp)). El

Periódico de Aragón *on line*. M<sup>a</sup> Carmen Barcos escribe acerca de las jornadas de arte alternativo celebradas en Zaragoza el verano del 2001, en las que interviene Esther Ferrer.

[Mitteilungen\\_18](http://gigant.kgw.tu-berlin.de/DegeM/Mitteilungen/Mitteilungen_18/) ([gigant.kgw.tu-berlin.de/DegeM/Mitteilungen/Mitteilungen\\_18/](http://gigant.kgw.tu-berlin.de/DegeM/Mitteilungen/Mitteilungen_18/)).

Página en alemán, a modo de índice, sobre música contemporánea. Se incluye el texto de Esther Ferrer, sobre el futuro del anarquismo.

[Xornal electrónico. Resumen de Prensa Cabeceras](http://xornal.usc.es/resumen.asp?p=3959)  
([xornal.usc.es/resumen.asp?p=3959](http://xornal.usc.es/resumen.asp?p=3959)).

Centro Gallego de Arte Contemporáneo, acciones de Esther Ferrer citadas en los titulares de la prensa gallega, concretamente en La Voz de Galicia.

[Article José Lesueur](http://montessuis.free.fr/articleLesueur.html) ([montessuis.free.fr/articleLesueur.html](http://montessuis.free.fr/articleLesueur.html)). José Lesueur cita a Esther Ferrer, en su artículo “*Joachim Montessuis et le chamanisme électronique*”.

[Sin título](http://www.cceb.org/ingles/premsa/dossier/arttemps.txt) ([www.cceb.org/ingles/premsa/dossier/arttemps.txt](http://www.cceb.org/ingles/premsa/dossier/arttemps.txt)). Resumen de prensa de la exposición “*Art and Time*”, del C. C. G. Pompidou, hasta febrero del 2001, en la que participa Esther Ferrer.

[La Corte Ospitale - Profilo](http://www.idra.it/theatron/program.htm) ([www.idra.it/theatron/program.htm](http://www.idra.it/theatron/program.htm)). Esther Ferrer aparece citada como poetisa, en esta página en italiano, tomando parte en el festival “*Teatro di Frontiera 97*”.

[n.paradoxa, feminist art, women artists, feminist art criticism ...](http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/details.htm) ([web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/details.htm](http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/details.htm)). Cinco mujeres artistas de la *performance* en *N.Paradoxa: International Feminist Art Journal*, entre ellas Esther Ferrer.

[El Periodico on line](http://www.elperiodico.es/EDARAGON/ED010527/CAS/CARP01/tex042.asp) ([www.elperiodico.es/EDARAGON/ED010527/CAS/CARP01/tex042.asp](http://www.elperiodico.es/EDARAGON/ED010527/CAS/CARP01/tex042.asp)). El Periódico de Aragón *on line* comenta la participación de Esther Ferrer en un debate acerca de la pervivencia de la *performance*, en junio del 2001.

[Jean-Jacques Lebel](http://www.ete.it/campofragole/lebel.htm) ([www.ete.it/campofragole/lebel.htm](http://www.ete.it/campofragole/lebel.htm)). Página de Jean-Jacques Lebel, en la que incluye el programa del festival Polyphonix 30, en 1997, en Barcelona, en el que también Esther Ferrer realizó una *performance*.

[Periferias 2000 - PROGRAMACION](http://www.periferias.org/prog.htm) ([www.periferias.org/prog.htm](http://www.periferias.org/prog.htm)). Maratón de *performances* en Huesca, ya citado.

[Catàleg alfabètic d'autors i obres anònimes \(1914-1990\)](http://www.gencat.es/bc/colleccions/aa/f.html) ([www.gencat.es/bc/colleccions/aa/f.html](http://www.gencat.es/bc/colleccions/aa/f.html)). Esther Ferrer aparece también en este catálogo de autores y obras anónimas de 1914 a 1990.

[Exposición CCCB](http://www.liceus.com/es/gui/03/0301.html) ([www.liceus.com/es/gui/03/0301.html](http://www.liceus.com/es/gui/03/0301.html)). Exposición CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona), sobre autorretratos contemporáneos centrados en el paso del tiempo, con una pieza de Esther Ferrer (la muestra procede del C. C. G. Pompidou).

[Concerts at Logos 1985](http://www.logosfoundation.org/concerts/concerts1985.html) ([www.logosfoundation.org/concerts/concerts1985.html](http://www.logosfoundation.org/concerts/concerts1985.html)). Página de la fundación Logos en la que se incluye el programa de actividades de 1985, entre cuyos participantes se encuentra Esther Ferrer.

[GESAMTKUNSTWERK](http://lat.www.vladivostok.com/cultbeat/art4.htm) [JUBILAUM](http://lat.www.vladivostok.com/cultbeat/art4.htm) ([lat.www.vladivostok.com/cultbeat/art4.htm](http://lat.www.vladivostok.com/cultbeat/art4.htm)). Página en griego en la que se habla sobre Esther Ferrer y su trabajo como *performer*.

[Institut del Teatre - CIDD - Gabinet de publicacions](http://www.diba.es/iteatre/cidd_ee.html) ([www.diba.es/iteatre/cidd\\_ee.html](http://www.diba.es/iteatre/cidd_ee.html)). Página del Instituto de Estudios Escénicos de Barcelona, en la que se cita el libro monográfico sobre *performance* (ver la bibliografía de este trabajo, concretamente el título [Estudios de performance](#), editado por el CAT).

[Pressrelease \(www.undo.net/artinpress/974415600.973537265.html\)](http://www.undo.net/artinpress/974415600.973537265.html). Revisión crítica de la Bienal de la Habana, en noviembre del 2000, en la que se cita a Esther Ferrer.

[la Repubblica of the Arts \(www.repubblicarts.kataweb.it/repubblicarts/biennale/note/nota1\\_ita.html\)](http://www.repubblicarts.kataweb.it/repubblicarts/biennale/note/nota1_ita.html). Revista sobre la Bienal de Venecia, en la edición de 1999.

[artnet.com Magazine Reviews - LETTER FROM SPAIN \(www.artnet.com/Magazine/reviews/bradley/bradley3-18-96.asp\)](http://www.artnet.com/Magazine/Reviews/LETTER_FROM_SPAIN). Kim Bradley habla en la revista Arnet.com acerca de la política cultural en España, e incluye una reseña del grupo ZAJ, citando a Esther Ferrer.

[LeLibraire : L' Art dégénééré \(www.lelibraire.com/livres/LI6614.html\)](http://www.lelibraire.com/livres/LI6614.html). *LeLibraire.com* muestra el libro “*L’Art Dégénééré*”, en el que se habla de Esther Ferrer, entre otros artistas. Página en francés.

[Indice de Autores Bibliografía de Arte Valenciano 1976-1997 \(www.uv.es/~bdartev/datos/iautor7.html\)](http://www.uv.es/~bdartev/datos/iautor7.html). Índice de autores de arte valenciano contemporáneo, en el que aparece Esther Ferrer, y algunos enlaces en los que encontramos textos y reseñas sobre su trabajo.

[Autobiografia](http://www.ticino.com/f.b.archive/autobio.it.html) ([www.ticino.com/f.b.archive/autobio.it.html](http://www.ticino.com/f.b.archive/autobio.it.html)). Autobiografía de Franco Beltrametti (1937-1995), en la que cita a Esther Ferrer.

[CURRICULUM VITAE, JACQUES DONGUY](http://www.costis.org/x/donguy/cv.htm) ([www.costis.org/x/donguy/cv.htm](http://www.costis.org/x/donguy/cv.htm)). *Curriculum vitae* de Jacques Donguy, artista y galerista, en el que reseña *performances* realizadas con Esther Ferrer.

[Forum](http://createurs.org/forum-evenements.html?body=8&forum=evenements) [evenements](http://createurs.org/forum-evenements.html?body=8&forum=evenements) ([createurs.org/forum-evenements.html?body=8&forum=evenements](http://createurs.org/forum-evenements.html?body=8&forum=evenements)). *Performance* de Esther Ferrer en los encuentros internacionales París-Berlín, en marzo del 2001.

[Speciale](http://www.undonet.com/biennalevenezia/elenconazionali_eng.htm) [Biennale](http://www.undonet.com/biennalevenezia/elenconazionali_eng.htm) [Venezia](http://www.undonet.com/biennalevenezia/elenconazionali_eng.htm) [1999](http://www.undonet.com/biennalevenezia/elenconazionali_eng.htm) ([www.undonet.com/biennalevenezia/elenconazionali\\_eng.htm](http://www.undonet.com/biennalevenezia/elenconazionali_eng.htm)). Undonet.com, en noviembre del 99, muestra un especial de la 48ª edición de la Bienal de Venecia, en el que se cita a Esther Ferrer, y se incluyen otros enlaces con más información.

[Autobiographie](http://www.ticino.com/f.b.archive/autobio.fr.html) ([www.ticino.com/f.b.archive/autobio.fr.html](http://www.ticino.com/f.b.archive/autobio.fr.html)). Autobiografía de Franco Beltrametti, página ya citada.

[envrac](http://www.fa3.org/archivesfa3/envrac.html) ([www.fa3.org/archivesfa3/envrac.html](http://www.fa3.org/archivesfa3/envrac.html)). “*Performance-Hommage aux praticiens et aux diffuseurs canadiens. 1970-1990*”, en cuya realización también toma parte Esther Ferrer.

[obras \(www.artnewsdigital.com/galeristas.asp\)](http://www.artnewsdigital.com/galeristas.asp). La revista *Artnewsdigital* nos ofrece un buscador, por artistas y galerías, en el que aparece Esther Ferrer, entre otras secciones.

[temaceleste.com - Features \(www.temaceleste.com/eng/archartartlife.asp?ID=10\)](http://www.temaceleste.com/eng/archartartlife.asp?ID=10). En la revista “Temaceleste.com”, se realiza una entrevista a Jean-Jacques Lebel, el cual cita a Esther Ferrer.

[temaceleste.com - Features \(www.temaceleste.com/ita/archartartlife.asp?ID=10\)](http://www.temaceleste.com/ita/archartartlife.asp?ID=10). Se trata de la misma página que la anterior, pero en italiano.

[RADÝKAL2-Online / Sanat / 48. Venedik bienali \(www.radikal.com.tr/diger/ekler/radikal2/1999/06/27/sanat/48.html\)](http://www.radikal.com.tr/diger/ekler/radikal2/1999/06/27/sanat/48.html). Página en griego sobre la 48ª Bienal de Venecia.

[Zaj i Brossa: Conferència sobre els rellotges de sol \(cv.uoc.es/jocs/brossa/articles/alcina.html\)](http://cv.uoc.es/jocs/brossa/articles/alcina.html). Elena Alcina, de la Universidad Autónoma de Madrid, elabora un artículo sobre Joan Brossa, en el que aparece también la “Silla ZAJ” de Esther Ferrer, como ejemplo de propuesta, en el marco del arte.

Untitled ([www.macba.es/catala/04/04\\_01\\_02.html](http://www.macba.es/catala/04/04_01_02.html)). Texto comentando la colección de arte del MACBA, incluye la “Silla ZAJ” de Esther Ferrer.

Martin Chirino official web site ([www.martinchirino.com/biografia/70s.html](http://www.martinchirino.com/biografia/70s.html)). Biografía de Martín Chirino, en la que se cita a Esther Ferrer.

FICHA DE PERSONAL DOCENTE E INVESTIGADOR - UNIVERSIDAD MIGUEL ... ([3w.umh.es/ordacad/fichaprofesor.asp?NP=5403](http://3w.umh.es/ordacad/fichaprofesor.asp?NP=5403)). Ficha de José Manuel Álvarez Enjuto, profesor de la Universidad Miguel Hernández, quien organizó para el Ministerio de Fomento la muestra sobre Esther Ferrer.

El proyecto de Euskal Eskola y el grupo Gaur ([suse00.su.ehu.es/euskonews/0077zbnk/gaia7704es.html](http://suse00.su.ehu.es/euskonews/0077zbnk/gaia7704es.html)). Ana Olaizola, en “Euskonews & Media”, escribe su artículo “El proyecto de Euskal Eskola y el Grupo Gaur”, donde habla de la experiencia docente de Esther Ferrer con el taller de libre expresión artística.

Sin título ([www3.sympatico.ca/sodep/archives/esse.htm](http://www3.sympatico.ca/sodep/archives/esse.htm)). *ESSE arts+opinions*, sumarios de los contenidos de esta revista, en los que aparece Esther Ferrer y su trabajo como *performer*.

Sin título ([www.vergemusic.com/old/musicw.htm](http://www.vergemusic.com/old/musicw.htm)). *Musicworks*, revista. Sumarios. En el nº 65, “Carta a John Cage”, de Esther Ferrer.

[P-ART WEB OF ARTISTS/ Alvin CURRAN \(users.skynet.be/P-ART/P-ARTWEB/3CURRAN/CURRAN.htm\)](http://users.skynet.be/P-ART/P-ARTWEB/3CURRAN/CURRAN.htm). Páginas *web* de artistas. Alvin Curran, al tratar sobre las músicas que ha escuchado, menciona a Esther Ferrer.

[STUDIJA \(www.studija.lv/lv/8/notikums/eklavinst.html\)](http://www.studija.lv/lv/8/notikums/eklavinst.html). Página en lengua griega, sobre la Bienal de Venecia de 1999.

[Valtion taidemuseon kirjaston uutuuksluettelo 3/1999 \(www.kiasma.fi/info/Uutuus/ul99\\_3.html\)](http://www.kiasma.fi/info/Uutuus/ul99_3.html). Página en griego con referencias bibliográficas, algunas referidas al arte contemporáneo, y al trabajo de Esther Ferrer.

[Sin título \(www.newmedia-arts.org/francais/reperes-h/80.htm\)](http://www.newmedia-arts.org/francais/reperes-h/80.htm). *Video-performance* de Esther Ferrer, en una página dedicada al vídeo en las vanguardias artísticas.

[Repères historiques Années 80 \(www.newmedia-arts.org/deutsch/reperes-h/80.htm\)](http://www.newmedia-arts.org/deutsch/reperes-h/80.htm). La misma página que la anterior, pero en alemán.

[STUDIJA \(www.studija.lv/en/8/notikums/eklavinst.html\)](http://www.studija.lv/en/8/notikums/eklavinst.html). Página sobre la 48ª Bienal de Venecia, en la que se incluyen también imágenes.

[Tom Johnson: Explaining my Music: Keywords](http://www.goddard.edu/wgdr/kalvos/johness4.html)  
([www.goddard.edu/wgdr/kalvos/johness4.html](http://www.goddard.edu/wgdr/kalvos/johness4.html)). Tom Johnson explica su música, y Esther Ferrer aparece citada, como su esposa.

[Le Navire Night](http://radio-canada.ca/radio/navire/emission.html) ([radio-canada.ca/radio/navire/emission.html](http://radio-canada.ca/radio/navire/emission.html)). Página de Radio Canadá, en la que se emitió el “Concierto ZAJ para 60 voces”, de Esther Ferrer.

[La creación audiovisual](http://suse00.su.ehu.es/euskonews/0089zbnk/gaia8902es.html) (VÍDEO)  
([suse00.su.ehu.es/euskonews/0089zbnk/gaia8902es.html](http://suse00.su.ehu.es/euskonews/0089zbnk/gaia8902es.html)). Página de Euskonews & Media, artículo de Iosu Rekalde, donde se cita a Esther Ferrer.

[Biografie / Biography / Biographie](http://www.costis.org/x/francken/biography.htm) ([www.costis.org/x/francken/biography.htm](http://www.costis.org/x/francken/biography.htm)).  
Biografía de Ruth Francken, en la que menciona a Esther Ferrer.

[Index](http://campus.ensba.fr/horscircuit/site/Fr/Ripb/9899/CATALOGUE/) ([campus.ensba.fr/horscircuit/site/Fr/Ripb/9899/CATALOGUE/](http://campus.ensba.fr/horscircuit/site/Fr/Ripb/9899/CATALOGUE/)). Página en francés. Índice en el que aparece la revista *Erratum*, en la cual colabora Esther Ferrer.

[Compositori/Composers - F](http://psico.univr.it/scripts/cgieme.exe?au=F) ([psico.univr.it/scripts/cgieme.exe?au=F](http://psico.univr.it/scripts/cgieme.exe?au=F)). Listado alfabético de compositores, en el que figura Esther Ferrer.

[EME - Indice per nazioni \(es = Spagna/Spain\)](http://psico.univr.it/scripts/cgieme.exe?nz=es)  
([psico.univr.it/scripts/cgieme.exe?nz=es](http://psico.univr.it/scripts/cgieme.exe?nz=es)). Listado de compositores por naciones, referido a España, similar al anterior, en el cual figura también Esther Ferrer.

[MUSEO DE ARTE REINA SOFIA](http://www.spanisharts.com/reinasofia/reinasofia.htm)  
([www.spanisharts.com/reinasofia/reinasofia.htm](http://www.spanisharts.com/reinasofia/reinasofia.htm)). Página en inglés, en la que se habla, entre otros aspectos, de la colección del museo, en la que está presente Esther Ferrer, como miembro del grupo ZAJ.

[MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA](http://www.spanisharts.com/reinasofia/e_reinasofia.htm)  
([www.spanisharts.com/reinasofia/e\\_reinasofia.htm](http://www.spanisharts.com/reinasofia/e_reinasofia.htm)). Esta página es igual a la anterior, pero en español.

[obras](http://www.artnewsdigital.com/autores.asp) ([www.artnewsdigital.com/autores.asp](http://www.artnewsdigital.com/autores.asp)). Búsqueda por autores, en esta ocasión, en la página *web* artnewsdigital. Encontramos a Esther Ferrer, también ahora.

[@PN 1](http://www.fcca.cz/ENG/calendar/S189.html) ([www.fcca.cz/ENG/calendar/S189.html](http://www.fcca.cz/ENG/calendar/S189.html)). Página sobre la 48ª Bienal de Venecia.

[www.artist-info.com](http://www.artist-info.com) - [Gallery](http://www.artist-info.com/artisthtml/Galerie.asp?ID=4614) ([www.artist-info.com/artisthtml/Galerie.asp?ID=4614](http://www.artist-info.com/artisthtml/Galerie.asp?ID=4614)). Relación de artistas que han representado a España en el pabellón correspondiente de la Bienal de Venecia, en sus distintas ediciones.

[www.artist-info.com](http://www.artist-info.com) - [Gallery](#) ([www.artist-info.com/artisthtml/Galerie.asp?ID=4927](http://www.artist-info.com/artisthtml/Galerie.asp?ID=4927)). Corresponde exactamente a la misma página que la anterior referencia.

[Nouveautés janvier-avril 2001\(E\)](#) ([www.casadevelazquez.org/nove/2001-1cuat/f2001\\_1e.htm](http://www.casadevelazquez.org/nove/2001-1cuat/f2001_1e.htm)). Esther Ferrer también está presente en esta relación de exposiciones y actos celebrados en la Casa de Velásquez, el primer trimestre del 2001.

>>> [arco2001 @ w3art >>>>](#) ([w3art.es/arco2001/eng/3.html](http://w3art.es/arco2001/eng/3.html)). W3art ofrece una relación de las galerías que participan en ARCO 2001. Esther Ferrer está presente con Trayecto, y Schuppenhauer.

[Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI](#) ([www.fortunecity.com/victorian/duchamp/33/millan5.htm](http://www.fortunecity.com/victorian/duchamp/33/millan5.htm)). Página de reflexión y ensayo sobre las vanguardias, a cargo de Fernando Millán y Chema de Francisco, en la que se trata ampliamente de ZAJ y Esther Ferrer.

[BMM n 53: Informe](#) ([www.bcn.es/publicacions/bmm/53/ct\\_informe13.htm](http://www.bcn.es/publicacions/bmm/53/ct_informe13.htm)). En 1984 y 85, Esther Ferrer participa en unas jornadas, realizando *performances*, en “*L’Espai 13, el laboratori d’investigació artística*” (Barcelona).

[Sin título \(www.fortunecity.com/victorian/duchamp/33/millan0.htm\)](http://www.fortunecity.com/victorian/duchamp/33/millan0.htm). De nuevo la página sobre las vanguardias, esta vez con un sumario que incluye enlaces a textos diferentes en los que se cita a Esther Ferrer.

[Correspondants de presse en France \(perso.wanadoo.fr/ambassade.espagne/Prensa/cotefa.htm\)](http://perso.wanadoo.fr/ambassade.espagne/Prensa/cotefa.htm). Página ya vista, en la que aparecen enumerados los corresponsales de la prensa española en Francia.

[Arte y Parte. Indice \(www.arteyparte.com/indice/indice2.htm\)](http://www.arteyparte.com/indice/indice2.htm). Sumarios de la revista Arte y Parte. Esther Ferrer aparece en el nº 17.

[Luisa Passerini, Becoming a Subject in the Time of the ... \(www.women.it/4thfemconf/lunapark/passnerini.htm\)](http://www.women.it/4thfemconf/lunapark/passnerini.htm). Texto para una conferencia en Bolonia, en septiembre del 2000: “*Becoming a Subject in the Time of the Death of the Subject*”, en el que menciona a Esther Ferrer.

Aldatu ([www4.gratisweb.com/phn/aldatu.htm](http://www4.gratisweb.com/phn/aldatu.htm)). Citan un artículo escrito por Esther Ferrer para la revista Jano, sobre la dependencia alcohólica, en 1999.

Passerini ([www.women.it/quarta/plenary/passerini.htm](http://www.women.it/quarta/plenary/passerini.htm)). Exactamente la misma página de Luisa Passerini, anteriormente citada.



## CAPITULO 4

### LA ACCIÓN EN TERRITORIO ESPAÑOL

#### 4.1 INTRODUCCIÓN

Ya mencionamos con anterioridad, al referirnos al trabajo de Esther Ferrer, que durante los años cincuenta (e inclusive los sesenta) en España, la vanguardia artística estuvo principalmente en el mundo de la música. “El nihilismo o la negación del sentido de Dadá, el absurdo de los actos surrealistas, y el neodadaísmo espontaneísta del movimiento Fluxus”<sup>372</sup> forman parte de las primeras acciones, de marcada tendencia conceptual.

El compositor Josep M. Mestre Quadreny realizó obras en colaboración con artistas de otras disciplinas, y destacan en este sentido los “conciertos-acciones” realizados con Joan Brossa: *Opera 60* (1960), *Gran Guinyon*, *Aquí al bosc* (1962), y otros<sup>373</sup>.

Así, Teresa Camps cita el “Club 49”, como precedente de los llamados “conciertos” o “actuaciones”, actividades interdisciplinarias, anteriores al trabajo del

---

<sup>372</sup>. Hac Mor, Carles y Xargay, Esther; *op. cit.*, pág. 70.

vgrupo **zaj** en España. En las sesiones realizadas en este club, se presentaron muchos intérpretes y compositores de vanguardia, como John Cage, David Tudor, Stockhausen, Merce Cunningham, o el pianista Carles Santos, quien a partir de entonces realizaría también obras en colaboración Con Mestre Quadreny y Brossa<sup>374</sup>. En general, puede decirse que durante estas dos décadas dominan las propuestas realizadas desde este ámbito.

Jose M<sup>a</sup> Parreño nos habla de una “fase heroica” del arte de acción en España, en la que no sólo se cuestionaban las categorías artísticas vigentes, sino que acababa por atentarse contra el orden público: el grupo **zaj** quedaría encuadrado en esta etapa<sup>375</sup>, si bien, a partir de los Encuentros de Pamplona, su actividad comienza a normalizarse, para acabar siendo completamente aceptada por las instituciones.

En la década de los setenta<sup>376</sup>, la acción trata de cuestionar lo que habían sido los valores de la vanguardia española de postguerra, y así,

---

<sup>373</sup>. Camps, Teresa: “De nuevo, y todavía, notas sobre la actividad performance en nuestro país”, en Sin Número. Arte de Acción, *op. cit.*, pág. 16.

<sup>374</sup>. *Ibid.*, pág. 17. Se refiere al Club 49, “...donde también se hablaba de arte contemporáneo y se organizaban tertulias y ciclos de conferencias, generalmente protagonizados por el crítico de arte Alexandre Cirici Pellicer, muy próximo a los planteamientos avanzados y miembro muy activo de Club 49, se potenció claramente *Dau al Set*, agrupación de artistas y poetas entre los que se encontraban los pintores Antonio Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç y más tarde, Joan Josep Tharrats, y el poeta Joan Brossa”.

<sup>375</sup>. Y también, en primer lugar, menciona a Alberto Greco, cuyas acciones neodadaístas provocaron en más de una ocasión la intervención policial. En “Historia o historieta del arte de acción en Madrid”, *ibid.*, pág. 22.

<sup>376</sup>. Para Nelo Vilar, en Cataluña, en los años 60-70, se mantiene una tradición viva con respecto a las tendencias más vanguardistas, que permitieron cierta continuidad dentro del territorio español en lo que al arte contemporáneo se refiere. En “Arte paralelo español en los años 90”, texto para la revista INTER.

“La performance de la segunda mitad de la década de los 70 se había centrado en buena medida en deconstruir situaciones y actitudes del sujeto emisor frente a los canales dados de expresión, poniendo sobre el tapete muchas de las nociones heredadas respecto a las relaciones entre el sujeto (autor) y el contexto (receptor). (...) El contexto de las acciones ha tenido siempre como centro principal de investigación y debate la idea de sujeto, y más concretamente, la noción de cuerpo (...). A finales de los años 70 buena parte de las performances que se podían ver giraban en torno a experimentaciones de carácter lacaniano sobre la propia percepción del cuerpo en el entramado personal y social”<sup>377</sup>.

En toda Europa encontramos en realidad que cambia el modelo de arte y artista. Ambos se dirigen ahora a la formulación de una crítica social, y la búsqueda de nuevas soluciones para mejorarla. Indudablemente, el mayo francés de 1968, supuso una gran revolución cultural y moral, así como el auge del pensamiento marxista, y una intensificación de las relaciones entre arte e ideología. Se desarrolla una percepción nueva y colectivista del arte, en la que además se tienen en cuenta problemas sociales a escala mundial, como puedan ser la situación del tercer mundo, la solidaridad con Vietnam del Norte, u otras causas. En general, se impone el valor de las ideologías y la defensa de ciertos ideales, por encima de cualquier criterio estético. El arte povera, o la figura de Joseph Beuys, son algunas muestras de cómo se plasman estas vivencias en el territorio europeo.

El activismo que aquí comienza a germinar, dará sus frutos en gran medida en la década de los noventa, cuando nuevas generaciones de artistas jóvenes vuelvan a replantearse una vez más la función social del arte, aunque ya con matices y connotaciones diferentes.

---

<sup>377</sup>. Jorge Luis Marzo, “La performance en los 80, entre la mirra, el incienso, las fallas y algunas reacciones”, en *Sin Número. Arte de Acción*, *op. cit.*, págs. 31-32.

Sin embargo, toda esta consideración de las acciones como planteamientos acerca de la idea de sujeto, la noción del cuerpo, y su función social, se abandonan en la década de los 80, para centrarse en la idea de “experiencia creativa” sobre el propio cuerpo, concreción ésta que conduciría finalmente a una “estandarización del significado” del mismo, y al hecho de que en esta década la *performance* perdiese su carácter refractario. Dejan de salir a la calle, fuera del ámbito de las instituciones artísticas<sup>378</sup>. En Cataluña, esto se vivió como una interrogación más amplia, en busca de la “obra de arte total”, que recogía las más diversas disciplinas, y dio lugar a todo tipo de especulaciones: desde acercamientos al teatro, pasando por *performances* rituales, hasta aquellas en las que dominan las nuevas tecnologías<sup>379</sup>.

Según Jaime Vallaure<sup>380</sup>, desde “Fuera de Formato” (1983), hasta la década de los noventa, apenas hay acciones reseñables en el panorama nacional. Esto hace que se marque notablemente una diferencia entre generaciones de artistas en este campo, opinión sobre la que también abunda Nelo Vilar, y que se ve sin duda apoyada en la muestra que selecciona el catálogo sobre el que venimos trabajando. Así, Hac Mor y Xargay consideran dos grupos de accionistas: los que califican de “históricos” (Nacho Criado, Bartolomé Ferrando, Esther Ferrer, Juan Hidalgo, Concha Jerez y José Iges, Fátima Miranda, Pere Noguera, Angels Ribé, Benet Rossell e Isidoro Valcárcel), frente a las “nuevas promociones” (Jaume Alcalde, Nieves Correa, Borja Zabala, Pedro Garhel y Rosa Galindo, Dionisio Romero o Jaime Vallaure entre otros)<sup>381</sup>. En opinión de estos dos autores, ambas generaciones

---

<sup>378</sup>. *Ibid.*, págs. 30-34.

<sup>379</sup>. Marta Pol i Rigau, en “¿Cuáles podrían ser las cuestiones esenciales sobre el arte de acción hoy?”, *loc. cit.*, pág. 46.

<sup>380</sup>. En “Reflexiones en torno a un intento cronológico”, *loc. cit.*, pág. 40.

<sup>381</sup>. Hac Mor, Carles y Xargay, Esther, *op. cit.*, pág. 68.

cuestionan las tradicionales funciones del arte, el artista, el consumo y todo el sistema de comercialización, crítica y distribución de las obras: el entendimiento de la acción como crítica vendría a ser, pues, común, para todos aquellos que la trabajan en la década de los noventa.

Sin abundar en las diferencias de generaciones artísticas, David García Torres<sup>382</sup> destaca el hecho de que, por estos años, en algunas ciudades españolas – Madrid, Barcelona, Valencia- ciertos artistas profundicen en la acción, entendida como un campo de trabajo específico. Más allá de rituales o de gestos espectaculares, y al margen del teatro, trabajando sobre la simplicidad máxima o su carácter efímero. En su opinión, esto genera un cierto hermetismo en el lenguaje que nos obliga a plantearnos, una vez más, preguntas últimas en torno al arte.

Vilar analiza en su artículo la presencia de una nueva generación de artistas dedicados a la *performance*:

“Esta nueva generación que comienza a trabajar al inicio de la década de los 90 se deja fascinar por las posibilidades que ofrece el arte de acción y empieza a organizarse en grupos y asociaciones, a abrir espacios de exposición, a organizar eventos y festivales, etc. Se trata de una fase de emergencia, de reconstrucción colectiva de una identidad y de unas infraestructuras hecha al margen de toda institución”<sup>383</sup>.

Aquí queda planteada la situación actual, que a nuestro juicio examina con mucha lucidez el texto anteriormente citado, y que hace referencia a una situación

---

<sup>382</sup>. García Torres, David: “La vigencia oculta de la *performance*”, revista LAPIZ nº 132, mayo 1997, pág. 23.

<sup>383</sup>. Nelo Vilar, “Arte paralelo español en los años 90”, texto para la revista INTER.

más que interesante de las nuevas generaciones de accionistas en España: se trata de artistas “alternativos” (véase el apartado de “definiciones”, al comienzo de mi trabajo), que en principio tratan de reconstruir unas infraestructuras al margen de las vigentes, aunque carecen de un discurso común.

Se constituyen así auténticas redes de “artistas-gestores” que, sin apenas reconocimiento por parte de la crítica, ignorados por la Institución Arte, buscan dar un soporte, y una amplia definición al arte paralelo en nuestro país<sup>384</sup>. En esta línea de trabajo tenemos, en Madrid, la Zona de Acción Temporal, posteriormente continuada en el Circo Interior Bruto; en Barcelona el Club 7, o, volviendo a Madrid, el espacio cultural que organiza CRUCE, a cargo de Nieves Correa.

Asociaciones de los géneros más diversos realizan intervenciones urbanas (como en el caso de “El Lobby Feroz”, en Madrid), y se van decantando progresivamente hacia un arte sociológico, comprometido, alternativo. En la revista “Fuera de Banda”, tenemos uno de los escenarios de desarrollo y discusión de estas propuestas. El arte paralelo está caracterizado por su nomadismo, carencia de identidad rígida, fragmentación. Lucha por establecer unas redes de difusión al margen de las instituciones, dentro del panorama nacional, y se une a lo que se denominan “nuevos movimientos sociales”, con todas estas características ya citadas, en un intento de crear nuevas formas de arte, diferentes a las heredadas, y “métodos de acción colectiva no convencionales, como la desobediencia civil, la resistencia pasiva”, etc.

---

<sup>384</sup>. *Cfr.* Nieves Correa, “En defensa del artista-gestor nómada, cazador y recolector”, publicado en la revista “Fuera de” n° 5, otoño de 1998, págs. 8 y 9.

Vilar justifica esta búsqueda de nuevas formas de arte como sigue:

“Nos hallamos ante una crisis de civilización en la que los cambios hacia la resingularización son formas de resistencia a un capitalismo mundial integrado. La existencia de un arte paralelo en un proceso de crecimiento físico y discursivo es coherente con este ideario, y se ofrece como una máquina de guerra alternativa al agotamiento del arte de la institución, teorizado por sus propios intelectuales orgánicos. En palabras de F. Guattari, las conmociones contemporáneas reclaman sin duda una modelización más orientada hacia el futuro y la aparición de nuevas prácticas sociales y estéticas”<sup>385</sup>.

Lo que se ha dado en conocer como “RED ARTE” (Red de colectivos independientes para la gestión y difusión del arte), celebró una serie de “Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español”, cuyas ponencias, conferencias y proyectos quedaron recogidas en un pequeño libro. A través de este, podemos acceder a la enorme diversidad de opiniones que ya Vilar nos anuncia, así como a los distintos cauces y opciones que se siguen por parte de cada colectivo, en varias ciudades españolas<sup>386</sup>.

Anna M<sup>a</sup> Guasch nos habla de lo que Hal Foster denomina “arte posmoderno activista”,

“... basado en unas prácticas críticas en las que se replantearon las relaciones entre el objeto de arte y su audiencia, relaciones que se pueden resumir en la trilogía de valores

---

<sup>385</sup>. Nelo Vilar, “Arte paralelo español en los años 90”; la cita de Guattari se refiere al texto de este autor, llamado Caosmosis. Manantial, Buenos Aires (Argentina), 1996, pág. 23.

<sup>386</sup>. Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español. Producción y dirección del texto, a cargo de Nekane Aramburu y Eva Gil de Prado. Ediciones Transforma, Vitoria, 1997.

que Walter Benjamin había establecido en ‘El autor como productor’: la innovación artística, la revolución social y la revolución tecnológica”<sup>387</sup>.

Las nuevas relaciones entre el arte y la política, así como los valores de los que Benjamin nos habla, provocan un cambio drástico en los procedimientos artísticos: en síntesis, fragmentación y multiplicidad. Ya que, según Benjamin,

“... el concepto de montaje no estrictamente narrativo, factor fundamental en el progreso técnico del arte, se podía convertir en agente del progreso político. Los efectos de discontinuidades y fragmentaciones del montaje –el fotográfico, el cinematográfico, el literario, el pictórico, etc.- implicaban un sentido renovado de lo real, de la misma manera que su ‘principio de interrupción’ garantizaba un método de aproximación múltiple a la realidad, que favorecía situaciones de parodia, inversión y duplicación”<sup>388</sup>.

Los orígenes de esta manera de entender la creación habría que buscarlos en el arte político y activista de los setenta, en el cual se tomaron todo tipo de posturas en defensa de los derechos humanos y civiles, en contra de las confrontaciones bélicas, y a favor de las minorías (estableciendo, por ejemplo, comparaciones entre los horrores de la guerra y la vida cotidiana de la mujer).

A partir de aquí, el activismo en el arte se dirige también contra la transformación de éste en mercancía y la propia cultura industrial, transformando al artista en mero manipulador social de signos artísticos, generador de mensajes que requieren una lectura más activa. La acción es la manifestación principal para estos artistas, que abordan la diferencia como asunto central, a través de temas como

---

<sup>387</sup>. Guasch, Anna M<sup>a</sup>: El arte último... *op. cit.*, pág. 471.

<sup>388</sup>. *Ibid.*, pág. 472.

“sexualidad, cuerpo, género, identidad étnica y racial, multiculturalismo, diversidad cultural, etc”<sup>389</sup>.

El marcado compromiso social, y la utilización del arte con finalidades políticas, se encuentran también muy relacionados con el uso de espacios alternativos, al margen de las instituciones. Estos espacios permiten márgenes de mayor libertad para los artistas, y añaden unas connotaciones diferentes a los trabajos allí realizados, que se distancian así del Arte con mayúsculas.

Sin embargo, no todos los que se dedican a reflexionar sobre estas cuestiones, lo hacen en estos términos. Como señalan Hac Mor y Xargay,

“Hay modalidades de acciones, hoy coexistentes, que son reminiscencias de tronados simulacros de rituales, derivaciones de la antigua elevación a categoría artística de actos cotidianos, variantes de vetustas puestas en escena de la denuncia sociopolítica (y que no alcanzan la maestría de Isidoro Valcárcel), secuelas de las acciones evocadoras de determinadas concepciones de poesía apolilladas, restos de una académica estética del aburrimiento y de un nebuloso trascendentalismo mistificador que durante unos años impregnó a la acción.

Hay también acciones cotidianas congeladas (un paso para la superación del espejismo del arte equiparado a la vida); hay microintervenciones con un sentido minúsculo que son apenas perceptibles, en las que el artista actúa casi como quien no quiere la cosa; y

---

<sup>389</sup>. *Ibid*, pág. 477.

las hay con una lírica socarrona, sutilísimas de idea, con neutralidad en la ejecución y, sin pretenderlo, magníficamente cercanas a los koans del zen”<sup>390</sup>.

Estos mismos autores señalan la necesidad de estudiar detenidamente las distintas tendencias e ideologías que encontramos en el arte de acción. Visto así, aquellas que señala Vilar en su artículo no son más que una rama, aunque su repercusión y planteamientos, se extiendan hacia el terreno de lo social. Desde las universidades de Valencia y Salamanca, Bartolomé Ferrando y Pedro Garhel, respectivamente, en sus asignaturas de teoría y práctica de la *performance*, contribuyen a abrir nuevos caminos<sup>391</sup>.

Lo que resulta ineludible es que nos encontramos ante una manera radical, extrema, de enfrentarse al arte. Tanto en los códigos, como en los propios contenidos, como, en última instancia, en la propia recepción de la obra por parte del mal llamado espectador.

Como bien señalan Hac Mor y Xargay,

“...vemos en la acción uno de los límites de la coyuntura del arte actual, un punto en el que se manifiestan, con todas sus fuerzas, las verdades y falsedades del arte contemporáneo, en un momento en que éste es cuestionado desde puntos de vista antagónicos”<sup>392</sup>.

---

<sup>390</sup>. Hac Mor y Xargay, *op. cit.*, pág. 71.

<sup>391</sup>. El propio Nelo Vilar fue alumno de Bartolomé Ferrando, y actualmente realiza su tesis doctoral bajo la dirección de éste.

<sup>392</sup>. *Ibid.*, pág. 70.

En cualquier caso, resulta claro que el arte ha abandonado su búsqueda de la belleza o de ciertos ideales estéticos, para convertirse en un fiel reflejo de la realidad. El arte de acción, identificado en gran medida con el arte corporal, permite reflejar con mayor nitidez las discusiones acerca de lo íntimo y lo público, las diferencias de género, lo natural y lo artificial, o el reto a la naturaleza, a la lógica o al propio transcurso del tiempo. Cuestiones todas estas de absoluta actualidad en nuestros días. El cuerpo es el receptáculo más obvio, doloroso y extremo de todas las contradicciones. En él encontramos también la represión, la violencia y la muerte.

Siguiendo la “lógica asimétrica duchampiana”<sup>393</sup>, opuesta a la clásica de Picasso, hoy la atención se centra en la propia diversidad, en lo multicultural, las identidades minoritarias. En el cuerpo humano tenemos también un fiel reflejo del cuerpo social, y sobre él se investigan todas las cuestiones contemporáneas.

Incluimos a continuación breves reseñas acerca del trabajo de cinco accionistas españoles. La selección de los personajes ha venido en parte condicionada por factores extrínsecos, como puedan ser el desarrollo de la propia investigación, o la disponibilidad de los mismos. La idea primera, a la que en lo posible tratamos de mantenernos fieles, era realizar un acercamiento a *performers* de distintas generaciones, que tuvieran algún vínculo con Esther Ferrer<sup>394</sup>.

---

<sup>393</sup>. Guasch, Anna M<sup>a</sup>: El arte último... *op. cit.*, pág. 502.

<sup>394</sup>. Tuvimos noticia, durante el período de realización de nuestro estudio, de que en la Universidad Complutense de Madrid preparaba una tesis doctoral cuyo tema central era el arte de acción en España. La referencia nos la proporcionó Nieves Correa, así como la dirección de su autor. Nos

Sobre este esquema, enviamos a cada uno de ellos un mínimo cuestionario, a fin de cotejar las distintas opiniones. Transcribimos aquellos que fueron respondidos. Les pedimos, igualmente, un *curriculum vitae* relativo al arte de acción, y buscamos además diversa documentación relativa a su trabajo. El resultado es esta especie de ensalada, algo anárquica, de la que una vez más nos negamos a ofrecer la digestión ya hecha.

---

dirigimos a él en varias ocasiones, pero no obtuvimos respuesta alguna. De modo que, finalmente, nos resulta imposible remitirnos, como nos hubiera gustado, a su trabajo...

## 4.2 ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA

Desde sus primeros trabajos artísticos, dentro de la pintura, este autor evoluciona hacia el espacio tridimensional y real, a través de las instalaciones, para terminar apropiándose del amplio espacio de la vida. Precursor en el ámbito nacional del arte minimal, de lo procesual, y de los ambientes multimedia, así como de lo que se dio en llamar como “nuevos comportamientos artísticos”. David Pérez Rodrigo le dedica un artículo en la revista LAPIZ, en el que denuncia el silencio al que le han condenado historiadores y críticos, más grave si cabe al considerar su obra, su acercamiento de arte y vida, como “una de las aventuras más coherentes, radicales, comprometidas y revulsivas del arte español de los últimos decenios”<sup>395</sup>.

Las actividades que este autor lleva a cabo son variadas. Van desde el arte postal, las instalaciones, la poesía, la acción, la arquitectura... al final, encontramos una serie de propuestas o eventos, completamente al margen de los productos artísticos al uso y del sistema de consumo de los mismos.

En otras muchas, bajo la forma de entrevistas, encuestas, o participaciones varias, deja traslucir no sólo su interés por la propia vida –interrelacionándose y mezclándose con el arte-, sino también sus preocupaciones de orden social, o el cuestionamiento de la función del arte, el artista, o las instituciones que los abrigan

---

<sup>395</sup>. Pérez Rodrigo, David: “El arte como vida y la vida como obsesión”, revista LAPIZ nº 97, noviembre 1993, pág. 30.

en la sociedad postindustrial<sup>396</sup>. Y al decir “cuestionamiento”, decimos bien: ya que, en la línea de los *koan* del budismo zen, no es tanto la respuesta, como la propia pregunta, lo importante. De este modo, según David Pérez, el artista se convierte

“... en un *agitador* dedicado a la desterritorialización de las fronteras existentes entre lo que es *arte* y lo que es *no-arte*, sus obras esconden tanto el cuestionamiento de las taxonomías de un orden que se sospecha inútil, como la reflexión mordaz e irónica en torno a una realidad que se sabe impuesta y falseada”<sup>397</sup>.

Trabaja también algunas obras bajo la forma de un libro, estudia y desarrolla el libro como objeto, y también una exposición a la manera de un libro. En las reflexiones que propone al respecto, pueden encontrarse paralelismos con ciertas obras de Esther Ferrer, agrupadas también en libros, o con su propia concepción de cada exposición o muestra como un todo coherente y orgánico, que funciona por sí mismo –y no como la mera suma de una serie de obras...-.

*En el desarrollo del arte de acción en España, ¿qué importancia crees que ha tenido el trabajo de Esther Ferrer?*

Indudablemente, una importancia capital, y quiero referir esto tanto al carácter “histórico” como al actual, en el cual “todo vale”... y lo de Esther es verdad que vale.

---

<sup>396</sup>. Tuvimos el placer de ser recibidos en su propia casa, y charlar durante largo rato acerca de sus propuestas, y afinidades con el trabajo de Esther Ferrer, por el que mostró gran admiración. Nos mostró también algunas de sus obras, y nos hizo partícipes de sus proyectos del momento. Pero, por las peculiaridades que venimos mencionando, todo esto se hizo en el tono de una agradable conversación, y sin las rigideces de una entrevista convencional.

<sup>397</sup>. *Ibid.*, pág. 36.

*En tu propia trayectoria artística, ¿qué puntos comunes señalarías con la de Esther y qué divergencias principales?*

En su momento yo realicé una obra con la participación de Esther (“El Sena por París”, 1975), pero eso no quiere decir que nuestra relación haya sido “profesional”. Las concomitancias que podemos tener son más bien de percepción de la realidad (por ejemplo, una visión dimensional) y del compromiso (un posicionamiento claro). Sobre divergencias destacaría las de la apreciación de los elementos plásticos, tanto en su apariencia como en su función: los dos los valoramos tal vez por igual, pero no de la misma manera.

*Si te vieras obligado a señalar a los principales artífices del desarrollo de la Performance en nuestro país, ¿qué nombres darías?*

Si me viera obligado, nombraría a los tres clásicos integrantes de Zaj, a Pere Noguera, a Carles Santos...

*Con respecto a los artistas que actualmente trabajan el arte de acción, ¿a quiénes apuntarías, por su mayor actividad, o reconocimiento?*

Desde luego, tengo que decir que en la actualidad la proporción de artistas válidos es escasísima entre los que practican la acción; podría citar a Jaime Vallauré, Rafael Lamata, y poco más...

*¿En qué ciudades crees que se concentra esta actividad principalmente?*

Creo que en Madrid, Valencia y en menor medida Barcelona. (Desde luego, las tres últimas preguntas las he contestado por obligación).

*¿Cuál es en tu opinión la relación actual entre la Performance y las instituciones artísticas?*

Interpreto el tardío y repentino interés oficial de las instituciones como un acercamiento a toro pasado, aunque también puede tratarse de acomodaticio en el sentido inverso. A ninguna de las dos le interesa la otra y sin embargo conviven.

## DOCUMENTACIÓN SOBRE ALGUNAS *PERFORMANCES*

*Performance* sin título. Realizada el 8 de marzo de 1990, según reseña el catálogo Sin número. Arte de acción, en su página 69:

“Acción telefónica a distancia. Desde el exterior del edificio el accionista hablaba con distintas personas del público que se habían levantado del patio de butacas para coger el teléfono que no paraba de sonar”.

*Performance* “Omisión”. Realizada el 6 de octubre de 1991, y reseñada en la pág. 76 del catálogo:

“Acción de carácter electrónico no consumado. ‘Una omisión puede ser tan pecaminosa, delictiva u ofensiva como una acción’.

*Performance* “Acción de corte y confección de banderas”. Realizada el 20 de octubre de 1991, en el II Festival Internacional de Performance i Poesía d’Accio, en Valencia. La reseña aparece en la pág. 76 del catálogo:

“Cuatro oficiales de costura con máquinas cosieron distintos tipos de retales por iniciativa del artista, ante la presencia del público convocado. Sobre las banderas realizadas se efectuó una selección para elegir la que sería realizada a gran tamaño e izada en el patio central del Centro del Carmen”.

*Performance* “A partir de Cuenca”, realizada en 1992, en Cuenca. La reseña aparece en la pág. 86 del catálogo:

“Ejercicio urbanístico colectivo de encuestas, con la colaboración de los alumnos del doctorado de Bellas Artes. Realización del plano de situación de la ciudad sobre la base de la suma de las medias gráficas correspondientes a tres encuestas realizadas en la calle: 1- Trazado de los dos ríos que pasan por Cuenca. 2- Trazado de los edificios emblemáticos. 3- Trazado de las calles más significativas”.

*Performance* “¿Es mailing mail-art?”. Realizada durante todo el año 1992, y reseñada en la pág. 86 del catálogo:

“Correspondencia sobre publicidad personalizada recibida durante un año”.

*Performance* “La ciudad”, realizada los días 18 y 19 de junio de 1993, en el II Encuentro de Performances, celebrado en el Centro Cultural Gran Capitán, en Granada.

La reseña aparece en la pág. 90 del catálogo:

“Conferencia-acción callejera. A cada transeúnte se le leía un fragmento de la conferencia”.

*Performance* sin título (apéndice a la llamada “Ley del Arte”). Realizada el 6 de diciembre de 1993, en el Parlamento Español, en Madrid. La reseña aparece en la pág. 95 del catálogo:

“Entrevistas a diputados y senadores en la recepción del Día de la Constitución, en las cuales debían responder a preguntas como ¿Hace falta una ley del arte?, ¿Es más importante la ley o el arte?...”

*Performance* “¿Cuál es el futuro del arte?”, realizada a lo largo de todo el año 1993, en el Parque del Retiro y otros lugares de Madrid. Se trataba de realizar una encuesta entre adivinos/as para dilucidar el futuro del arte, según nos indica el catálogo en su pág. 96.

*Performance* sin título, realizada en el metro de Madrid, en 1993. La reseña aparece en la página 97 del catálogo:

“Acción sobre el circuito interno de televisión en el metro de Madrid. El performer permaneció inmóvil, mirando fijamente a la cámara, hasta que un guardia de seguridad le ‘invitó’ a desalojar el metro”.

*Performance* “Las repercusiones de la civilización griega”, realizada el 12 de mayo de 1994, según reseña el citado catálogo, en su pág. 100:

“Acción-Conferencia. Recitado de textos de memoria que el conferenciante ha ido sumando desde su infancia”.

*Performance* “Operación retorno”, realizada del 21 de marzo al 20 de abril de 1995, en la galería El Cruce, en Madrid. La reseña aparece en las págs. 113 y 114 del catálogo:

“Acción colectiva. Investigación asistida sobre un caso de naturaleza artística.

Transcripción del informe final sobre el caso *Pieza* para M. D. F.: ‘En un momento dado, se acordó por el equipo investigador llamar a este encargo Operación Retorno.

Dado que la propuesta tenía la forma de obra presentada por un artista (A. M. P.) en el ámbito de una galería de arte, se estableció el principio de que no se iba a caer en la trampa que podría suponer la naturaleza artística del tema a tratar, y que habría convertido la investigación en un análisis estético.

Como ampliación de ello, se convino que tampoco era misión nuestra descifrar los posibles simbolismos aplicados por el artista en la confección de su obra.

Lo dicho no impidió, sino al contrario, ser conscientes de que investigar es crear una situación nueva.

En este informe se pretendía, hasta donde pudiéramos, reflejar el pensamiento más generalizado entre los integrantes del equipo investigador. Ahora bien, en los puntos en los que se planteaba desacuerdo entre los ocho individuos que formaban dicho equipo, y si esta desarmonía afectaba a un elemento fundamental, se ha impuesto el criterio de I. V. M.”.

### 4.3 JAIME VALLAURE

Acerca de este artista la información que nos llega es escasísima, y se limita a las continuas referencias que sobre él hacen otros, como Nieves Correa, o Nelo Vilar. De ellas se desprende que su labor como organizador de festivales y eventos de *performances* ha sido muy destacada, especialmente en Madrid. Por este motivo quisimos incluir, al menos, la reseña de algunas de sus acciones:

*Performance* “¿Qué quieres ser de mayor?”, realizada en colaboración con Daniela Mussico, el 3 de octubre de 1991, en el barrio de Chueca. La reseña (pág. 75) reza así:

“Los participantes convertidos respectivamente en mendigo y patinadora-repartidora de publicidad, retransmitieron en directo mediante cámaras de video, los sucesos que acontecían en una esquina del popular barrio de Chueca”.

*Performance* “Se venden o cambian fotos de carnet”, en colaboración con Daniela Musicco, realizada el 18 de octubre de 1992, en el Rastro de Madrid.

La reseña es la que sigue (pág. 84 del catálogo):

“2 horas y media (aprox.). Los dos participantes pusieron un pequeño puesto en el Rastro. En él se vendían o cambiaban fotos de carnet de los participantes por otras que el público quisiera facilitar. Las fotos expuestas en muchos casos eran las mismas, aunque con

oscilaciones en el precio (de 300 a 800 pts.). Durante más de dos horas el público escuchó las diversas razones por las que debían adquirir o cambiar las fotos: para ponerlas en un carnet cambiándola por la propia, ya que el fotografiado era más atractivo; para enseñar a los amigos el nuevo novio u novia ficticio; para llevársela a la mili, etc. El público espontáneo mostró gran interés. Se intercambiaron gran cantidad de fotos”.

*Performance* “Política de medidas de seguridad en los museos: metodología y aplicación”, realizada el 29 de octubre de 1994.

En la pág. 106 del catálogo encontramos una reseña de esta acción:

“Durante nueve horas se realizaron diecisiete acciones en distintos lugares públicos del museo. Las acciones duraron exactamente 20 minutos, y cada una de ellas se basó en un acto cotidiano que podría realizar cualquier visitante (leer un cartel informativo, recorrer el pasillo de entrada a una exposición, subir o bajar por los ascensores públicos exteriores, leer un periódico apoyado en una esquina, etc...). Todas las acciones estuvieron custodiadas por dos guardias de seguridad y un cordón separador oficial, que impedían en todo momento el contacto del público con el artista. Una vez concluido el tiempo de realización de cada acción se colocó, en el mismo lugar, un pequeño cartel explicativo de la misma. La última acción tuvo lugar en una sala especial ante un público entendido. Se recitó la frase: ‘Utilizad un Rembrandt como tabla de planchar’.

*Performance* “Definición de arte”, realizada el 3 de marzo de 1995, en Baguëlus, Madrid, para “De viva veu. Revista parlada”. En la pág. 113 del catálogo tenemos una reseña:

“Acción.

Se hinchó un globo donde aparecía la inscripción: ‘El arte es un dardo envenenado’. Se soltó el globo, que realizó un recorrido azaroso autopropulsado.

Se hinchó un globo donde aparecía la inscripción: ‘El arte es un susurro incomprendido’. Se sujetó la base del globo de tal forma que al desinflarse produjo un ruido agudo y estridente.

Se hinchó un globo donde aparecía la inscripción: ‘El arte es una ilusión... óptica’. El globo estalló”.

*Performance* “Fomento del coleccionismo privado de obras de arte”, realizada entre el 3 y el 5 de mayo de 1995, en la galería el Gayo Arte, en Madrid.

La reseña aparece en la pág. 115 del catálogo:

“Durante tres días se ofreció al público una gran mesa con canapés variados y bebidas de todo tipo. Cada 18 minutos se realizaba una polaroid desde un mismo punto de vista. No se repuso ningún elemento de la mesa. En el resto de la galería no había nada. El accionista pudo comportarse como una persona normal”.

*Performance* “Vigilante vigilado de la serie Acciones sin Acción”. Realizada en el programa “Teoría y Práctica de la Acción”, celebrado en Cruce los días 15 al 17 de octubre de 1996. Las partituras se recogieron en un libro, titulado también Teoría y Práctica de la Acción, editado por Public-Art en el mismo año.

En las págs. 37-40 se recoge la partitura de esta *performance*. Recogemos aquí un solo apartado de la misma, que aparece bajo el título de “Manual de Instrucciones. I- General”, en la pág. 37:

“1. El trabajo adquiere sentido y dimensión creciente en función del número de actantes y su extensión en el tiempo y en el espacio.

2. La puesta en práctica del mismo no requiere de especiales condiciones artísticas, ni de otro tipo de habilidades diferenciales.

3. El trabajo está pensado para que su realización resulte cómoda. Se pueden aprovechar perfectamente los paseos de relajación por la ciudad a cualquier hora del día o de la noche.

4. El trabajo está pensado para invertir la noción de vigilancia basándose en la suma de pasividad contemplativa como forma generadora de alarma social.

5. El trabajo está abierto y su deseo no es cerrarse en mucho tiempo”.

#### 4.4 CONCHA JEREZ

A continuación presentamos el resumen de unas notas tomadas a partir de una conversación con Concha Jerez en torno a su perspectiva sobre la evolución del arte de acción en España, el trabajo de Esther Ferrer, y su propia producción<sup>398</sup>.

Para ella, antes de los años sesenta, solamente el grupo **zaj**, en parte mezclado con las vanguardias del mundo de la música, se aventura en el terreno de la *performance*. En los sesenta y los setenta, desde una perspectiva conceptual, en ciudades como Madrid y Barcelona, artistas como Nacho Criado o Isidoro Valcárcel, se valen de la acción como disciplina propia. Todo esto quedará bien patente en los Encuentros de Pamplona, de 1972.

A finales de los setenta y principios de los ochenta, se dan algunas muestras de accionismo ritual, principalmente en Barcelona, de la mano de artistas como Jordi Benito. Otros artistas, como Pere Noguera y ella misma, constituyen una generación que a partir de aquí se valdrán de la *performance* como medio de expresión. Salas

---

<sup>398</sup>. Entrevista que nos concedió recibiéndonos en su casa de Madrid, en la que además pudo mostrarnos distintos vídeos de su trabajo, catálogos y publicaciones al respecto.

como “Titanio” en Barcelona, aglutinarán muchos trabajos de este tipo, y Teresa Camps, crítica y estudiosa, será la máxima autoridad al respecto.

Ya entrados los ochenta, otra generación de artistas jóvenes comienza a trabajar. Es el caso de Francisco Felipe, que lo hará principalmente fuera de España, u otros como Nieves Correa, que comienzan a hacerlo a partir de su asistencia a cursos de Isidoro Valcárcel, Juan Hidalgo y Nacho Criado.

Coincide con las opiniones de otros autores, expresadas en la introducción de este capítulo, al afirmar que en los últimos años se está produciendo un resurgir del arte de acción, con una causa parecida a la que moviera a las primeras generaciones: la búsqueda de nuevas vías de desarrollo artístico, y formas no comerciales de arte. Hace referencia a algunos de los espacios alternativos, como el grupo “Mestizo” de Murcia, y otros, diseminados por nuestra geografía.

Con respecto a su propio trabajo, afirma que sus acciones pertenecen, al igual que las de Esther Ferrer o Pere Noguera, al grupo de las que “van más allá”, generando una reflexión que queda plasmada en una serie de obras. Se considera a sí misma una artista “de concepto”, y pueden encontrarse similitudes entre sus trabajos y los de otros conceptuales europeos. Reconoce claramente la influencia que sobre su trabajo tuvo **zaj**, y Fluxus. Algunos de los temas sobre los que trabaja recurrentemente son la censura, en su sentido más amplio; el tiempo, en relación con la memoria individual y colectiva<sup>399</sup>; el silencio, a partir de los experimentos y

---

<sup>399</sup>. Con respecto al tiempo, y al arte de concepto, en la entrevista que Alicia Murría le realiza, afirma que “el concepto tiempo me interesa extraordinariamente y me gusta ver cómo lo analizan otros artistas. En el fondo a mí lo que me interesa es el trabajo de concepto, más allá del arte conceptual

propuestas de John Cage; o la vigilancia y la represión sociales sobre el individuo. Para ella, en los accionistas de su generación, existe una relación fuerte entre *performance* y obra plástica (no sólo en los artistas ya citados, sino también en Nacho Criado, Isidoro Valcárcel Medina, o Bartolomé Ferrando).

Su acercamiento a la acción vino determinado por su interés por las instalaciones que eran trabajadas *in situ*. A partir de aquí, estudia trabajos procesuales en los que la acción queda incorporada, y desde 1984 comienza a realizar acciones que terminaban en una instalación ante el público. Esto modifica todo el concepto de su trabajo, ya no se trataba simplemente de terminar una obra.

No obstante, realizó también muchas *performances* que comenzaban y acababan como tales. De acuerdo con Esther Ferrer, concibe la *performance* como tiempo, espacio y presencia. E igualmente valora mucho el sentido de la medida, con respecto al tiempo. Sin embargo, el público no le preocupa en absoluto, y ha realizado muy pocas acciones en la calle. Prefiere un público no especializado, ya que se enfrenta a la obra con menos prejuicios. Realizar arte en la calle le resulta muy duro, ya que en España no hay mucha costumbre de esto, y percibe mucha agresividad, la gente destruye los objetos –sienten aquello como una especie de imposición, que no comprenden-. En ocasiones, hace al público participar mínimamente, permitiéndole escoger entre varias opciones, pero no es más que una ilusión de interactividad. En realidad se vale del espectador como un elemento imprescindible para desarrollar sus conceptos, junto a su propia presencia.

---

propiamente dicho, las bifurcaciones que se producen a partir de una idea, la riqueza tanto verbal como no verbal y también el tiempo virtual” (revista LAPIZ nº 141, marzo 1998, pág. 29).

Su trabajo como accionista ha tenido varias etapas: en un principio, las *performances* llevaban a cabo el trabajo de concluir las instalaciones. De algún modo, sintió la necesidad de compartir con el espectador el proceso de ejecución de las mismas, proporcionándole así más claves para comprenderlas. Más adelante, realiza acciones en las que ella crea su propio espacio escénico de desarrollo, que en la mayoría de los casos después era destruido. Siempre acompaña sus acciones de objetos.

Desde 1988, trabaja con José Iges, obras de carácter intermedia, piezas radiofónicas, instalaciones y trabajos de *performance*. No obstante, ella continúa su producción individual, interesándose cada vez más por el sonido (radios, despertadores, muñecos mecánicos,...), pero sin utilizar amplificación, ni cinta aparte (en esto piensa que se diferencia de Ferrer). Con José Iges sí usa cintas, y otros elementos. En los trabajos comunes, trabajan con lo sonoro y lo plástico como dos lenguajes complementarios. El espacio de la radio más el espacio físico, como dos ámbitos simultáneos. Utiliza en su trabajo utensilios de cocina, y fragmentos de textos escritos en el idioma del lugar, que a veces hablan del lenguaje o del propio concepto de la obra. Realiza los gestos de cocinar con objetos no comestibles: cristales, textos ilegibles, radios pequeñas, televisiones, periódicos, con los que hace ensaladas.

Para todo esto, se ayuda de unas partituras muy precisas, en las que la improvisación no tiene lugar, tanto en sus acciones individuales como en las que realiza con Iges. Esto enlaza con su amplia formación musical, que se hace patente en sus trabajos, y que le permite incluso desarrollar trabajos que reflexionan sobre la música, el silencio, la interpretación:

“...me interesé por la creación de partituras y de su representación visual, es decir, partituras en las que no aparecían las notas musicales, las palabras en un texto podían convertirse en líneas, según donde apareciese el acento la línea era más gruesa o más suave, los silencios venían representados por las interrupciones de las líneas. Esas partituras podían interpretarse con la voz, y ésta podía tener las máximas libertades en la interpretación de forma que pasaba a ser coautora de esa partitura, también podía ser interpretada por cualquier instrumento. El silencio es una parte clave en las piezas sonoras y en ocasiones me gusta forzarlo al límite, en mis instalaciones me gusta que haya esa parte valorativa, de apreciación del silencio, que al espectador se le dejen esas pausas cuando está viendo la obra o que en ese forzamiento prolongado ansie el sonido; creo que en el silencio uno se puede encontrar consigo mismo”<sup>400</sup>.

## DOCUMENTACIÓN SOBRE ALGUNAS *PERFORMANCES*

*Performance*: “Memoria: ambigüedad, concreción o...?”, realizada el 6 de agosto de 1985, en los Festivales de Navarra, en Pamplona.

Síntesis de la misma, en la pág. 57 del catálogo Sin Número. Arte de Acción:

“Trabajo centrado en la idea de la memoria; memoria del lugar, personal y circundante, que juega entre el presente y el pasado”.

---

<sup>400</sup>. *Ibid.*, pág. 30.

*Performance “In memoriam”*, realizada en 1986, en el Auditorio Municipal de la Exposición, en Avilés (Asturias).

Reseña que aparece en la pág. 60 del citado catálogo:

“Trabajo centrado en la idea de la memoria del lugar, personal y circundante. Juego entre el presente y el pasado. Acción dedicada a Asturias”.

*Performance “Música para un lugar I”*, realizada en la galería Wewerka, en Malpartida (Cáceres), en 1986.

Reseña, también de la pág. 60 del catálogo:

“Acotaciones conceptuales de las medidas del tiempo y del espacio (muy especialmente las de la fragmentación). Los límites existen para ser transgredidos por contener acotaciones-negaciones y ello presupone que la expresión devenga afirmación”.

*Performance “Música para un lugar II”*. Realizada en Hall K-18, en Kassel, Alemania, en 1987.

Síntesis de la misma (pág. 63 del catálogo):

“Ceremonial centrado en lo cotidiano, tanto del pasado, recogido mediante la memoria, como del presente, de un lugar específico, a través de cuya corrección transcendemos a ese presente continuo que queda en estratos de sedimentos (...). Ropas de gente de Kassel. Testigos impregnados de tiempo. Tiempo retenido en la memoria. Yeso y

cal: recubrimiento ancestral en nuestra historia mediterránea. Transformación externa de realidades no aceptadas”.

*Performance* “Laberinto de lenguajes”, realizada el 23 de agosto de 1989, en el I Festival Internacional de Performances i Poesía d’Acció, celebrado en el Castillo del Papa Luna, en Peñíscola (Castellón).

La reseña aparece en la pág. 67 del catálogo:

“Performance, en colaboración con J. Iges. Trabajo con medios electrónicos, de comunicación social, radio, televisión, teléfono...”.

*Performance* “Laberinto límite”, realizada en 1993, en el Salón del Estudiante, en Granada.

Reseña de la misma (pág. 86 del catálogo):

“Acotaciones conceptuales de las medidas del tiempo y del espacio de un posible laberinto, aunque los límites existen para ser transgredidos o transformados”.

*Performance* “Alimento para la luna”, realizada junto a José Iges, el 22 de octubre de 1994.

La reseña es la que sigue (pág. 105 del catálogo):

45’. “Muestra, en una escala temporal reducida, algunos ejemplos de los frecuentes procesos de transformación (transmutación, transustanciación) que se desarrollan

frecuentemente en nuestra sociedad. Así, nuestro ‘Alimento para la luna’ lo es en tanto substancia convenientemente transmutada. De una parte, con los ideales que se plasman en grandes palabras y se degradan en contacto con la realidad, hasta prostituirse. De otra, con el quehacer del artista mismo en el seno de esa sociedad: de la idea al objeto, de ahí al producto, y de éste a su necesaria consumición y enaltecimiento o a su depreciación. Una diapositiva mural del planeta tierra”.

*Performance* “Del arte de la crítica a la razón del arte”, realizada en la Universidad de Verano de Granada, en Almuñecar, en 1994.

Reseña (pág. 109 del catálogo):

“Alusión al arte como objeto susceptible de ser criticado por razonamientos de la crítica, elevándolos a lo sublime o condenándolos a su depreciación”.

## 4.5 NIEVES CORREA

Esta artista desarrolla una labor ingente, como *performer*, como organizadora de eventos, y en otros muchos campos en los que combina las dotes creativas con las de gestión y coordinación. Responsable de varios colectivos, en cuyo seno se realizaron interesantes propuestas (el espacio CRUCE, en Madrid, el Lobby Feroz, la revista Aire, el Ojo Atómico...), no abandona por ello su trayectoria personal como accionista, de la que a continuación daremos cumplida cuenta<sup>401</sup>.

Tomamos la declaración que sigue de su página personal en internet:

“Empecé en esto de la acción hace unos diez años, de la mano de Isidoro Valcárcel Medina; y durante este tiempo he intentado simplificar mi trabajo lo más posible, alejándolo tanto de las grandes necesidades técnicas y los costosos montajes como de la excesiva mistificación y de los sesudos significados. Mi trabajo quiere ser sencillo, porque como dice Esther Ferrer, ‘una acción es solamente una acción’ y no hay que darle muchas más vueltas.

Durante estos años, y por necesidades del devenir del panorama del arte en España, me he visto obligada a convertirme en gestora y como tal he organizado diversas actividades:

---

<sup>401</sup>. A todo esto debemos añadir que su colaboración con nuestro trabajo ha sido siempre generosa, y extraordinariamente eficaz, en todo aquello que le solicitamos y estuvo en su mano.

Festivales, Seminarios, Cursos, Intercambios, etc... y gracias a esto he aprendido a trabajar con otros.

Explicar el trabajo de uno resulta siempre complejo, y quizás deba remitirme a las dos *performances* recientes y que para mí son representativas de las dos fórmulas de trabajo que desarrollo en este momento para intentar aclarar un poco por donde van los tiros.

La primera es una *performance* que hice en el mes de Octubre en Zurich y en la que trabajé con la memoria, con mi memoria. Durante tres años, en mi infancia, viví intermitentemente en Suiza y al volver, casi treinta años después este trabajo habla de las cosas que forman parte de mi recuerdo y que son tan sencillas y cercanas como el olor a mantequilla.

Esta cercanía de las cosas, este haberlas vivido, es muy importante en mi trabajo porque soy de la opinión de que no se puede hablar de lo que no se ha sentido aunque sin embargo sí se puede trabajar con lo que no se ha tocado. Y esa sorpresa ante las reacciones de los materiales, de las cosas y de la gente es también un punto fundamental en mi trabajo y hay en esta pizca de inesperado la misma excitación que precede a un viaje o al encuentro con un desconocido.

Y aquí entraría la segunda *performance* de la cual voy a hablar y que corresponde a una segunda fórmula de trabajo que a mi me resulta especialmente sugestiva y que además nació de la reflexión y el trabajo previo de tres de nosotros: Joan Casellas, Xavier Moreno y yo misma y que hemos denominado como 'acción automática'. En ella, todo pertenece al territorio de lo inesperado. No se sabe dónde se va a trabajar, no se ha preparado ni pedido ningún material, ni siquiera se ha pensado que es lo que uno va a hacer, todo se reduce al aquí y al ahora: a la vibración que se produce en el espacio de trabajo en un momento dado, a los elementos que ya lo ocupan y que pertenecen fundamentalmente a otros y a uno mismo como sujeto activo, pasivo o neutro.

En un mundo lleno de cosas, de objetos, de trastos e imágenes, de ideas brillantes y opacas, de pensamientos sublimes y teorías espesas la 'acción automática' viaja ligera,

ligerísima de equipaje y a ella nada humano le es ajeno pero si todo lo divino que lleva siempre aparejado el arte con mayúsculas”.

*Madrid, 1999*

*En el desarrollo del arte de acción en España, ¿qué importancia crees que ha tenido el trabajo de Esther Ferrer?*

Creo que para bien y para mal el grupo ZAJ ha tenido una importancia fundamental en el desarrollo del arte de acción en España. Me explico; en un panorama tan desolador como el del arte español en la época franquista el grupo ZAJ era una bocanada de aire fresco, planteaba preguntas diferentes, era una bofetada a la oficialidad del arte, que no necesariamente pasa por apoyar una dictadura de gobierno pero sí por una dictadura del arte con mayúsculas. Por otro lado el grupo, como todo artista de acción, tiene que viajar con su obra que es su propio cuerpo y esto en una España enclaustrada y autárquica es también un elemento a tener en cuenta. Han sido una especie de mensajero entre lo de dentro y lo de fuera. Esther, por el hecho de ser mujer creo se convirtió también en un referente de género, lo cual dentro del contexto social del que estamos hablando, es muy importante; y además es ahora la única del grupo que sigue activa como artista y como “enseñante”. La importancia para “mal” de la que hablaba al principio está determinada por el hecho de que esto era lo único que teníamos, la única referencia posible a un arte que se saliera de los cauces clásicos y una única referencia no es siempre lo mejor para empezar a trabajar. El lastre ZAJ a la larga nos ha pesado a todos los que nos hemos dedicado a la acción, también es verdad que porque nos los hemos tomado demasiado en serio, cosa que ellos nunca pretendieron, al final los hemos convertido en un “clásico”.

*En tu propia trayectoria artística ¿qué puntos comunes señalarías con la de Esther Ferrer y que divergencias principales?*

Para mí hay dos cosas en el trabajo de Esther que cada día me interesan más y que de hecho aparecen recurrentemente en mi trabajo. Por un lado está la relación con el absurdo y por otro la crudeza en la realización. Lo absurdo me parece un territorio fascinante en donde se mezclan los mitos, las fobias, lo inconsciente, lo sentido con las tripas, ... imágenes que nos asaltan y nos perturban y que en mi caso me parece muy importante proyectar. En el trabajo de Esther además no subyace esa provocación conscientemente estudiada a la que nos han acostumbrado los medios y que vacía de contenido cualquier imagen. Ese compromiso de no caer en la provocación por la provocación me parece importante.

Esther siempre habla de que la acción es una arte “crudo”, que hace pocas concesiones al espectáculo y yo comparto esa opinión. Creo que es necesario en esta especie de “jardín del edén tecnológico” en el que nos movemos enfrentar a los demás la realidad y la crudeza de nuestro cuerpo, de nuestro trabajo, de nosotros mismos. Presentarte a cara descubierta, sin maquillajes.

Por otra parte, creo mis acciones son, sobre todo últimamente, mucho más abiertas que las de Esther. Yo solo tengo una ligera idea de cómo se van a desarrollar las cosas cuando empiezo a trabajar. No quiero decir que sea improvisación pura y dura; hay siempre una partitura, pero es una partitura muy abierta, tiene muy pocas notas, cada vez menos. Mi trabajo se desarrolla en función del entorno, por eso me gusta estar un cierto tiempo en el lugar y con la gente con la que voy a trabajar, aunque sólo sea unas horas necesito sentir el espacio físico y el espacio social y

cuando empieza el trabajo, para que todo vaya bien tengo que entrar en resonancia con el público. Creo que en el caso de Esther todo está más medido y la acción es mas transportable entre contextos.

*Si te vieras obligada a señalar a los principales artífices del desarrollo de la Performance en nuestro país, ¿qué nombres darías?*

Por supuesto tendría que volver a hablar de **ZAJ** como grupo y como individualidades; también debo recordar a **Pedro Garhel** que nos dio otra visión de la Performance desde una perspectiva mucho más de los ochenta y que yo particularmente sentí como el reverso de la moneda ZAJ y eso creo que me sirvió de mucho, sobre todo para ampliar mi horizonte especulativo; además Pedro fue una persona muy activa a todos los niveles, y el espacio que él gestionaba “Espacio P” fue un lugar muy importante para la vida de Madrid. También **Isidoro Valcárcel Medina** que en cierta manera me parece inclasificable, una especie de pez entre géneros, ha puesto en cuestión muchos tópicos sobre la Performance y sobre el arte en general.

Después está Cataluña, pero la verdad es que conozco poco el papel que han desempeñado muchos artistas tanto dentro como fuera de Cataluña. Estoy más en contacto con gente de mi generación y aunque sé a través de ellos de la importancia de “los mayores” la verdad es que sería hablar de oídas lo que dijera de ellos.

*Con respecto a los artistas que actualmente trabajan el arte de acción, ¿a quiénes apuntarías, por su mayor actividad, o reconocimiento?*

No voy a dar nombres. A mí el territorio de la acción me parece muy complejo, con muchos submundos, muchos planos de actuación. Hay artistas que gozan de mucho prestigio dentro de nuestro país que a mi no me interesan nada, me parecen atracciones de feria. Hay otros que trabajan muchísimo fuera de nuestras fronteras, son como nuestros representantes y sin embargo yo tengo una información muy pequeña sobre ellos y prácticamente no he visto ningún trabajo suyo. Otras veces aparece alguien totalmente desconocido que presenta un trabajo interesantísimo y desaparece al cabo de dos meses. No, no quiero dar nombres.

También creo que la acción tiene un carácter muy discursivo en este momento, no se está explorando suficientemente el lenguaje específico de la Performance y se está empobreciendo. Por otra parte me interesan también los trabajos que no se podrían clasificar de “acciones” en sentido estricto pero que dependen totalmente de la presencia del artista y su relación con “el otro”, son producciones híbridas de los cuales a veces surge un resultado material que se interpreta como “la obra”, pero para mí tiene más importancia el “proceso performático” por llamarlo de alguna manera.

*¿En qué ciudades crees que se concentra esta actividad principalmente?*

Pues mira, si nos referimos a España creo que en este momento no se concentra en ninguna parte. La acción surge esporádicamente en algún punto, Se vuelve activa una temporada, desaparece, vuelve a surgir... La verdad es que creo

que no existe ni la información suficiente ni la infraestructura necesaria para que fructifique esta práctica. En otros países hay espacios dedicados específicamente a la Performance independientes o dependientes de algún organismo cultural, centros de documentación, publicaciones... Aquí no hay nada de esto y eso se nota, hay como una inmadurez permanente, un recorrer el camino ya andado por otros una y otra vez porque no hay memoria, no hay información. Creo que también adolecemos de espíritu crítico hacia nuestro trabajo y entonces la Performance empieza a perder sentido, se convierte en una rutina. No quiero ser muy catastrofista pero creo que hay que poner en evidencia estos aspectos para poder encontrar también una solución. Y a veces no es tanto de ayuda material de la que adolece la Performance (que también adolece no nos engañemos) sino de verdadero trabajo de investigación por parte de sus practicantes.

*¿Cuál es en tu opinión la relación actual entre la Performance y las instituciones artísticas?*

Pues la típica. A las instituciones artísticas les interesan los productos acabados, embalados y listos para su consumo. Esto quiere decir que una institución puede perfectamente interesarse por un programa de Performances (este procesador de textos me coloca Performance con mayúscula sin que yo se lo diga, me empieza a preocupar) y organizarlo con toda la pompa necesaria. En el año 94 se organizó un programa en el Reina Sofía, en el 98 creo recordar en el MACBA, ahora en el 2000 en el CGAC... posiblemente haya habido otros que se me escapan. Esther estuvo como representante española en la última bienal de Venecia... Aunque no es una práctica común dentro de la institución ésta le presta más atención que por ejemplo las galerías que en España tienen mucho miedo a esta práctica que parece que nada

puede vender (y que no es verdad porque todo se vende a la larga); a mí de todas maneras me parece que se adolece más de la infraestructura básica para su desarrollo. Es como si tuviéramos universidades muy buenas a las que en teoría podría acceder todo el mundo pero no hay centros de enseñanza primaria ni secundaria. España de todas maneras sigue siendo tierra de maletillas y toreros. Eres un perfecto desconocido y pasas hambre hasta que un día te tiras al ruedo, le caes bien al “apoderao” de turno y a los dos meses “El Cordobes II: El retorno”. ¡¡En fin...!!.

## DOCUMENTACIÓN SOBRE ALGUNAS *PERFORMANCES*

*Performance* “Las Cuchillas”, realizada en el Festival Internacional de Performances, III FIARP, en Madrid, del 14 al 17 de octubre de 1993.

Texto:

“A posteriori a unos les gustó, otros no dijeron nada.

Alguien me dijo que ya estaban muy vistas las autoagresiones.

Otros quedaron encantados con la música.

Quizás.

La verdad es que no es un tema muy mío.

Pero también es verdad que me como las uñas.

Aunque no se debe decir ‘de este agua no beberé’,

Creo que no volveré a tocar estos temas.

A mi público no le preocupan mis intimidades,

No le interesa saber si me autodestruyo o no.

El performista se debe a su público.

Tiene que ofrecer aquello que su público desea.

Sin público el performista se agosta,

Necesita aplausos, vítores, alabanzas.

Claro está, para eso tiene que seleccionar a su público.

Y entender a su público, mimarlo,

Hacerle oír lo que quiere oír,

Hacerle ver lo que quiere ver”.

*Performance* “Adivine quién es el artista”, reseña tomada del citado catálogo, en su página 71, referida a una acción que tuvo lugar también en 1990:

“Un peluquero cortó el pelo a la artista ante un espejo, a continuación se lo cortó a otra persona. Cuando terminó esperó a más clientes”.

*Video performance* realizada durante el I Festival de Performance de Madrid, del 3 al 7 de octubre de 1991, en la Sala Espacio P, organizado por Valgamedios, Public-Art, y ACG Ternia. La reseña, en la pág. 75 del catálogo, es la siguiente:

“El espectador era hostigado por un medio pasivo: la pantalla del televisor”.

*Performance* (sin título), realizada en Nueva York (EEUU), en agosto de 1992 (reseñada en la pág. 83 del catálogo):

“Acción que consiste en la pegada de carteles, especialmente diseñados para la ocasión, en las calles de Nueva York, con motivo del trigésimo segundo aniversario de Public-Art”.

*Performance* “*The razor*”. Realizada el 15 de octubre de 1993, y reseñada en el catálogo en su página 92:

“Bajo la influencia de Marina Abramovich, se planteaba una reflexión sobre la tensión que se transmite al público cuando el performer utiliza como material de trabajo el riesgo físico”.

*Performance* “El profesional del arte”, realizada el 24 de junio, en la facultad de Bellas Artes de Salamanca, según queda reseñado en la pág. 102 del catálogo:

“Estructura espacio-temporal prefijada que se llenó con elementos encontrados al azar en el camino. En este caso particular, frases de la película *Sonrisas y Lágrimas* que se proyectó en el autobús que llevó a la performer al lugar”.

*Performance* “El observador observado II”, realizada el 30 de diciembre de 1995, en la galería H2O, en Barcelona (págs. 121 y 122 del catálogo):

“Estructura tripartita de performance en la que se intercalan referencias a la historia del arte con elementos de cabaret”.

*Performance* “La Caja del Performer. Homenaje a Lluís Alabern”

En Teoría y Práctica de la Acción, ediciones Public-Art, 1996.

Texto:

#### REFLEXIONES PREVIAS

Esta acción se basa en el concepto de la ‘petite sensation’ cezanniana; es decir, en encontrar o descubrir un objeto natural capaz de desencadenar el proceso creador.

En el ejemplo que da título a este capítulo, partió del hallazgo casual de una caja de paquetes de papel din A4 (de los usados en fotocopiadoras e impresoras) de la compañía Xerox, en cuyas caras principales se puede leer a gran tamaño la palabra PERFORMER, a modo de marca o modelo de ese tipo específico de papel.

Esta 'caja del performer' desencadenó todo el proceso de la acción que se presentará en CRUCE y cuya descripción resulta aquí irrelevante.

#### CARTA ABIERTA A UN EJECUTOR,

Se trataría de que llevaras una vida normal, según tus costumbres; pero mantuvieras una cierta atención en el entorno, sobre todo en el mundo de los objetos sencillos, y esperarás a que alguno de ellos reclamara tu atención.

Una vez que recibas su señal intenta relacionar su fisicidad como objeto o su capacidad de evocación con alguna obra, artista, concepto,... perteneciente a la historia del arte pasada o presente. En el caso de 'La Caja del Performer' esta acción está dedicada a Lluís Alabern por evocación fonética.

A partir de este momento trabaja libremente y según tus propias inclinaciones con estos dos materiales: objeto natural/historia del arte sin darle demasiadas vueltas ni pretender contar grandes cosas.

En el caso de que el proceso se interrumpa en cualquiera de sus fases o ni siquiera se inicie, no te preocupes, puedes optar por alguna de estas dos soluciones:

Ponte en contacto con la organización para que, aunque la acción aparezca en el programa, ésta de las explicaciones oportunas de por qué no ha sido posible su ejecución.

2) Aprovecha el espacio reservado para nosotros y explica tú mismo las dificultades que has encontrado, invita a que otros experimenten con estas instrucciones, reserva un minuto de silencio por esta acción frustrada, etc... como más te plazca.

## ***Curriculum vitae* relativo al arte de acción**

Madrid (España), 1960

### **Performances:**

**2000** *Performance* "Residuos Urbanos". *Per Amor a l'Art*. Palma de Mallorca.

*Performance* "Noche Abierta". Crisol. Madrid.

*Performance* "con-cierto silencio". Cabaret Performático. Coslada, Madrid

*Performance* "Concierto para Butifarra y Luz". Begues – Barcelona.

*Performance* "Le jeu de l'oie". LeLie – Québec (Canada)

*Performance* junto con Santi Salvador "Taller de Instrumentos Musicales". Illot Fleury. Québec – Canada.

*Performance* "O Xogo da Oca" – Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela.

*Performance* junto con Santi Salvador "Concierto para Chorizo y Luz". Taller Chofereta. Madrid

**1999** *Performance* "Miércoles Mercado". Mercado de San Miguel. Madrid.

Acción "Barcelona". F.A.D. Barcelona

Acción ST. II Encuentro de Performances. Segovia.

*Performance* sin título. Key-Help. Madrid (Presentación del Manifiesto Mini Media)

*Performance* sin título. Semana de la Juventud. Turón. Asturias.

*Performance* sin título. Can Felipe. Barcelona. (clausura de la exposición Document-Acció).

**1998** *Performance* junto con Santi Salvador "Portugal". IV Festival Internacional de Performances de Pola de Lena. Asturias.

*Performance* junto con Santi Salvador "La Locura". Segovia.

*Performance* junto con Santi Salvador "Memnon". A.C. Cruce. Madrid

*Performance* junto con Santi Salvador "3h+3-2h+46-12+4/3P". I Encuentro de *Performances*. Segovia.

*Performance* Automática nº 1 junto con Joan Casellas y Xavier Moreno. I Encuentro de *Performances*. Segovia.

*Performance* sin título. Klinika. Zurich (Suiza)

*Performance* sin título. Kaskadenkondensator. Basel (Suiza).

*Performance* Automática nº 2. *Performance Zaragosse* - Fiestas no Administradas. Zaragoza

*Performance* "Yo soy Julia Grunhler". A.C. Cruce. Madrid

*Performance* "numerología urbana" junto con Santi Salvador. Rehabilitar Lavapies. Madrid.

*Performance* "Yo soy Nieves Correa". Arte en acción. Festival off-MACBA. Barcelona.

**1997** Opera Happening "Homenaje a Amsel Turmeda". Casal Solleric. Palma de Mallorca.

*Performance* junto con Santi Salvador "n acciones para marioneta". Colegio San Francisco. Palma de Mallorca.

*Performance* "Barcelona". Club 7. Barcelona

*Performance* "Trilogía. El hombre perplejo". III Encuentro de Performances. Pola de Lena, Asturias.

Conferencia-Acción "Minimonóculos - Monóculos - Maximonóculos". Encuentro de *Performances*. Pola de Lena. Asturias.

*Performance* "Señas de Identidad". Palacio de Revillagigedo. Gijón. Asturias

Opera Happening "Ali Dada en Acción, Homenaje a Arthur Cravan". Paralelo 2000. Circulo de Bellas Artes. Madrid.

*Performance*, junto con Santi Salvador "1953/1960". IV Encuentros de Internacionales de Editores Independientes. Punta Umbria, Huelva.

*Performance-Conferencia* "Minimonóculos - Monóculos - Maximonóculos". Cruce. Madrid.

*Performance*, junto con Santi Salvador "Los Uffizi". 3ª Revista Caminada. Madrid.

*Performance* "Solsticio". Arte Hoy. Madrid

*Performance* "Foto de Familia" junto con Santi Salvador. 4ª Revista Caminada. Madrid.

**1996** *Performance* "Poética de lo cotidiano. Obertura nº 1: Pieza para tres voces y dos ciudades". Galería H2O. Barcelona.

*Performance* "Grandes Genios de la Pintura". Festival de Otoño. Circulo de Bellas Artes. Madrid.

*Performance* "La Caja del Performer". Galería Cruce. Madrid.

*Performance* "Homenaje a Kurt Schwitters" y "Homenaje a Caravaggio". II Encuentros de Performance de Pola de Lena. Asturias.

*Performance* "3 Viajes 3". Galería Vértice. Oviedo.

*Performance* "19/04/53 & 20/04/60". Arte Algo. Navalagamella - Madrid.

*Performance* "Homenaje a Yves Klein". Arco 96. Madrid.

*Performance* "Homenaje a Domenikos Theotokopulos, alias El Greco". Presentación de la Revista Fuera de Banda. Circulo de Bellas Artes. Madrid.

*Performance* "Homenaje a René Magritte". Palau de la Virreina. Barcelona.

**1995** *Performance* "Homanatge V". Universitat d'Estiu. La Seu d'Urgel. Lleida.

*Performance* "Blanco España". Galería el Gayo Arte. Madrid.

*Performance* "Homenaje IV". Festival de Performances de Vitoria.

*Performance* "Homenaje III". Festival de Performances de Zaragoza.

*Performance* "Sesuda Conferencia: Homenaje". Facultad de Bellas Artes - Universidad de Madrid.

*Performance* "Homenaje II". Arco 95. Madrid.

*Performance* "Homenaje I". Universidad de Lleida.

*Performance* "El Observador Observado II". Galería H2O. Barcelona.

**1994** *Performance* "El Observador Observado I" Galería H2O. Barcelona.

*Performance* "La Tradición". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

*Performance* "El Profesional del Arte". Facultad de Bellas Artes - Universidad de Salamanca.

*Performance* "Los Sistemas de Representación Visual en Tiempos de Crisis" Teatro Alhambra. Granada.

*Performance* "Daniel en el Lago de los Leones". III Encuentros de Performances y Nuevas Formas de Creación. Granada.

**1993** *Performance* "The Razor". III Festival de Performances. Madrid.

*Performance* "C.I.M. II". De Viva Veu, Revista Parlada. Barcelona.

*Performance* "Copy a:\*.\* c:". II Encuentro de Performances y Nuevas Formas de Creación. Granada.

*Performance* "C.I.M. I". Estable-Cimiento. Madrid.

*Performance* "Sin Título". Planta Baja. Granada.

**1992** *Performance* "How to Survive and Prosper as an Artist". Galería H2O. Barcelona.

*Performance* "Die Blau Engel". II Festival de Performances de Madrid.

**1991** *Performance* "Bread, Cheese and Wine". Edge 92. Alston (Reino Unido).

*Performance* "Traduttore Tradittore". Galería Strujenbank. Madrid.

**1990** *Performance* "7776 Tiradas de un Mismo Dado". Galería Valgamedios. Madrid.

*Performance* "Is Art to Question the Art?". Festival AVE90. Arhem. Holanda.

*Performance* "Concurso". Galería Valgamedios. Madrid.

*Performance* "Adivine quién es el Artista". Circulo de Bellas Artes. Madrid.

*Performance* "¿Hay algo más sencillo que el aseo diario?". Colegio de Arquitectos de Málaga.

**Organización, Gestión y Docencia (*performances*):**

2000 Curso sobre la acción como lenguaje artístico, junto con Hilario Alvarez. Centro Cultural Margarita Nelken de Coslada. (Madrid)

Organiza Cabaret Performático en el Cosl-art 2000

Taller sobre la acción en los Cursos de Verano de la Universidad Autónoma de Madrid. Miraflores de la Sierra. (Madrid)

Conferencia sobre la acción en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela.

1998 Organiza la IV Semana de la Acción y/o la Performance en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid junto con Jaime Vallaura.

Responsable de la programación estable de performance de la Asociación Cultural Cruce de Madrid.

Curso "La Acción". Semana de la Juventud. Turón. Asturias.

Organiza junto con Hilario Alvarez IN&OUT, un programa de intercambio de performers entre España y Suiza.

Ponencia "El cuerpo político y la acción. El papel de la performance en la Red de Espacios Alternativos". Alrededor del Gris. Nueve días de Acción. Burgos.

Como miembro de el Lobby Feroz organiza REHABILITAR LAVAPIES, un programa de acciones e intervenciones urbanas en los espacios públicos de Lavapiés.

1997 Organiza la III Semana de la Acción y/o la Performance en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid junto con Jaime Vallauré.

Organización y Coordinación junto con Hilario Alvarez del ciclo "Por fin Performances" dentro del programa Per Amor a l'Art. Palma de Mallorca.

1996 Idea, organización y coordinación del programa "Teoría y Práctica de la Acción" junto con Aire - Espais de Pensament Artistic y Cruce.

Idea, organización y coordinacion del programa "Arte Algo" junto con Aire - Espais de Pensament Artistic y con la colaboración del Ministerio de Cultura de España.

Organiza la II Semana de la Acción y/o la Performance en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid junto con Jaime Vallauré.

1995 Forma parte del Consejo de Redacción de "De Viva Voz, Revista Hablada"

Organización y coordinación junto con Jaime Vallauré de la "I de la Acción y/o la Performance" para la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

1994 Idea, organización y coordinación junto con Tomás Ruiz-Rivas del III Festival Internacional de Performances de Madrid.

1993 Idea, organización y coordinación junto con Tomás Ruiz-Rivas del II Festival Internacional de Performances de Madrid.

Colaboración en la organización del II Encuentro de Performances y Nuevas Formas de Creación de Granada.

1992 Idea, organización y coordinación junto con Tomás Ruiz-Rivas del I Festival de Performances de Madrid.

## **Bibliografía**

Carles Hac Mor y Esther Xargay, “La Acción: El Arte Reinventado”, revista LAPIZ nº 107, diciembre 1994.

Joan Casellas, “La Canço de Nieves Correa”, Revista Papers d’Art, enero-marzo 1995.

Carles Hac Mor y Esther Xargay, “Una sessió d’accions artístiques”, Catálogo Iniciatives Plàstiques 1994/1995. Edicions Universitat de Lleida, 1996.

Angel Luis Pérez Villén, “Nieves Correa, la tradición de lo efímero”, revista LAPIZ nº 121, abril 1996.

Joan Casellas, “La Noia Merz”, revista Papers d’Art, enero-marzo 1997.

David G. Torres, “La vigencia oculta de la performance”, revista LAPIZ nº 132, mayo 1997.

## 4.6 NELO VILAR

En el caso de este artista encontramos también unidas distintas labores “en el marco del arte”: no sólo conocemos su faceta como accionista, sino que es responsable, junto a Domingo Mestre, de la revista “Fuera de”. Realiza además colaboraciones con la revista *INTER*. En la actualidad se encuentra terminando su tesis doctoral, bajo la dirección de Bartolomé Ferrando, acerca de cuestiones relativas al “arte paralelo”<sup>402</sup>. En su *curriculum vitae*, reseñado unas páginas más adelante, podremos comprobar fehacientemente todos estos aspectos.

Vilar ejemplifica, teoriza, organiza y critica lo que podríamos llamar “nuevos comportamientos artísticos al margen de las instituciones” en el territorio español. A través de él, tuvimos conocimiento de toda una red, en nuestro país, que discute, se reúne, y propone, sin demasiados acuerdos ni unanimidad, actividades artísticas “alternativas”, fuera de los circuitos comerciales, de las redes de distribución, del Arte con mayúsculas<sup>403</sup>. En muchas ocasiones, más cercanos a movimientos sociales de resistencia al sistema, o de protesta, como pudiera ser la insumisión (que el propio Vilar protagoniza).

---

<sup>402</sup>. Sus acciones cubren también un alto espectro de posibilidades, como en el caso de Nieves Correa, y no se limitan a las meramente presenciales. Por otra parte, se hace obligado destacar que Vilar también colaboró con nosotros, remitiéndonos información de todo aquello que le solicitamos, y teniéndonos al corriente de eventos y celebraciones con asiduidad.

<sup>403</sup>. Esta ausencia de acuerdo es calificada por ellos mismos como un rasgo positivo, al no imponerse unas ideas sobre otras. Por otra parte, las características de esta red difusa de artistas en nuestro

Lo que en realidad volvemos a encontrarnos, como ya sucediera a lo largo del capítulo II de este trabajo, es que, al acercarnos al arte de acción, las fronteras de los conceptos y los comportamientos se hacen porosas, borrosas, tenues. Y donde pretendíamos comenzar hablando de arte, terminamos hablando de problemas sociales o económicos, especialmente en estos casos, en que lo artístico se constituye como una vía de canalización de modos de protesta y/o desobediencia.

*En el desarrollo del arte de acción en España, ¿qué importancia crees que ha tenido el trabajo de Esther Ferrer?*

No hay duda de que Esther Ferrer (EF) es un "clásico", y de que su trabajo sola o con ZAJ ha contribuido a la existencia misma del arte de acción. ZAJ por un lado y Brossa y *Dau al Set* por otro, son hitos, referencias, y nos han pasado el testigo de la acción directamente o de la mano de "discípulos". Pero si quieres que te diga la verdad, en este momento la información es muy variada y las referencias de la gente muy diversas: Fluxus, Beuys, Abramovic/Ulay, el accionismo californiano... La información sobre estos temas es muy reciente, a penas 10 años; puede que me equivoque, pero me parece que la importancia de ZAJ es mayor para la generación anterior, con los que el contacto era más directo y la referencia obligada porque era lo único que había (y habían puesto el listón muy alto). Toda la gente que se ha formado en estos últimos 10 años de acciones en las facultades tiene a EF más lejos,

---

territorio nos hacen pensar en el último fragmento de entrevista que incluimos de Esther Ferrer, en el que reflexionaba acerca de "otros modos de hacer arte".

aunque haya asistido a sus talleres, e insisto en que las influencias son muy variadas. En mi caso fue Cage, Beuys, fluxus y especialmente Robert Filliou, al principio pasados por el tamiz de Bartolomé Ferrando.

*En tu propia trayectoria artística, ¿qué puntos comunes señalarías con la de Ferrer, y qué divergencias principales?*

Es una lástima porque una crítica cubana/mexicana, Laura de la Mora, que lleva a EF a la bienal de la Habana, estaba preparando un estudio titulado, más o menos: "Dos casos de arte conceptual lúdico español: Esther Ferrer y Nelo Vilar", pero yo le he medio-huido y no sé si habrá llegado a desarrollar su tesis (por eso finalmente no voy a la bienal; ¿conoces a Laura? Si te pones en contacto con ella me comprenderás). Ambos nos hubiéramos enterado de qué hay de común entre EF y yo. En mi caso particularísimo me parece difícil encontrar puntos comunes con EF, pese a Laura de la Mora. Esther es una Artista, un clásico, y crea Obras de arte serias, magníficas,... Mi especialidad en cambio es lo lúdico puro, más basado en el ingenio, a veces algo facilón; mis "objetivos" son la desmitificación del Arte como institución de poder (que no creo que se produzca en EF) por medio del humor, y la posibilidad de trabajar tanto para especialistas como para amas de casa que no sepan nada de arte contemporáneo. En mi caso no hay autoreferencia al Arte y a la Historia del arte, y creo que en EF sí que lo hay, su trabajo no tiene sentido (o tiene muy poco) fuera de los espacios del arte.

Como cosa común podemos decir que hay una coincidencia ideológica difusa respecto a la vanguardia del arte: desinstitucionalización,...

*Si te vieras obligado a señalar a los principales artífices del desarrollo de la performance en nuestro país, ¿qué nombres darías?*

Vuelvo a insistir en que no se puede hablar de una influencia demasiado precisa: hay performance formalista (la Fura dels Baus, decenas de perfórmers de discoteca,...) más próxima al espectáculo; performance "a la moda" californiana de Kelly y Macartney (no recuerdo cómo se escribe); conozco performance "a la Abramovic", "a la Bartolomé Ferrando", "a la Fluxus", la mía "a la Filliou",... Mucha gente no tiene ni idea y le suenan campanas de un cierto tipo de acción "conceptual" tipo años 70, bastante paliza. Alguna gente calca sin saberlo acciones de Bruce Nauman de los 60/70... También los hay beuysianos, brossianos, etc., etc. Pero que las citas no nos lleven a engaño: en la mayoría de los casos las acciones no tienen ningún interés, son meras exhibiciones de narcisismo y no vale la pena ni detenerse a indagar qué tipo de discurso hay debajo. Son puros síntomas de narcisismo egocéntrico new age, el arte como retiro de la acción social.

*Con respecto a los artistas que actualmente trabajan el arte de acción, ¿a quiénes apuntarías, por su mayor actividad o reconocimiento?*

Creo que hay gente que ya ha desplegado su trabajo y que está reconocida incluso internacionalmente, aunque las instituciones y las burocracias españolas vayan mucho detrás. Me refiero a Llorenç Barber, la *diva* Fátima Miranda, Carles Santos (este más famoso, pero todavía trabaja más fuera que dentro del Estado),

Isidoro Valcárcel Medina, Bartolomé Ferrando... y no muchos más (los hay, pero mucho más mediocres). En el caso de Bartolomé con el añadido de estar vetado en Valencia y por eso en el resto de las grandes instituciones del arte. A todos ellos se les debe más reconocimiento institucional. Pero como he señalado alguna vez, se trata de otra generación. En la nuestra hay gente que se niega a jugar la carta de la institución, que está trabajando sin medios fuera de toda institución, que no piden becas, ni espacios, ni dinero, ni fama, que no van a tener acceso a la posición de poder de la enseñanza pública y que no sé qué tipo de reconocimiento se les podría dar. Pienso por ejemplo en los integrantes del Circo Interior Bruto de Madrid, un trabajo colectivo de investigación completamente atípico, y especialmente Rafael Lamata Cotanda y Jaime Vallaure.

*¿En qué ciudades crees que se concentra esta actividad principalmente?*

Ahora mismo hay actividad de performance "normalizada" en varias ciudades, especialmente en aquellas en las que se enseña en escuelas y facultades: Valencia, Barcelona, Segovia... También hay una actividad marginal bastante importante en Asturias, alrededor de personajes como Nel Amaro, Anxel Nava y otros, pero su interés artístico deja bastante que desear. Curiosamente Barcelona, que dispone de una tradición importante, ha cedido terreno al diseño y la estética y su actividad actual es muy pobre y reiterativa. Creo que Madrid cuenta con suficiente gente, cantera e iniciativas como para llevar el testigo. En otras ciudades como Valencia el "bloqueo" a Bartolomé y la gestión absurda de ciertos personajillos hace que se mantenga extremadamente marginal y desarticulada, y el que puede "se las pira".

*¿Cuál es en tu opinión la relación actual entre la performance y las instituciones artísticas?*

Como te decía, creo que hay una performance oficial, "estética", que triunfa en los auditorios (las óperas de la Fura) y los museos (Marcel·lí Antúnez, el patético Pistolo,...), y a la que aspira mucha gente que sale de las universidades y que quiere ser artista como lo es un pintor o un escultor, sin más planteamientos que los formales personales. También hay las performances de discoteca. Digamos que son "los reconocidos".

Después está la performance "instituida como tal", instituida esta vez en la marginalidad. También es una institucionalización aunque no puedan hacerse oír por las Instituciones culturales del Estado (y les gustaría).

Y finalmente hay gente que se sitúa dialécticamente respecto de la institución, fuera de ella o incluso en contra, conectados en redes, etc. No siempre es interesante, pero es una vía de investigación que hay que tener en cuenta, la que tradicionalmente ha alimentado a las vanguardias de este siglo.

Y hay artistas que se mueven con cierta soltura por estas tres posibles o presuntas "vías".

## DOCUMENTACIÓN SOBRE ALGUNAS *PERFORMANCES*

*Performance* “*Peça de Narcis*”, realizada en el ANCA (Associació de Nous Comportaments Artístics), Valencia, 1991. Reseña incluida en el catálogo Sin Número. Arte de Acción, en su pág. 74:

“8-10’. Un gran biombo reflectante de tres piezas de 2’5x1m. Sobre el espejo Vilar escribe, a golpes de cintura y con un gigante pene-rotulador, las palabras ‘peça de Narcis’.

*Performance* “Aproximació històrica a la cultura”, mayo de 1991, Sala Muncunill, Tarrasa, Barcelona. Reseña del catálogo (también pág. 74):

“8-10’. Se nombraron cinco ‘aproximaciones, etc’. En cada una Vilar destrozó una cosa distinta y la echó al cubo: en la primera serró unos libros, en la segunda vació unas botellas, en la tercera las rompió, en la cuarta martilleó una escultura y en la quinta segó con una hoz una gavilla de paja. Quemó los contenidos de los cubos uno y cinco, lo metió todo en uno y se apagó”.

*Performance “Fluids”*, realizada en enero de 1992, también en ANCA. La reseña, en la pág. 80 del catálogo, es como sigue:

“8-10’. En la oscuridad, Vilar prendió una vela sobre una peana como única escenografía. Se ennegreció los dedos de una mano con su humo. Con una cuchilla cortó la pulpa de uno de los dedos y la sangre goteó sobre la cavidad que había escavado la llama, hasta que ésta se ahogó y se apagó”.

*Performance “Martirologi”*, también en ANCA, en junio de 1992. Reseña (pág. 82 del catálogo):

“8-10’. Desnudo de cintura para arriba, Vilar se untó con margarina; primero con delicadeza y luego con grandes pedazos pringosos que aderezaba con colorantes alimenticios rojos y que sujetaba con vendas. La operación se realizaba del ombligo hacia arriba y, al mismo tiempo, se iba quejando con unos ‘ay’ patéticos y absurdos. Al llegar a la cabeza, con la cara llena de margarina enrojecida y vendada, ya no se podía quejar”.

*Performance “Música bruta”*, realizada el 20 de noviembre de 1992, y reseñada en la pág. 85 del catálogo:

“8-10’. Vilar remangó los puños de su camisa. En un brazo apareció un pentagrama y, según se iba remangando, iban apareciendo las notas que cantaba, componiendo de este modo una especie de partitura mínima: ‘lí, lolí, lalolí,... lalalí lolalolí’. Cuando llegaba al codo comenzó a lavarse los brazos en un cubo o palangana, borrándolo

todo, lo que le hacía cantar al revés: ‘lalalí lolalo, lalalí lola, lalalílo...’. Con el forzoso silencio final, inició de nuevo la partitura completa con la cabeza bajo el agua y pescando auténticas notas musicales recortadas en cartulina. Definitivamente, música sucia”.

“*Performance sonora*”, realizada en mayo de 1994, reseñada en la pág. 101 del catálogo:

“30’. En un cubo metálico lleno de agua, el performer intentaba pescar con la mano letras sueltas para llegar a configurar palabras”.

*Performance “Artista objectiu, artista subjectiu”*, realizada el 27 de abril de 1995 en la Escola Universitaria de Trebal Social, Valencia. La reseña aparece en el catálogo, en la pág. 115:

“Acción en dos partes. En la primera, Vilar se puso una camiseta en la que ponía ‘Artista objectiu’; se proyectaba sobre él una diana y el público hacía puntería. En la segunda parte, se quitaba la camiseta y aparecía otra en la que ponía: ‘Artista subjectiu’. Pararon los tomates, se encendió la luz, y Vilar hizo un cómico recitativo para *Sólo yo*, leyendo las primeras personas del singular de todos los tiempos verbales del verbo ser, y añadiendo al final ‘...¡artista!’”.

## *Curriculum Vitae*

Nelo Vilar nace en Artana (Castelló) el tres de agosto de 1968.

Licenciado en Bellas Artes por la Facultat de Sant Carles de València, especialidad de pintura. Ha cursado estudios de tercer ciclo en el departamento de escultura y en la actualidad prepara su tesis doctoral sobre "El movimiento artístico alternativo desde los años 70 hasta la actualidad".

**1990.** Miembro del Grupo de Performance i Poesía de Acción "Comedor de Ideas" (C.I.).

**1990.** Miembro de la Associació de Nous Comportaments Artístics (A.N.C.A.) de València.

**1998.** Miembro de la Red de Artistas Gestores (RAG), que incluye a artistas y colectivos de todo el Estado.

**1999.** Miembro de la Associació forade para la difusión y crítica del arte contemporáneo.

Ha expuesto poesía visual en exposiciones individuales, de grupo y en convocatorias de arte postal en todo el mundo.

Ha realizado maniobras artísticas de gran envergadura, entre las cuales, la de mayor difusión,

Ha elaborado catálogos de patrimonio histórico-artístico, arquitectónico y etnológico de pueblos y ciudades de Castelló de la Plana, y teorizado sobre ello desde un punto de vista psico-geográfico (beca de investigación del Institut Valencià de la Joventud 1997).

### **Eventos organizados**

Colabora con la organización del II y el III Festivals Internacionals de Performance i Poesia d'Acció de València, realizados respectivamente en octubre de 1991 y noviembre de 1992.

Organiza las Accions per la pau i la no-violència en Vila-real (Castelló), diciembre de 1994.

Organiza el (Sic) Encontre de performances en la galeria Lae SferAzul, y el debate que le siguió. València, 23, 24 y 25 de noviembre de 1995.

Soirées de performance en varias ciudades : Tales, Suera, Villa-real, València, Castelló, etc.

I Jornades sobre el Món Àrab a la Serra Espadà, evento temàtico organizado con colectivos de la comarca de la Plana Baixa de Castelló con criterios estéticos y sociales.

### **Cursos y talleres impartidos**

*Taller de dibuix* en la Escola d'Estiu de La Vilavella (Castelló), agosto 1989.

Taller de "*Instal·lacions i espais lúdics*" en la XV Escola d'Estiu del País Valencià, con compañeros del grupo Comedor de Ideas. Facultat de Filosofia, julio 1990. València.

*Imatge i paraula en acció. Taller d'introducció a l'experimentació creativa intermedia i transdisciplinar. "La Universitat als Pobles"*, Centre Cultural de Mislata (València). Enero/febrero de 1996.

### ***Performances***

2000. *Nits d'Aielo i Art*. Aiello de Malferit, València. 4 y 5 de febrero

1999. *Performance Art Session*. La Alternativa, Madrid. 4 de febrero.

*Document-acció*, exposición de reliquias de *performance*. Barcelona, del 30 de marzo al 24 de abril.

Conferencia-acción en la 4ª Ruta d'Art Jove. Premià de Mar, Barcelona. 22 de mayo.

Casa de Cultura d'Altea, Alacant. 23 de julio.

II Circuito de *Performances* de Segovia. 17 y 18 de septiembre.

1998. -CLUB 7, Metrònom. Barcelona 10 de juny.
- D'ALZIRA'98. 1 de juliol.
- Planta Baixa. València 31 de julio.
- Arte en Acción. Festival off MACBA, Barcelona, noviembre.
1997. -Plaza mayor de Alcoi. 18 de abril.
- Ateneu Russafa. València 20 de abril.
- Transgredit*. Centre Cultural la Mercé. Girona, 28 de abril.
- Festa de l'1 de maig*. Ateneu Russafa. València.
- Trobada d'organitzacions no governamentals per al desenvolupament*. Universitat Jaume I de Castelló. 12 de mayo.
- III Encuentro de *performance* "Llena '97". Pola de Lena, Asturias 23 y 24 de mayo.
- Acciones y Discursos de la Ruta del Sentido. Palacio Revillagigedo, Gijón, 25 de mayo.
- D'ALZIRA, *festival-exposició de dansa i arts del cos*. Alzira (València), 14, 15 y 16 de julio.
- VIII Aplec de la Serra Espadà*. La Vilavella (Castelló), 19 y 20 de julio.
- Per amor a l'art*. Palma de Mallorca, 30 de octubre.
- 1996 Club Diario Levante. Presentación de Fuera de banda. València 6 de febrero.
- Círculo de Bellas Artes. Presentación de Fuera de banda. Madrid 9 de febrero.
- Segunda semana de la Acción y/o *Performance*. Facultad de Bellas Artes de Madrid. 12 de febrero.
- XXV Congrés de Filòsofs Joves*. 9 al 12 de abril.

- Seminario Art i Psicologia*. Universitat de Girona 7, 8 y 9 de mayo.
- Tareas y descansillos. Alpuente (València), 18 y 19 de mayo.
- Universitat de València. Presentación Fuera de banda nº 2. 21 de mayo.
- Exposición de Bartolomé Ferrando. València, 4 de octubre.
- Sin número. Arte de acción. Madrid, 22 de noviembre.
- 1995 *Opcions 95*. Fira de Mostres de València. 18 de febrer.
- Escola Universitària de Treball Social. 27 d'abril.
- Museo Vostell de Malpartida (Càceres). 30 d'abril.
- Facultat de Psicologia. 13 de novembre.
- (Sic) Encontre de performances. "Lae SferAzul"* (València). 23 de novembre.
- 1994 *École des Beaux Arts y Galeria "Le Paquebote"*, 7 y 8 de Enero, respectivamente. Caen (Normandía, Francia).
- Le Lieu*, 17 y 18 de Marzo. Québec (Québec).
- III Encuentro de Performances y Nuevas Formas de Creación de Granada. 20, 21 y 22 de Mayo.
- Universitat Politècnica de València, *Vine a Veure un Glopets a Casa*. 18 y 19 de Octubre.
- 1993 *Performance* con Raül Gálvez en ANCA. 21 de enero.
- ANCA. 26 de febrero.
- Acción inaugural en la exposición de Carmen Cebrián y Vicente Gascón en la Casa de Cultura de Chiva. 26 de Marzo.
- Kasal Popular de València. 14 de Mayo.

ANCA. 21 de Mayo.

Casa de Cultura de Ontinyent (València). 11 de Junio.

*Marxa Anti-Nuclear de Cofrents* (València). 20 de Junio.

*V Aplec de la Serra Espadà*. Suera (Castelló), 26 i 27 de Junio.

*ANIMALIA*. Castillo de Buñol. 18 de Septiembre.

*VI Fira Alternativa de la Vall d'Uixó*. 25 de Septiembre.

*Escola Universitària de Treball Social*. 4 de Novembre.

1992 ANCA. Enero.

Barri del Carme de València. Abril.

I.V.A.M. Mayo.

ANCA. Junio.

Bar Bomba. València, Julio.

ANCA. Julio.

IX Festival Internacional de Poesia de Tarascon (Francia). Agosto.

*Festa al carrer*. Centre Urbà de Castelló. Del 29 de septiembre al 1 de octubre.

Fira Alternativa de Almassora (CS). 4 de octubre.

ANCA. 13 de octubre.

Instalación de Raül Gálvez "Acciones bélicas". Local de ANCA. 28 de octubre.

ANCA. 12 de noviembre.

- III Festival Internacional de Performance i Poesia d'Acció* (València). 20, 21 y 22 de noviembre.
- Instituto de Bachillerato de Chiva, 23 de diciembre.
- Concierto y acciones en ANCA, 23 de diciembre.
1991. ANCA. Febrero.
- Acción-presentación en los Concerts de Música Electroacústica, en el Palau de la Música i Congressos de València. Abril.
- Sala Muncunill de Terrassa. Mayo.
- Facultat de Belles Arts. Mayo.
- Casa de Cultura de Quart de Poblet (València). Junio.
- Tales (Castelló), en el III Aplec de la Serra Espadà. Junio.
1990. Con ANCA, *Seminari Dadà* de la Facultat de Filosofia, Departament d'Estètica de la Universitat de València. Abril.
- Con CI, Facultat de Belles Arts de València. Mayo.
- Con CI, Fira del Llibre de València. Junio.
- Con ANCA, en Chiva. Junio.
- Con CI, Nit de Sant Joan*. Universitat de València. Junio.
- Con CI, XV Escola d'Estiu del País Valencià. Julio.
- Con ANCA, en la inauguración de la Exposición de Cromos i Retallables del Ajuntament de València. Noviembre.
- Con CI, Plaza Mayor de Cuenca. Diciembre.
- Con ANCA, Festival de Animación RENFE. València, diciembre.

## Publicaciones

Redactor de Marina d'Art, revista de arte contemporáneo. València 1991-92 (nº 5 al 7).

Coordina y dirige, conjuntamente con Domingo Mestre Pérez/ 22535946-V la revista de arte contemporáneo Fuera de banda (nº 0 al 5).

Miembro del Consejo de Redacción de la revista Fuera de.

## Artículos publicados

"Fer niu de tota Brossa". Joan Brossa, VV. AA, La Forest d'Arana, València 1994.

"Del centre a la totalitat", en el catálogo Vine a Veure un Glopet a Casa. Universitat Politècnica de València 1994.

"Raül Gálvez, artista formigueta", prólogo del libro de poesía visual de Raül Gálvez Vull que el meu cor s'ompliga de buidor, ediciones de la Mirada, València 1995.

Artículos periodísticos para *Speculation Times*, periódico de artista dirigido y coordinado por Miguel Molina en València. 1996.

"Nuevos movimientos sociales, nuevos movimientos artísticos", en Fuera de banda nº 2. Primavera de 1996.

"La evolución ideológica del artista de la performance, o...", en Fuera de banda 3. Otoño de 1996.

"Cierta que la maniobra...", en Fuera de banda 5.

## Bibliografía

"Poesia pintada", Marina d'Art nº 5. València 1990.

"Nelo Vilar", Marina d'Art nº 6. 1991.

Catálogo del III Festival Internacional de performances i Poesia d'Acció. València 1992.

"Catalans, espagnols, valenciens ?", Inter 60. Québec 1994.

Poètiques. Cinc poetes visuals. Catálogo de la exposición en los XXV Premis Octubre. València 1996.

Cronología de performances hasta 1995. Catálogo de Sin número, arte de acción, Festivales de Madrid, Otoño de 1996.

"Nelo Vilar: l'art al límit de la llei", Moixama nº 1. València, primavera-verano de 1997.

El "Manifiesto Artístico Insumiso" se publica en Fuera de banda 1, Guadalimar, El País, La Farola, Mir-X presse 2 (Caen, França), Inter (Québec, Canadà), CafèXpress, P.O. Box, AMAE, etc., etc., en distintas páginas de internet, i se habla de él en radios españolas y de otros países.

Respuestas, reportajes periodísticos y ensayos sobre la Insumisión Artística: Manuel V. Herrero, Speculation Times, València, 31 de febrero de 96; varios autores, Fuera de banda nº 2, primavera de 1996; R. Ballester Añón, Postdata. Levante, 3 de mayo del 96; Iñaki Fernández, La Farola nº 29, 1º quincena de mayo de 1996; Ferran Bono, El País, Comunidad Valenciana, 14 de mayo de 1996; José Saborit Viquer, El Viejo Topo, mayo del 96; Arte, proyectos e ideas nº 4, vol. II. València, mayo de 1996; Rafael Prats Rivelles, Levante, 22 de julio de 1996; Patrice Loubier en Mir X·Presse 13 e Inter 66, febrero y primavera de 1997, respectivamente; varios autores en Inter 67, otoño de 1997, etc.

## 4.7 MARÍA RUIDO

Esther Ferrer ha impartido, a lo largo de todo el territorio nacional, cursos y talleres de *performance*. A ellos acuden artistas jóvenes de diversas disciplinas (artes plásticas, teatro,...) y allí no se enseña a “hacer *performance*” (sería un contrasentido: ya que en realidad “puede hacerlo todo el mundo”), sino que se trata de “ejercicios de estilo”, en los que se analizan y discuten las propuestas de los asistentes<sup>404</sup>.

María Ruido asistió a uno de estos talleres en Madrid. Si bien en su *curriculum vitae* podemos observar que su dedicación al arte es muy anterior, y de gran amplitud e intensidad<sup>405</sup>, la tomamos como muestra de las nuevas generaciones de artistas, que crecen bajo la influencia reconocida y evidente de Esther Ferrer. Asimismo, podremos comprobar que algunos de sus trabajos colectivos adquieren matices de protesta, y tintes, que nos recuerdan a grupos norteamericanos como las *Guerrilla Girls*, citadas en el capítulo II (aunque en este caso, el anonimato no se mantenga...).

---

<sup>404</sup>. En realidad, la estructura del taller al que asistimos era la siguiente: Ferrer exponía lo que para ella es la *performance* (siempre en discusión con los asistentes), y a continuación cada cual hacía sus propuestas, que posteriormente eran comentadas por todos.

<sup>405</sup>. Su trabajo no se centra específicamente en el arte de acción, aunque sí realice *performances*, videoacciones, y proyectos que pueden encuadrarse dentro de estos límites.

*En el desarrollo del arte de acción en España, ¿qué importancia crees que ha tenido el trabajo de Esther Ferrer?*

Pues creo que el trabajo de ZAJ y el de Esther en concreto ha sido fundamental para el arte español, no sólo como forma de introducir corrientes internacionales en un momento de aislamiento, sino como medio de comunicación con otros países, para dar a conocer la paupérrima situación de la creación en España. Era un soplo de aire fresco, una puesta en cuestión de toda la institución arte, una visión de primera mano de la tradición dadaísta en un estado donde las vanguardias fueron flor de un día, y no pudieron desarrollarse ni fructificar.

*En tu propia trayectoria artística, ¿qué puntos comunes señalarías con la de Ferrer, y qué divergencias principales?*

He sido alumna de Esther hace algunos años, y a pesar de la admiración que siento por su trabajo ya en su momento intuía que su propuesta no podía ser la mía, ni la de mi generación probablemente. Comparto con ella su militancia feminista y una preocupación por el trasfondo político del trabajo. Pero nos diferencian las formas, la relación con las nuevas tecnologías, el sentido del ritual, del acto de comunión con el que ella trabaja, el sentido procesual de sus acciones, el hecho de repetir las (algo que yo sólo he hecho una vez, y me he sentido muy poco a gusto, me ha parecido teatral)... en fin, Esther esta formada en el neodadaísmo (con un peso importante del surrealismo) y trajo en una línea de pensamiento anarquista, además

de desarrollar una metodología de trabajo muy pura, muy alejada del mundo de la videoacción, que es en el que yo me muevo. Por mi parte, he empezado haciendo acciones en directo, pero enseguida me he pasado a la videoacción. Es lógico, he mamado la tv y la cultura mediática desde pequeña. Mi forma de ver esta condicionada, por una parte por los *media*, y por otra, por un fuerte sentido crítico hacia ellos, por un forma de pensamiento "debordiana" y heredera de las revisiones sesentayochistas, pero muy pop al mismo tiempo. Parecen universos contradictorios, pero en realidad son complementarios. En fin, hacer videoacciones y entender la performance como una construcción de imágenes/narraciones antilineales, o la utilización del cuerpo partiendo de una crítica a la cultura visual hegemónica (en especial dentro de la línea de la crítica feminista) es algo "natural" para las mujeres de mi generación. Es casi una seña de identidad, yo lo asumo como una tradición en la que me inscribo, y Esther pertenece a otra tradición, aunque nos haya influido.

*Si te vieras obligada a señalar a los principales artífices del desarrollo de la performance en nuestro país, ¿qué nombres darías?*

Nombraría aquellas personas que me parecen más significativas desde un punto de vista muy subjetivo, muy personal, y tal vez no los o las más "importantes". Me interesa, entre la gente de más edad, el trabajo de I. Valcarcel Medina, el de Concha Jerez... desde luego el de Jose Antonio Sarmiento, y claro, el de ZAJ, el de Carles Hac Mor y Esther Xargay... Y de la gente más joven (especialmente videoperformers) me parecen muy buenas cosas de Itziar Okariz, Sergio Prego, Carmen Sigler, Maite Cajaraville, Marta Martín, algunos trabajos de Eulalia

Valldosera... Hay muchos trabajos interesantes. Estos son simplemente algunos nombres que me bienen a la cabeza ahora, pero hay muchos más que me interesan.

*Con respecto a los artistas que actualmente trabajan el arte de acción, ¿a quiénes apuntarías, por su mayor actividad, o reconocimiento?*

Pues abundo en lo que te decía antes. Me interesa el campo de la videoacción (o el campo del videoarte que incluye acciones), y muy especialmente el trabajo de algunas mujeres en este soporte, por su compromiso crítico y por su capacidad de crear imágenes y narraciones enormemente impactantes con una inmediatez y una simplicidad de medios admirable. Y dentro de la performance "en directo" me parece muy bueno el trabajo del Circo Interior Bruto, de Rosa Sunyer, de Nieves Correa... Lo más significativo es el proceso de mestizaje, de hibridación de medios y soportes que se está produciendo. Fotografía y performance, video y cine y performance... creo que es muy significativa esta contaminación de la relevancia de la utilización del cuerpo en el arte, del repensamiento de ciertos conceptos (como el de identidad y subjetividad) o de la normalización de prácticas procesuales y no-objetuales dentro de la institución arte (y el consiguiente proceso también de "neutralización" y "comercialización" que estas prácticas están sufriendo).

*¿En qué ciudades crees que se concentra esta actividad principalmente?*

Pues fundamentalmente en Barcelona y Valencia, y también en Madrid. En el resto del estado español se puede hablar de individualidades únicamente.

*¿Cuál es en tu opinión la relación actual entre la performance y las instituciones artísticas?*

De "aceptación" y extrañeza, creo yo. Por una parte, las instituciones no pueden obviar la enorme influencia de la performance en el arte contemporáneo, pero en la mayor parte de los casos la entrada de este tipo de prácticas en museos o galerías se produce en calidad de "incómodos invitados". Ni los espacios físicos, ni la estructura de estas instituciones, ni (muchas veces) el capital humano que las gestiona son receptivos al arte de acción, que es incómodo, sucio, exigente en su relación con el espectador (desmonta la frontera de la autoría y de la pasividad del público receptor)... en fin, a pesar de las décadas transcurridas los espacios dedicados al arte contemporáneo siguen siendo en gran medida contenedores de pintura y escultura, y desde luego, las prácticas artísticas no se agotan ahí. Es más, creo que las prácticas artísticas (y vitales) más significativas en las últimas décadas han transcurrido y transcurren fuera de esos soportes, materiales y estructuras tradicionales.

## *Curriculum vitae*

María Ruido. Ourense, 1967

Licenciada en Historia del Arte Contemporáneo por la Universidad de Santiago de Compostela (1991) y Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo (2000), ha cursado estudios de Pintura y Teoría del Arte en Ar. Co. (Centro de Arte e Comunicação Visual) (Lisboa) durante 1991/1992 y 1995/1996.

Artista y escritora, desarrolla proyectos interdisciplinares sobre la elaboración social del cuerpo y la(s) identidad(es), y sobre las formas de construcción de la memoria colectiva y personal, fundamentalmente a través de textos, fotomontajes, videoacciones, diaporamas y múltiples.

### **BECAS Y PREMIOS**

-Beca para la ampliación de Estudios Artísticos en el extranjero. Diputación de A Coruña (1991).

-Beca para la ampliación de Estudios Artísticos en el extranjero. Diputación de A Coruña (1995).

-1º Premio de Artes Plásticas. Fundación Ramón J. Sender. Barbastro (Huesca) (1996).

-Ayuda para la promoción del arte español del Ministerio de Cultura (2000).

### **PUBLICACIONES**

- *“Joseph Beuys. A arte como crenza e como arma”*. *A trabe de Ouro*, nº 23. Santiago de Compostela, 1995.

-“Joseph Beuys. El arte como creencia y como salvación”. *Espacio, tiempo y forma* (UNED), Serie VII- nº 8. Madrid, 1995.

- “*Históricas, visionarias, seductoras. As mulleres no surrealismo*”. *A trabe de Ouro*, nº 29. Santiago de Compostela, 1997.

- “Ataque Naval: algunos motivos para no jugar a este juego”. *LA VOLADURA DEL MAINE* (Catálogo). Caja Madrid/Espacio Garaje Pemasa. Madrid, 1998.

- “Históricas, visionarias, seductoras. De las iconografías clásicas al surrealismo”. *Arenal* (Universidad de Granada), Vol. 5- nº 2. Granada, julio-diciembre 1998.

- “El silencio material. El lenguaje como territorio de debate/El cuerpo como generador de discurso”. *FUTUROPRESENTE. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN EL CAMBIO DE MILENIO*. (Catálogo). Comunidad de Madrid. Madrid, 1999.

- “Cuerpos/miradas: notas sobre la fragmentación corporal y la construcción de la identidad”. *Revista Nosotras*, nº 5. Bilbao, diciembre 1999.

-“*Isaac Díaz Pardo e a pintura ou a radicalidade do abandono da academia*”. ISAAC DÍAZ PARDO: OBRA CARTELÍSTICA (1936-1999). Espiral Maior/Universidade de A Coruña. A Coruña, 2000.

-“Pornografía y placer visual: de la satisfacción al sabotaje (I)”. *Nosotras*, nº 6. Bilbao, febrero 2000.

-“Pornografía y placer visual: de la satisfacción al sabotaje (II)”. *Nosotras*, nº 7. Bilbao, abril 2000.

- “*O ollo ateigado de pracer: sobre fragmentación, porno-evidencia e brico-tecnoloxía*”. *LOST IN SOUND* (Catálogo). CGAC. Santiago de Compostela, 2000.

-“El ojo saturado de placer: sobre fragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología”. *Revista Banda Aparte*, nº 18. Valencia, mayo 2000.

-“*O corpo-lingua: algunhas anotacións sobre a(s) identidade(s) máis alá do sistema sexo-xénero*”. *A Trabe de Ouro*, nº 41. Santiago de Compostela, 2000.

-*"Sobre os corpos como territorios políticos e a(s) lectura(s) da representación xenérica como estratexia crítica: ethics of the care entre @s interlocutor@s públic@s"*. *Andaina*, nº 26. Santiago, verano 2000.

## **EXPOSICIONES, PRESENTACIONES Y PROYECTOS INDIVIDUALES**

**1990:** - "El discreto encanto de la burguesía". Galería Sargadelos (Santiago).

- "*Vero, ma non troppo...*". Galería Esse (Ourense).

**1994:** - "Los Ciclos del Tiempo". Galería Sargadelos. (Vigo).

**1996:** - "*Orpheus's Song*". Galería Minotauro (Santiago).

- Acción "Despacho de contratos matrimoniales a tiempo parcial" (30'). 16 de noviembre: Círculo de Bellas Artes (Madrid).

**1997:** - Acciones "Operación Peter Pan: Hansel y Gretel" (15'), "Cronología" (9') y "La voz humana" (7'). 4 y 5 de junio: Escola de Imaxen e Son (A Coruña).

- "*La Femme-Fleur*". Fundación Ramón J. Sender. Barbastro (Huesca).

- "*La Femme-Fleur*". Centro de Arte Joven (Madrid).

**1998:** - "Plataforma de vídeo". 28 de mayo: CGAC (Santiago).

**1999:** - Acciones "Operación Peter Pan: La Bella Durmiente" (9') y "Operación Peter Pan: La Cenicienta" (11'). 21 de enero: Facultade de Filoloxía (A Coruña).

**2000:** - "El ojo saturado de placer". 18 de octubre: Mediateca de la Fundació La Caixa (Barcelona).

-“Cuarto encuentro de mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas”. Festival Iberoamericano de Teatro. Cádiz, 20-22 de octubre del 2000.

## **EXPOSICIONES, PRESENTACIONES Y PROYECTOS COLECTIVOS**

**1986:** - NOVÍSIMOS I (Ferrol- Santiago- Coruña- Vigo).

**1987:** - NOVÍSIMOS II (Ferrol- Santiago- Coruña- Vigo).

**1990:** - II BIENAL DE ARTISTAS GALEGAS . Casa das Artes (Vigo).

- BIENAL DE PONTEVEDRA [NOVOS VALORES] (Pontevedra).

- SERVICIO PÚBLICO (S. P.) Museo Arqueológico (Ourense).

**1993:** - Acción-instalación con Chus Pato “*Mateino porque era meu!*” (2h. 30’). 8 de marzo: Sala Nasa (Santiago).

**1994:** - III BIENAL DE ARTISTAS GALEGAS. Casa das Artes (Vigo).

**1995:** - VIII BIENAL DE VILANOVA DE CERVEIRA (Vilanova de Cerveira) (Portugal).  
- “A Arte Inexistente: As Artistas Galegas do Século XX”. Auditorio de Galicia. (Santiago).

- “*As Novísimas Pintoras Galegas*”. Casa das Artes (Vigo).

**1996:** - “*Nos Outras*”. Galería Minotauro (Santiago).

- “Ricas y famosas”. (Pamplona - Santander - Mallorca).

**1997:** - “*Anatomies de l’Anima*”. Espai 13. Fundació Miró (Barcelona).

- Acción “Operación Peter Pan :La Sirenita” (22’) con Chus Pato y María Esteirán, 28 de noviembre: Sala Galán (Santiago).

**1998:** - Acción "Operación Peter Pan : La Sirenita" (22') con Chus Pato y María Esteirán. 28 de febrero: Espais Centre d'Art Contemporani (Girona).

- "La Voladura del Maine". Espacio de Arte Garaje Pemasa (Madrid).

**1999:**- "*Ethics of the care*" (*rave party*) (4h. 30') con Chus Pato y María Esteirán. 14 de mayo: Sala Nasa (Santiago).

- "Futuro-Presente (Prácticas Artísticas en el cambio de Milenio). Sala Plaza de España (Madrid).

- "*Lost in sound*". CGAC (Santiago).

**2000:** - "Construcciones de mujeres". Sala Amadís (Madrid).

- "Generación 2000". (Madrid-Valladolid-Barcelona-Valencia-Sevilla).

- "Imaginando identidades". Espai 22a (Barcelona).

## **VIDEOACCIONES Y PROYECTOS EN VIDEO**

**1997:** - "Hansel y Gretel" (15').

- "Cronología" (9').

- "La voz humana" (7').

- "*A Sereïña*" (22').

**1999:** - "*Ethics of the care*" (17').

**2000:**- "*Mon prince et moi*" (12').

**2001:** - "*New Flesh*" (10').

- "La memoria interior" (trabajo en proceso).

### **PUBLICACIONES Y COLABORACIONES GRÁFICAS**

- "*Os chineses*" (Suplemento Cultural de O CORREO GALEGO). Compostela, 1-11-96.

- Revista FE (nº3). Vigo-Valencia, verano 1999.

### **PROYECTOS CON EL COLECTIVO intrépidas & sucias**

**1997:** - "Cuestionario- terapia de grupo nº 1" (publicado en las revistas ASTERIÓN (nº 1, Reus), *A festa da palabra silenciada* (nº 13, Vigo) y ANIMAL (nº 6, Santiago).

**1999:** - "*Cry baby cry (f/w collection 99-00)*". Edición postal (500 ejemplares).

**2001:** - [www.intrepidas-sucias.com](http://www.intrepidas-sucias.com) ("*Cry baby cry: Showroom [Slideshow]*") + Algunas notas sobre la construcción de los cuerpos y la mirada).

### **BIBLIOGRAFÍA**

- II Bienal de Artistas Galegas. Vigo, 1990 (Catálogo).

- S.P. (Servicio Público). Ourense, 1990 (Catálogo).

- III Bienal de Artistas Galegas. Vigo, 1994 (Catálogo).
  
- VIII Bienal de Vila Nova da Cerveira (Portugal). Vilanova da Cerveira, 1995 (Catálogo).
  
- "*A arte inexistente. Artistas galegas do século XX*". Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela, 1995 (Catálogo).
  
- RUIZ, M<sup>o</sup> Xosé: "María Ruido: Alegorías de Orfeo". A FESTA DA PALABRA SILENCIADA, n<sup>o</sup> 11 (Concello de Vigo). Vigo, octubre, 1995 (págs. 17-18).
  
- PÉREZ LORENZO, Francisco: "Entrevista con María Ruido". O CORREO GALEGO (Revista das Letras, n<sup>o</sup> 103). Santiago de Compostela, 11-4-96.
  
- "Ricas y Famosas". Pamplona, Santander, Mallorca, 1996 (Catálogo).
  
- "*La femme-fleur*". Fundación Ramón J. Sender. Barbastro (Huesca), 1997 (Catálogo).
  
- MURRÍA, Alicia: María Ruido "*La femme-fleur*" / Rosa Nogués "*La moda en rosa*". Centro de Arte Joven. Madrid, 1997 (Catálogo).
  
- POL i RIGAU, Marta: "*Cicle d'accions ŒLa tirania de l'atzar*". Temporada 1997-98. PAPERS D'ART, n<sup>o</sup> 74. Girona, 1r semestre 1998 (págs. 12-13).
  
- "La voladura del Maine". Garaje Pemasa/Caja Madrid. Madrid, 1998 (Catálogo).
  
- POL i RIGAU, Marta: "*És possible preveure diferents perfils d'artista per al segle XXI?*" dentro de "*Confrontacions*". Diputació de Tarragona/Escola d'Art i Disseny de Tarragona. Tarragona, 1998 (Catálogo).
  
- "Futuro-Presente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio". Comunidad de Madrid. Madrid, 1999 (Catálogo).
  
- "Generación 2000". Caja Madrid. Madrid, 2000 (Catálogo).
  
- "*Lost in sound*". CGAC. Santiago de Compostela, 2000 (Catálogo).

- Cedán, Susana: "*María Ruido: o outro*". INTERESARTE, nº 8. Santiago de Compostela, junio del 2000 (pág. 20).

## 4.8 CONCLUSIONES

Se comprueba que en España hay un número importante de artistas jóvenes que combinan creación, organización y gestión, dotando de nueva vitalidad a la *performance* en nuestro país. Sin embargo, este arte, que pretendía ser rompedor, ha causado finalmente el efecto de una vacuna.

Las “dos generaciones diferenciadas” que señalábamos en la introducción de este capítulo, han quedado bien marcadas. Entre los clásicos, nos dejamos por supuesto muchos nombres<sup>406</sup>, ya de sobra conocidos e incluso objetos de otras investigaciones similares a la nuestra.

Cabría preguntarse, en cualquier caso, qué acciones cabe hacer dentro y fuera de las instituciones, o si la *performance* es, por su propia naturaleza, un arte que deba funcionar al margen de las mismas (sería paradójico en cierta medida, como señala Brandon Taylor<sup>407</sup>, que las instituciones artísticas fueran las encargadas de alimentar ciertas tendencias que actúan contra ellas).

---

<sup>406</sup>. Como a Bartolomé Ferrando, con quien mantuvimos correspondencia en numerosas ocasiones. Nos remitió el programa de la asignatura que imparte en la Universidad de Valencia, e incluso asistimos a algunas de sus acciones, en el CAAC.

<sup>407</sup>. Taylor, *op. cit.*, pág. 10.

Propuestas unidas a los nuevos movimientos sociales, como la que formula Nelo Vilar, precisarían una revisión y discusión más detalladas. Dada la naturaleza esencialmente efímera de estos trabajos, habría que preguntarse si requieren –o rehuyen, o merecen- un análisis pormenorizado, que estudie su peso específico, y ayude a determinar finalmente su valor. Aquí nos hemos limitado, simplemente, a mostrar algunas de ellas...

Del otro lado, quedarían posturas como la de Jaime Vallaure, según el cual “no se aspira a vivir del arte producido, sino a vivir creativamente”<sup>408</sup>, aunque esto no se refiere a la ya vieja identificación arte=vida, ya que para él vivir creativamente no tiene por qué suponer la producción de Arte. Tampoco pretende estetizar la realidad,

“...sino introducirse en los sistemas para promover/provocar una alteración desde dentro”; “transformar las prácticas cotidianas del receptor posicionándolo, a su pesar, como emisor”; “la conversión (por el destinatario) del trabajo alienado en trabajo creativo”. “Contraoponer arte y creación (...). Creación como una actividad vital que lo abarca todo, un proceso permanente y contagioso que nunca se acaba”<sup>409</sup>.

En cualquier caso, sí es claro que la *performance*, que nació como un género inclasificable, con pretensiones de ser refractario, mantiene estas propuestas aún en muchos de sus representantes. Y todo esto a pesar de que, por su propia naturaleza híbrida y mestiza, de también cabida a otro tipo de manifestaciones que la degeneren, debiliten o comercien con ella.

---

<sup>408</sup>. Jaime Vallaure, “Reflexiones en torno a un intento cronológico”, en Sin Número. Arte de Acción, *op. cit.*, pág. 43.

<sup>409</sup>. *Ibid.*, pág. 44.

Si el arte ha de ser o no la víctima, en el crimen perfecto de la *performance*<sup>410</sup>, cada cual habrá de decidirlo.

---

<sup>410</sup>. Parfraseando a Jaime Vallauré, *ibid.*, pág. 36.



## CONCLUSIONES

En este trabajo hemos cubierto las siguientes etapas: en primer lugar, una determinación terminológica, y cierta acotación de las peculiares manifestaciones que nos ocuparon.

A continuación, un segundo capítulo, en el que tratábamos acerca de la historia del arte de acción, que se desarrolla en el ámbito internacional, sin apenas aportaciones españolas.

Tras esto, el núcleo de nuestro trabajo, dedicado a Esther Ferrer, ha tratado de cubrir, en su amplitud, los principales aspectos de su producción artística, que no sólo se refieren al arte de acción, sino también a otras materias, acaso de orden más tangible...

En un cuarto capítulo, abandonando por completo las pretensiones exhaustivas, echamos una ojeada al panorama español en este campo. Qué ha pasado con la *performance* en nuestro país. Quiénes se dedican o dedicaron a ella, y para qué. Qué relación guarda ahora con las tradicionales “vanguardias”.

Por último, un apéndice con algunos textos escritos por la propia Esther Ferrer, en el que nos da cuenta de algunas posturas personales, vitales y artísticas, completan el material aportado en la investigación.

Los resultados obtenidos a través de este estudio, creemos que son suficientes. Las peculiaridades del objeto de nuestras reflexiones nos obligaron en ocasiones a piruetas, a caminar sobre la cuerda floja, cargados de trastos, balanceándonos sobre el abismo. Al reseñar muchos de estos aspectos, se corre el riesgo de aparentar o esbozar una justificación de los mismos. O que el lector crea que tomamos partido por alguna opción, momento éste que hemos tratado de evitar a toda costa.

Las deficiencias de nuestra aportación quedan patentes, desde el mismo instante en que expresamos nuestras pretensiones: faltan muchos nombres, especialmente en los capítulos II y IV, al tratarse de selecciones, entran en juego los aspectos personales, los juicios.

Tampoco un texto escrito o una fotografía son el soporte adecuado para mostrar estos trabajos. Este problema tratamos de solventarlo con el material *multimedia*, y confiamos en que acudan a él, para cubrir nuestros propósitos con satisfacción.

En cuanto a las sugerencias para otros estudios, se hace complicado. Ya en nuestra bibliografía podrá observarse que monografías que estudien e historien el fenómeno de la *performance*, hay suficientes, especialmente norteamericanas.

También contamos con numerosos catálogos, de muestras y retrospectivas, patrocinadas por las más altas instituciones artísticas. En cuanto al arte de acción en España, ya existe, como decíamos en el capítulo IV, una investigación al respecto. Y habría que valorar, además, que las circunstancias históricas en que éste tiene lugar, no son las de las vanguardias, ni siquiera las de *Fluxus*... en cierta medida, estas manifestaciones han perdido su fuerza, su carácter refractario.

El apunte que sí nos permitimos, y creemos interesante, es una reflexión acerca de la evolución del concepto de obra de arte a lo largo del siglo XX o, si se quiere, desde mediados del XIX. Cotejando esto con los cambios en la sociedad, en los medios de comunicación, y en la economía, podríamos plantearnos qué ha sido del arte, si realmente éste se ha democratizado, como parece; dónde y para quién queda el Arte con mayúsculas.

No podemos cerrar estas “conclusiones” sin entrar en una última consideración: nuestra valoración personal al respecto. Hemos eludido esto deliberadamente a lo largo de todo el trabajo, y en este último punto no iremos mucho más allá.

Creemos que se trataba de una cuestión de justicia el dar a conocer ampliamente las facetas creativas de Esther Ferrer, teniendo en cuenta que esto ya se ha hecho, de sobra, con otros de sus coetáneos y compañeros, que sin embargo no han aportado una dedicación tan constante y sólida.

En muchas ocasiones, al escribir, hemos pensado en el arte contemporáneo, y en la conocida fábula del traje del rey. Evidentemente, el paralelismo no se aplica sólo a la *performance*, aunque en esta manera de hacer se acogen muchos pícaros sastres.

Quisiéramos, en general, que se entienda el arte de acción como una manifestación revulsiva y circunstancial que, en la agitada historia reciente de la Humanidad, busca, de algún modo, sacudir las conciencias y los márgenes establecidos, abriendo nuevos caminos (a través, cómo no, de la ruptura).

Si finalmente sólo destruye, sin aportar soluciones, y este caudal queda agotado, dejando un cauce seco, no dejará por ello de tener relevancia. Para ayudarnos, cuando menos, a comprender. Exactamente el mismo objetivo que nos marcábamos al principio, al señalar que la trayectoria artística de Esther Ferrer era útil, cuando menos, como botón de muestra. Hacia un horizonte de inteligibilidad para el arte contemporáneo.

## APÉNDICE

### ARTÍCULOS Y ESCRITOS DE ESTHER FERRER

Hemos querido añadir este apéndice, para completar un poco más la documentación sobre Esther Ferrer. Entre sus escritos, encontramos textos de la más diversa índole: desde artículos para una revista especializada en medicina (Jano), crónicas de exposiciones celebradas en París (en las que Ferrer ejerce como corresponsal del periódico en cuestión), comunicados de prensa para sus propias muestras en distintas galerías, o textos-homenajes (como la carta a Cage).

Es evidente que el aspecto creativo resulta más destacado en unos que en otros. No obstante, en nuestra opinión, todos ellos, cada cual en su medida, contribuyen a acercarnos a la visión de la artista. Nos aportan, cómo no, elementos biográficos a veces, anecdóticos otras, ideológicos o declarativos de ciertas afinidades...

La intención, en este caso, es la misma que nos movía al incluir a lo largo de nuestro trabajo fragmentos de la entrevista realizada en París. Pensamos que conociendo más de cerca esta otra faceta “profesional” de Ferrer, poseeremos, tal vez, más elementos de juicio, al enfrentarnos a la comprensión de su producción artística. Con lo cual nuestras justificaciones, al volcarse, se transforman en algo más simple y directo: una invitación. A conocer las propuestas que se nos ofrecen, tras estas líneas.

- “*La Serie des Series*”, *Communique de presse*. Exposición del jueves 26 de enero al sábado 25 de febrero de 1995.
- “*Letter to John Cage*”. *Music Works* nº 62.
- “*Série: Exercices de style. N° 1- Connaissez-vous grabinoulor?*”. En *Le Cahier du Refuge* nº 64, pág. 11.
- “La travesía del desierto...(texto sobre la creatividad femenina)”.
- “Sobre la creatividad femenina”. Revista Punto y Coma.
- “Sobre el papel del arte y el artista en nuestra sociedad postmoderna”, texto para el symposium de Hetapollohaus, Eindhoven (Holanda), 1995.
- “Utopía y *performance*”, texto que sirvió de base para una conferencia, para el seminario de Altos Estudios Artísticos de París “*L’abri et l’utopie*”.
- “*Féminin/Masculin ou le sexisme dans les dictionnaires*”, revista *L’Évidence* nº 4, otoño de 1994.
- Artículo para *Cahiers Danae*, verano de 1989.
- “Fluxus & Zaj”, texto escrito para el libro *Estudios sobre performance*, editado por el CAT, Colección Teatral, Junta de Andalucía, 1993. Págs. 31-47.

Podríamos diferenciar los artículos publicados en prensa por la artista, dado que durante un tiempo ejerció como corresponsal en París, realizando crónicas de exposiciones y eventos culturales. Por tanto, los escritos relacionados con esta actividad son muchos, y nos limitamos a recoger algunos que tratan temáticas más cercanas a ella, esto es, los que se relacionan más con su propia labor creadora:

- “Marcel Broodthaers, un artista atrapado”. Crónica de exposición. *Babelia*, 21 de marzo de 1992, pág. 7.
- “Marcel Duchamp inaugura el Centro Pompidou”. Crónica de exposición. *El País*, domingo 20 de febrero de 1977.
- “El ‘taller estudio’ de John Cage”. Revista Signos, nº 11/12.
- “Para los pájaros’, una reflexión más allá del silencio”. Diario El País, viernes 4 de marzo de 1977.
- “París y Madrid celebran el 70º aniversario del compositor vanguardista norteamericano John Cage”. Diario El País, miércoles 6 de octubre de 1982.
- “El compositor John Cage desentraña el mundo caótico de una novela de Joyce”, Diario El País, viernes 20 de febrero de 1981.
- “John Cage, entre la disciplina matemática y el azar”. Diario El País, sábado, 17 de noviembre de 1979.
- “*Hommage à John Cage*”. *Revue d’Esthétique*, nº 13, 14 y 15. 1987-88. Toulouse, 1988.

- “Los ‘vagabundos celestes’ y las nuevas generaciones rescatan un espacio poético abierto”, Diario El País, sábado 16 de junio de 1979.
- “Bienal de París: un poco de todo y por su orden”, Diario El País, sábado 4 de octubre de 1980.
- “En contra de las fronteras tradicionales del arte”, Diario El País, sábado 12 de julio de 1980.
- “Entrevista con Ivette Roudy, ministra francesa de los Derechos de la Mujer”, Diario El País, lunes 3 de mayo de 1982.
- “La exposición ‘Los inmateriales’ muestra en París la decrepitud de la modernidad”, Diario El País, viernes 17 de mayo de 1985.
- “Los dibujos-documento de Antonin Artaud, en el Centro Pompidou”, Diario El País, miércoles 15 de julio de 1987.
- “La exposición sobre ‘El Japón de las vanguardias’, en París, muestra a los pioneros de las ‘performances’”, Diario El País, viernes 27 de febrero de 1987.
- “La obra monumental de arte-vídeo”, Diario El País, viernes 31 de diciembre de 1982.

Entre los artículos que incluimos a continuación, no todos son inéditos, pero pese a esto resultan muy difíciles de localizar. Otros fueron redactados con motivo de una exposición de la artista, o alguna charla impartida por ella. Confiamos en que esta aportación resulte de utilidad, a la hora de valorar su dedicación al arte contemporáneo, así como su compromiso personal en otras cuestiones, de orden social o político.

### **El poema de los números primos**

Después de algunos años de trabajo con estructuras geométricas definidas en función de mis propios criterios, un día me apeteció crear estructuras en las cuales mis preferencias estéticas jugaran un papel secundario. Se trataba de crear estructuras a partir de criterios diferentes a los de mi propia subjetividad.

Después de haber probado varias posibilidades sin resultado, un día soñé con los números primos. Tras este sueño, tomé la decisión de intentarlo con ellos. Es así como empecé este trabajo que yo llamo “el poema de los números primos”.

Al principio, era bastante descorazonador. Unos matemáticos me decían que era imposible prever estructuras a partir de esta serie, teniendo en cuenta que la serie de los números primos es imprevisible.

Efectivamente, necesité mucho tiempo para llegar a un resultado válido, para entender que no debía prever nada porque, efectivamente, no sé nunca cuándo ellos, los números primos, van a aparecer en la serie de los números enteros.

A veces empiezo a escribirlos desde arriba a la izquierda, y sigo escribiendo normalmente. Otras veces empiezo en el centro y hago una espiral hacia el borde. A veces empiezo con 1, 2, 3, 5, 7, a veces me salto números y empiezo a partir del dos mil o cuatro mil, incluso del quince millones o más. Otras veces empiezo a partir del 41, lo que proporciona una línea de números primos muy peculiar, según una observación de Stanislaw Ulam.

El soporte de la estructura puede ser la hoja de papel, la madera o incluso el espacio.

La primera cosa que me sorprendió al trabajar con la serie de los números primos fue que, cualquiera que fuese el sistema utilizado por mí, el resultado es siempre bello. Es la razón por la cual me gustaría hacer obras monumentales con esta serie, por ejemplo la de los suelos, o de las paredes, etc.

Cuando uno se sumerge en el universo de los números primos, se tiene la sensación de que son la representación, en el lenguaje de los números, de este cos universal magnífico, en permanente cambio, nunca igual pero no obstante siempre el mismo. Un caos en el interior del cual tengo la sensación de que hay un orden. Un orden raro, extraño.

El trabajo con los números primos es fascinante y tranquilizador al mismo tiempo, muy minucioso –nunca tengo la certeza de no haber cometido errores- y sin duda algo obsesivo, tan obsesivo que llega un momento en que hay que dejarlo, por lo menos durante cierto tiempo, pues cuando se intenta traspasar el misterio de este hipotético y curioso orden que yo imagino que puede existir en el caos, uno se arriesga a marcharse muy lejos, incluso demasiado lejos... allí donde acaso ya no hay posibilidad de vuelta...

Esther Ferrer. París. Abril de 1996

### **La serie de las series. Comunicado de prensa**

La serie de las series es un intento de presentar de una vez muchos años de trabajo seleccionando algunas piezas de cada una de las principales series.

No se debe confundir una serie con un periodo, porque casi todas las series han comenzado en los años setenta, y continúan aún hoy.

Quizás la serie más completa es la de los autorretratos. No se me ve nunca por completo, sino sólo en trozos, como en el “Libro de las Cabezas” o el “Libro de los Sexos”.

Serie de los “Juguetes Educativos”: son simples objetos comprados en tiendas de juguetes que yo corrijo.

Serie: “Homenajes” en realidad prefiero llamarla ‘serie de los recuerdos’. Empezó con el “Souvenir Fontana”, luego el de John Cage, y del Aduanero Rousseau.

Serie de las maquetas: versiones reducidas de obras que normalmente necesitan mucho espacio. La mayor parte de ellas no han sido realizadas.

Serie de los “Números Primos”: al principio, un sueño que tuve. En la exposición sólo habrá dos o tres piezas, maquetas de proyectos para el suelo o para la pared.

Serie de las performances: es la más completa, importante y antigua: empecé a realizar performances en los años sesenta. La representaré en mi exposición con uno de mis elementos básicos, la silla, y algunos vídeos, aunque soy consciente de que no se puede representar la esencia de la performance, así como no se puede colgar lo efímero en la pared.

Representar una performance únicamente en base a documentación, significa diseñar los hechos, y espero que el espectador sabrá darse cuenta de ello.

La pieza “Paisaje” es la más grande, una versión de la serie “Instalaciones con módulos”. En este caso, se trata de siete módulos hechos de barras flexibles y tijeras.

Están excluidas de esta exposición todas aquellas series que ya se han presentado en París (“En el marco del arte”, Galería Satélite, 1992; “Objeto contextualizado/Objeto descontextualizado”, Galería Donguy, 1993; “Instalaciones con sobres”; “Instalaciones con Hilos” y los “Objetos en kit”).

La serie de las series es una obra inacabada, que sólo terminará con mi muerte. Cada serie se prolonga en el tiempo y no se sabe nunca cuando aparecerá la próxima obra. Se puede considerar igualmente que cada serie es una obra inacabada, ya que nunca estará cerrada. Siempre se podrá prolongar una serie con otro elemento. Dicho de otra manera, la serie de las series es un fragmento de fragmentos, pues cada serie aumenta de vez en cuando con un nuevo elemento, aunque siga siendo siempre un fragmento más de mi trabajo.

Esther Ferrer. Comunicado de prensa para la exposición celebrada en la  
Galería J & J Donguy, en París, 1995

### La travesía del desierto...

Hablar hoy de la creatividad femenina, supone entrar en la discusión de si existe o no una específica y propia de la mujer. Cuestión inseparable del debate que divide actualmente a los grupos que forman parte del movimiento y que parece plantearse, bien en términos de reivindicación de la diferencia y por lo tanto, afirmación de la especificidad creativa, bien de negación de la misma (aunque defendiendo una total autonomía y singularidad), basándose en que la “diferencia”, definida generalmente según las normas del sistema patriarcal, ha sido siempre el argumento supremo que ha justificado la opresión y discriminación de la mujer en todos los terrenos.

Para analizar la temática, formulación, fondo y forma de la creación femenina, con vistas a debatir el problema de su especificidad o no, se tiene que recurrir a la historia, pero en la versión oficial de la historia del arte, las mujeres son “las olvidadas”. En todas las épocas, se le ha asignado a la mujer, por el “decreto” de la presión social y las necesidades político-económicas, un campo de acción, se le ha condicionado para que actúe sobre ciertas áreas de la actividad artística (generalmente las más desprestigiadas socialmente, las que no merecían casi el “reconocimiento”, privilegio reservado al hombre), se le han marcado límites de los que no debe (y difícilmente puede) salirse, sin “transgredir” la imagen cultural (el cliché) de lo “femenino”. Siempre se pensó (y se temió) que el acceso de la mujer a la creación como sujeto activo y con todos los derechos, ponía en peligro el equilibrio social, al no reducirse, e incluso negarse, a cumplir su papel “fundamental” de procreadora de seres y transmisora de valores, pues su “vocación natural”, como impunemente dogmatizó en su día, el insigne J. J. Rousseau, es el “matrimonio y la maternidad”, suprema actividad dignificada hasta la saciedad, trampa en la que con tanta frecuencia la mujer se ha dejado apresar, unas veces por comodidad, otras por ignorancia, dependencia, miedo a su propia libertad, por haber introyectado la masculina y culpabilizadora idea de que existe una incompatibilidad, cierta y evidente, entre maternidad y creación y la mayoría, porque pasaron el tiempo de una vida, siendo el reposo de un guerrero cualquiera (de izquierdas o de derechas), o la musa de otro poeta (bueno o malo) en una muda, resignada y obligada renuncia.

La historia es una continuidad de interpretaciones, la del arte como cualquier otra, y la interpretación de nuestra historia, ha sido el desierto de la mujer, parece como si nunca hubiéramos

existido más que como procreadoras de los “genios” deboradores que la nutren e ilustran. Es un desierto sin oasis lo que la mujer ha atravesado, alumbrando seres y caminos.

Durante siglos, la figura de la mujer creadora, socialmente aceptada, ha sido un accidente, reconocido, cuando era imposible ignorarlo, pero relegado a la función de “botón de muestra”, excepción que confirma la regla, justificación de la permisividad e igualdad de oportunidades (hipocresía que pretende hacer olvidar, que la sociedad, siempre ha levantado barreras frente al pobre, el desheredado y la mujer. Barreras que pueden tener formas tan sutiles, como disculparle e incluso negarle, “por su propio bien” el acceso a la cultura o “protegerle”, reduciendo su mundo a un cotidiano agobiante, rutinario y castrador).

Durante mucho tiempo, la mujer artista, fue un elemento decorativo, telón de fondo sobre el que brillaban con más intensidad todavía, los patrones de la cultura, los verdaderos protagonistas, convertida en una sombra difusa o simple puente necesario entre una y otra generación de jueces de la historia.

Analizar esta “ausencia”, esta negación de nuestra memoria, no significa en ningún caso refugiarnos en un mítico paseísmo, o reivindicar el derecho a parte de las “condecoraciones” y “trofeos”, que con tanta prodigalidad se distribuyeron en las “batallas” culturales. No se trata de perder el tiempo rehabilitando o recuperando, sino de poner en marcha y dinamizar un proceso creativo, que puede y debe ser subversivo, a todos los niveles individual y colectivo; cuando la mujer cuestiona su identidad subjetiva, en la búsqueda y afirmación de la propia y real identidad, analiza, necesariamente, desmonta y descompone, todo el milenarismo discurso masculino sobre la “naturaleza de la mujer” (incluida la mujer artista), desmitificando a la vez, el sistema de valores (consecuencia de un sistema socio-económico) que ha servido y sirve todavía, a la hora de enjuiciar la obra de arte.

Un viaje a través de nuestra historia, implica establecer una lectura diferente, una interpretación más compleja y válida del pasado, proyectada hacia el futuro y actuante en nuestro

presente. Limitarse a desenterrar nombres y obras<sup>1</sup> no tiene sentido alguno. Se trata de desembocar en una reflexión sobre la función del arte hoy y no dejarse encerrar en los estrechos límites de un reconocimiento elitista, cayendo en la tentación.

---

<sup>1</sup> . En este sentido es interesante consultar “Our Hidden Heritage” y “Women Artists”, Peterson y Wilson. Ed. Herper, Nueva York, 1976. “Women Artists: 1550-1950”. Ann Suthelans Harris y Linda Nochlin. Catálogo. Los Ángeles County Museum of Art. Alfred A. Knoph. Nueva York, 1976.

### Sobre la creatividad femenina

“Estoy convencida de que esta poetisa, que no ha escrito nunca una sola palabra, y que fue enterrada aquí, vive todavía. Vive en vosotras y en mí, y en muchas otras mujeres que no están presentes esta tarde, porque están lavando los platos y acostando a sus hijos. Pero ella vive; pues los grandes poetas no mueren; son presencias eternas; esperan únicamente la ocasión de aparecer entre nosotros en carne y hueso... Mi convicción es que: si vivimos aproximadamente un siglo más –hablo de la vida que es real y no de esas pequeñas vidas separadas que vivimos en tanto que individuos- y tenemos quinientas libras de renta y habitaciones para nosotras solas; si adquirimos la costumbre, la libertad y el coraje de escribir exactamente lo que pensamos; si conseguimos escapar un poco del salón y ver a los humanos no únicamente en sus relaciones entre ellos, sino en su relación con la realidad y también el cielo y los árboles y el resto en función de lo que son;... si no retrocedemos ante el hecho (pues es un hecho evidente) de que no existe ningún brazo del cual colgarnos, que marchamos solas y que estamos en relación con el mundo de la realidad y no solamente con el mundo de los hombres y las mujeres –entonces se presentará la ocasión para la poetisa muerta que era la hermana de Shakespeare antes de tomar esta forma humana a la cual tantas veces tuvo que renunciar”<sup>1</sup>.

Un ejemplo, Virginia Wolf; otro Marie Bashkirtseff (su verdadero nombre María Konstantinova Baskierceva), sus cuadros expuestos en los Salones oficiales de 1880 chocaban por su fuerza y realismo, por la ausencia en ellos del “eterno femenino”, hasta tal punto, que muchos pensaban estaban pintados por un hombre. Esta joven pintora “rica y bella”, angustiada por el estrecho caparazón con que la sociedad de su época le “protegía” murió tísica a la edad de 24 años, y dejó escrito en su “Diario”:

“Lo que deseo es la libertad de pasearme sola, de ir y venir, sentarme en los bancos del jardín de las Tullerías, detenerme a mirar las vitrinas artísticas, entrar en las iglesias, los museos, pasearme entre las viejas calles, eso es lo que quiero y sin lo que no se puede llegar

a ser una verdadera artista... Por ello me da rabia ser mujer. Voy a vestirme de burgués, me voy a poner una peluca, hacerme tan fea que seré libre como un hombre. Esta es la libertad que me falta y sin la cual no puede llegarse a ser algo seriamente. Es una de las grandes razones por las cuales no hay artistas mujeres”.

No es difícil encontrar otros ejemplos; podríamos hablar de Artemisa Gentileschi, pintora florentina contemporánea de Caravaggio, hija de pintor, violada en el estudio de su padre por un profesor que se fugó llevándose un cuadro del primero sobre un tema de Judith. Juicio, pena muy leve para el violador, para que todo quedara en orden, el mismo año casaron a Artemisa con un “amigo de la familia”; la artista pintará a lo largo de su vida una serie de cuadros sobre el tema de Judith, entre ellos, uno “Judith decapitando a Holoferne” (Galería Uffizi, Florencia), escalofriante en su forma y en su fondo.

En un mundo donde el reconocimiento es un privilegio masculino, el problema de la creatividad de las mujeres debe abordarse desde diferentes ángulos. Cualquiera que sea la problemática socio-política de una época a la mujer se le ha asignado siempre un campo de acción, se le han marcado límites de los que no puede salirse sin “transgredir” la imagen cultural de lo femenino, sin escaparse a una definición impuesta. Parece como si cuando la mujer accede a la creación (en sujeto activo, no como musa o inspiradora), pusiera en peligro un equilibrio social (patriarcal) al no reducirse (incluso negarse) a cumplir su “natural papel” de procreadora (de seres) y transmisora (de valores), única función digna que corresponde a su “naturaleza”, suprema actividad dignificada hasta la saciedad en la que la mujer, con frecuencia, se ha dejado atrapar; todo lo demás son accidentes de la historia, eliminados cuidadosamente, en su mayor parte, por los hombres, dejando, eso sí, algunos nombres no demasiado molestos (la excepción confirma la regla) o tan evidentes (pero no por ello representativos de la mujer) que es imposible negarlos, quizá para desculpabilizarse de su papel de jueces de la historia, una historia que es el desierto de las mujeres.

La historia... parece como si nunca la hubiéramos tenido. En lo que respecta a la del arte, la mujer (como los pobres) ha sido excluida, es como una sombra difusa que se encarna, muy de vez en

---

<sup>1</sup>. Virginia Wolf, “*Un chambre à soi*”, citado por “Parole”, nº 1.

cuando, en un nombre que merece unas cuantas líneas y desaparece sin dejar rastro, como si nunca hubiera existido, a lo sumo es como un elemento decorativo en el ambiente de una época que sirve para dar brillo a unos de los “verdaderos protagonistas de la historia”.

Por esto, cuando se trata de establecer un debate sobre la especificidad o no especificidad de la creatividad de la mujer, el primer y necesario paso es una re-estructuración de la historia, una revisión y re-escritura que “desentierre” nombres y obras, permitiendo así un análisis de la producción femenina, que ayudará a las mujeres hoy, a establecer una relación diferente con su propia historia y con la de “sus hermanas poetas”.

El análisis de esta “ausencia”, de esta negación de la memoria, pasa por un estudio de los mecanismos psico-socio-políticos de cada época, generadores de una imagen determinada de la mujer (también de la “mujer artista”), lo que puede aportar datos que ayuden a clarificar el debate.

En este sentido, el colectivo “Femmes/Art”, formado por pintoras, escritoras, sociólogas, analistas, etc., “unido por el deseo de trabajar juntas e intentar avanzar un poco en esta misteriosa cuestión de la productividad femenina”, organizó el pasado mes de junio, unas jornadas (que finalizaron con una exposición colectiva de nueve artistas); según una de sus componentes, Françoise Kriet, “todos los juicios generales, vengan de donde vengan, feministas o antifeministas, actualmente corren el riesgo de ser falsos, por el simple hecho de la falta de información. Sabemos muy poco sobre nuestra historia, sabemos también muy poco sobre lo que hacen nuestras contemporáneas”<sup>II</sup>.

La cuestión parece plantearse en términos de reivindicación de la “diferencia”, de la “especificidad” o negación de la misma, como es el caso de las feministas radicales que consideran que dado que es el sistema patriarcal el que nos sitúa “diferentes” para justificar nuestra explotación, y es él el que impone la idea de una “naturaleza”, de una “esencia” femenina, clamar por el “derecho a la diferencia” significa, en el contexto actual, el derecho a la opresión, por lo tanto es ilusorio el

---

<sup>II</sup>. Canal- 15/31 octubre 1977.

“reivindicar un hablar de mujer, o formas de expresión específicas de la mujer, aunque el feminismo puede crear condiciones de posibilidad para la creatividad.

¿Cuál es la interpretación que nos corresponde? Son las feministas radicales, en su afirmación de autonomía y singularidad, pero negando la “diferencia”, quienes tienen razón, o es la postura de Julia Kristeva cuando afirma que puesto que toda relación con una práctica simbólica implica una crisis de identidad, en el caso de la mujer “supone un enfrentamiento con lo que garantiza la identidad de una manera arcaica y genética, la imagen materna. Pero en razón de la identidad sexual entre la mujer y la madre, este enfrentamiento puede ser más violento, más difícil de controlar”, la creatividad femenina tiene por lo tanto unas características propias, puesto que “la relación preedipiana, siendo, en caso de las mujeres, la madre, toda creación femenina, va necesariamente acompañada de homosexualidad”.

El debate está planteado, pero la respuesta, por el momento, no aparece demasiado clara, Françoise d'Eaubonne, que no cree en las interpretaciones psicoanalíticas, “son cuentos”, está de acuerdo con Virginia Woolf, “todo ser humano desea y puede crear, en principio. Es la sociedad la que levanta barreras ante la mujer y el pobre”, de todas formas sería interesante, plantearse también, qué tipo de mujer (el tipo de hombre ya lo conocemos) tiene hoy acceso al mundo del arte y que, como el hombre, corre el riesgo de encontrarse cogida en la trampa elitista del reconocimiento y jugar el juego del sistema, tanto más a fondo, cuando que este fruto le ha estado prohibido prácticamente durante siglos.

**Sobre el papel del arte y el artista en nuestra sociedad postmoderna**  
**Texto para el Symposium de Hetapollohaus, Eindhoven (Holanda), 1995**

Realmente no puedo dar una respuesta a esta cuestión, al menos no una respuesta general o una respuesta abstracta.

No sé lo que el arte debe ser en este fin de siglo y de milenio.

Cuando hago arte, no soy consciente de interpretar un papel específico, lo hago como persona, no como artista.

La mayoría de las veces, además, no me identifico con el discurso artístico en voga.

Normalmente asocio la creatividad (creación) con el anarquismo. Empleo la palabra creación en lugar de arte conscientemente, porque para mí el arte es otra cosa, de cierta manera algo mucho más limitado que la creación.

Cuando hablo de creatividad o creación lo hago insistiendo en su sentido placentero, de producción de placer, algo que sirve sobre todo y en primer lugar a quien lo practica. Una práctica que se realiza sin prestar atención a las consecuencias (juicios de los otros, dificultades materiales, etc.) y sin dejarse condicionar por obligaciones o compromisos. En la creación no hay más dueño que uno mismo, exactamente lo mismo que en el anarquismo.

La creación, como el anarquismo, es una elección completamente gratuita, que no compromete más que a uno mismo y que uno libremente decide practicar.

Normalmente me gusta definir el anarquismo, como defino la creación, como una práctica de la libertad, primero individual y luego social. En realidad, no comprendo el significado del arte ni el papel del artista, fuera del pensamiento anárquico.

Es en este sentido que considero que la creación (como el anarquismo), puede servir en todos los períodos de la historia, porque es algo fuera del tiempo, diría incluso que es a-temporal, algo anclado en la naturaleza humana –existirá tanto como dure la especie humana como tal- y por esta razón individualista e individualizado.

Desgraciadamente soy perfectamente consciente de que hay muchas otras cosas ancladas también en la naturaleza humana.

Este carácter individualista de la creación (y del anarquismo) es precisamente la fuente de su atractivo y también naturalmente de sus enormes riesgos, lo que precisamente en mi opinión, es lo que le hace más interesante.

Creación pues como anarquismo (o anarquismo como creación), es simplemente un problema de asumir la responsabilidad individual. Es reflexionar sobre la idea que cada cual tiene de sí mismo como ser pensante capaz de tomar las decisiones sin delegar esta capacidad en otro, sea cual sea ese otro: un rey, un dios, un partido, un líder o un artista genial. Nuestra libertad no está limitada más que por las características de nuestra propia especie en el sentido más físico del término y por nuestra decisión personal de emplear la libertad inteligentemente, es decir, considerando a los otros seres que practican su libertad también.

Además me gusta la manera de pensar anarco/creativa, porque no tiene una meta oficial. No hay paraíso ni artificial, ni real ni proletario al final del camino. Un camino que, como desgraciadamente nos ha demostrado la historia, es generalmente autoritario.

En la creatividad anarquista o viceversa no hay camino marcado, pues como escribió Machado, *el camino se hace al andar*. Un andar nutrido de individualismo positivo, creativo, que lo opone automáticamente a la conducta subordinada.

En la conducta creativa, no hay nada subordinado, el ser es UNICO diferente de otro, porque sólo en esta UNICIDAD del ser puede existir la creatividad. Me gusta imaginar el trabajo artístico como la expresión de esta UNICIDAD.

De acuerdo con Max Stirner, podemos decir que esta UNICIDAD que me separa de los otros, es precisamente la condición que me permite la unión libre con el otro.

Aunque me sea difícil hablar del papel del artista en nuestra sociedad –pues pienso que es primero de todo un trabajo personal que cada cual tiene que encontrar por sí mismo- supongo que el hecho de ser el testigo de esta UNICIDAD (frente a la cada día mayor masificación) puede ser interesante e incluso útil. Útil en primer lugar para el mismo artista y luego quizás también para los otros.

Quizá esta función de testimonio de individualidad es algo que puede justificar la inutilidad del artista.

Para recoger quizá el tema de este symposium, y partiendo de mi propia experiencia, creo que el hecho de producir objetos artísticos, consumibles y vendibles de acuerdo con el gusto del consumidor (y no lo digo en sentido peyorativo) no es lo que yo hoy quiero o debo hacer. Cada vez pienso más en la posibilidad de crear sólo situaciones.

Felizmente el hecho de dedicarme fundamentalmente a la performance me facilita la tarea, sobre todo porque puedo realizarlas fuera del lugar artístico, por ejemplo en la calle.

Sinceramente creo que el arte debe salir a la calle, pero no en el sentido en que se hablaba en los años 60 y 70 de acercar el arte al pueblo generoso, sino porque creo que es en la calle donde perturba más. Quizás el artista debiera ser el gran perturbador, el perturbador profesional, aquel por el cual el desorden llega. Sé que esto es más bien difícil, que para ello hace falta mucho coraje... y que es precisamente quizás lo que nos falta.

Quizás el artista debiera ser un agente de cambio, de transformación de la mentalidad utópica, si es cierto como dicen algunos que el pensamiento utópico es necesario para la evolución de la sociedad.

Hablo de utopía porque alguien hablaba de ello en la carta que me enviaron para invitarme a este symposium. Parece que de acuerdo con Marcuse o Backmister Fuller estamos llegando al fin de las utopías.

Estoy de acuerdo con ellos, pero no por las mismas razones que ellos apuntan: desarrollo económico o progreso técnico que permite la realización de la utopía, sino porque las utopías que nos han sido propuestas desde la antigüedad hasta hoy, son en general autoritarias, cerradas sobre sí mismas, universos donde el individuo no existe como entidad ÚNICA, sino como utopista, es decir, decir como alguien viviendo en una sociedad utópica ya establecida.

Pienso que ha llegado el momento en que no se puede seguir considerando como motivantes este tipo de utopías (el estado papá en nuestras llamadas sociedades democráticas es la única que sobrevive todavía).

En general la utopía es un universo cerrado, selectivo, jerárquico, moralista y pudiéramos hablar de muchos otros aspectos negativos del pensamiento utópico, por ejemplo su sexismo.

La utopía se basa en la seguridad, la eficiencia y el orden, habría que analizar las características de este orden pues quizá tenga razón Wallace Stevens cuando escribe: 'un orden violento es un desorden y un gran desorden es un orden. Estas dos cosas son una sola'.

Quizás en este orden de cosas, el artista puede jugar un papel. Pero la forma en que puede jugar ese papel, para mí es completamente personal, individual, cada artista debe encontrar la suya, todas diferentes, porque felizmente en esto, aunque algunos se empeñen en instalarlas, no hay normas sino libertad.

Bueno, una vez dicho todo esto, en realidad yo creo que no somos libres en absoluto, y que no podemos soñar con serlo o quizás es lo único que podemos hacer, soñar.

Que en realidad no elegimos nada, que estamos condenados a remar en esta galera de la vida sin saber ni de dónde viene ni adónde va.

Quizá mi discurso de hoy estaba ya programado en mis genes y me es imposible decir otra cosa que lo que estoy diciendo. Quizás mi pensamiento es el resultado de una máquina que un día se puso a funcionar y que escapa perfectamente a mi control, aunque yo tenga la ilusión de lo contrario, pero como es una máquina inteligente esto último forma parte del juego.

Feliz o desgraciadamente, no sé nada sobre esto y quizá sea por ello por lo que mi mente puede crear imaginar maravillosas teorías sobre el arte, sobre el papel del artista en nuestras sociedades postmodernas, sobre la libertad y un etcétera muy largo.

Mientras paso el tiempo de vida que se me ha acordado remando en la galera, creo pensar que tengo un papel que jugar y que si lo juego como es debido, algo puede cambiar.

Finalmente, quizás, sólo podemos o debemos continuar pretendiendo que creemos...

**Utopía y performance**  
**Texto para el Seminario del Instituto de Altos Estudios Artísticos**  
**de París “L’abri et l’utopie”**

He empezado por un extracto de esta performance, por varias razones. La primera, porque como llevo muchos años haciendo performances, éstas son una parte importante de mi trabajo. Por otra parte me he dicho, seguramente hay una relación entre la performance y el título de este seminario, “El abrigo y la utopía”.

En realidad creo que en nuestro universo, todo está en relación con todo y que se puede llegar a hablar de las estrellas a partir de las ratas y viceversa.

La primera relación que he establecido, entre performances y utopía es una relación por oposición, es decir, si la utopía es el lugar del abrigo total –casi como un seno materno- la performance es todo lo contrario. Y hablando del seno materno, de la madre, etc., diré, entre paréntesis, que me parece una cuestión interesante el analizar la imagen de la mujer en la utopía. Una imagen de madre –*purificada* de su papel de esposa- que olvida completamente la mujer como tal, para privilegiar únicamente su función generadora: glorificándola como la madre de la nación (glorificación frecuente en los fascismos). Una madre que será sustituida por la sociedad, a la que se debe consagrar la vida, a la que todo debe supeditarse, pero que de cualquier manera estará regida siempre por una autoridad patriarcal.

Si analizamos las utopías clásicas, *serias*, vemos que jamás se encuentra a las mujeres a la cabeza de una sociedad utópica. Verdad es que prácticamente todas están escritas por hombres, y quizás sería también interesante preguntarse el por qué, por qué la mujer no se ha sentido tentada por la utopía literaria, por crear modelos de sociedad utópicos.

Pero por el contrario, si se les encuentra a la cabeza cuando es cuestión de utopías *irónicas*, generalmente escritas para criticar una situación social dada, en un momento determinado, como fue

el caso en Atenas en tiempos de Aristófanes (445-386 a.C.) cuando este autor escribió “la Asamblea de las mujeres”, que muchos autores citan como ejemplo de utopía (y no les falta razón).

La situación era tan mala en Atenas entonces, que Aristófanes sin duda pensó “no puede empeorar, incluso si las mujeres toman el poder”, y escribió esta pieza en la cual efectivamente las mujeres consiguen que la Asamblea les elija para dirigir la república y, curiosamente todo va muy bien.

(Aunque la figura de la mujer en las utopías es también una cuestión que nos aleja del tema principal, he considerado interesante el introducirlo simplemente porque al decir de ciertos analistas “el fantasma utópico” puede ser (como lo es también el sueño), una vía de acceso al inconsciente. Si esto fuera cierto, quizá se podría acceder al inconsciente colectivo, a través del análisis de las utopías y a partir de ahí quizás establecer una *terapia social* capaz de ayudarnos a reglar ciertos problemas que existen en nuestra sociedad entre hombres y mujeres, por ejemplo.

Bromeo un poco quizá pero no del todo).

Volviendo al tema *Relaciones entre la performance y la utopía* decía que si la utopía es el lugar del abrigo total, donde se está protegido contra todo, el arte de la performance, por el contrario, es el arte del no-abrigo, tanto por lo que se refiere al performer como por lo que respecta a la performance misma, como obra. Ni el uno ni la otra están protegidos por nada:

(Al tratar este aspecto quedará claro también, las diferencias fundamentales entre performance y teatro)

1 – Ni por el decorado o la iluminación teatral, etc., que crea universos de luz y sombras, situaciones irreales que distraen la atención del espectador y lo manipulan en el mejor y peor sentido de la palabra. Por otra parte, los actores actúan para un público que en realidad no ven, pues está sumergido en la oscuridad, sólo el escenario está iluminado. En consecuencia, el público se ve automáticamente condicionado a la pasividad, diré incluso a la no-existencia, la no-presencia. Trataré más tarde esta cuestión. En la performance, al menos en las mías, todo el mundo está sumergido en el

mismo universo de luz o de oscuridad. Están en igualdad de condiciones. (Hablar quizá del teatro popular que se realizaba y en parte se realiza todavía en la calle, a la luz del día, etc.)

2 – Ni por la encarnación de un personaje, pues el performer no es un actor, no encarna más que a sí mismo, no hay transposición posible.

En consecuencia la relación que el performer establece con el espectador es una relación directa, no protegida por un *intermediario*, el personaje. La relación, es una relación con el ‘yo’ del performer.

3 – Ni por un texto, una historia que contar que puede servir para manipular las emociones, los sentimientos, etc. En la performance, todo está crudo, sin cocinar. Bueno, tengo que decir que aunque normalmente yo no empleo texto alguno en mis performances, he hecho dos en el que lo más importante es el texto, y en las que hablo prácticamente todo el tiempo, porque la performance es precisamente el texto. La primera se llama ‘Contar performance’ y la segunda ‘Zaj: teoría y práctica’.

4 – Ni por la distancia, el performer no está protegido por la distancia física, material que existe normalmente en el teatro por ejemplo, o en los conciertos, entre el actor y el público en un partido de fútbol. Debido a esta ausencia de distancia, el espectador puede incluso tocar al performer, entrar en su espacio, agredirle, como nos ocurrió algunas veces en los años 60 y 70. Una época en que el público se sentía con el derecho legítimo a participar, una *participación* que a veces era violenta, incluso muy violenta.

Por esta intervención, violenta o no, la performance puede quedar modificada completamente, estructurándose así de forma completamente diferente de la proyectada por su autor, en función de la reacción del público. Todo ello da a la performance cierta vulnerabilidad que considero forma parte de su esencia. Cage decía siempre que el accidente forma parte de la obra.

Si consideramos el primero de los tres elementos fundamentales de la performance, la presencia individualizada –los otros dos son el espacio y el tiempo- y analizamos un poco los diferentes tipos de utopía que existen, podemos comprobar que en general en la utopía, el individuo

no existe, no hay individuo como tal, no hay más que *utópicos* –cualquiera que sea el nombre con el que se les denomine, proletarios, etc.- es decir, que pertenecen a la utopía, están en función de ella.

Todo lo contrario que en la performance. En la performance está primero la presencia del performer como individuo, “*viveur*” empleando un término de la Internacional Situacionista, y después la presencia de diferentes otros individuos con los que se establece la relación y que para entendernos llamaremos *público*.

En realidad aunque emplee el término *público*, no me gusta denominarlo así, pues en los años 60 en la época en que comenzó lo que hoy llamamos performances, que entonces no se llamaba así, se pretendía, precisamente, cambiar la situación estática teatral, en la que el público queda relegado a ser un elemento completamente pasivo, que normalmente se traga lo que le echen.

En la performance, la cuestión no es que el *público* se identifique con el héroe de la acción, como ocurre generalmente en el teatro, o con el fin utópico, sin que se identifique con él mismo y actúe en consecuencia. Esto no significa que las performances –al menos tal y como yo la entiendo– pretenda y busque la participación del público, al menos yo nunca la he buscado. Simplemente hay dos presencias: la del performer y la de los otros, dos presencias individualizadas y como tales cada cual tiene la libertad de actuar como le parezca mejor.

En realidad, cuando yo comencé a hacer performances, se decía que la performance era simplemente una proposición. Un punto de partida para la creación de una situación que vivir en un lugar dado, en un momento determinado. Un poco como una “*construcción de situaciones*” (quizá efectivamente por influencia del ‘situacionismo’).

Pero situaciones dinámicas. Porque en la performance, las dos presencias que decía antes, son igualmente activas y necesarias, presencias individualizadas que juntas crean la performance; pues el público, haga lo que haga, lo quiera o no, está dentro de la performance, forma parte de la misma, está integrado en ella.

Si para el público el performer es el espectáculo, para este último lo es el público. En estas condiciones, ¿quién es el espectador de quién?

Pero esta también es otra cuestión que nos aleja del tema, aunque sería interesante analizar las causas de esta vuelta a la pasividad espectacular (de espectáculo), *todo para ver, nada para vivir*. Quizá porque las performances tienen lugar cada vez con más frecuencia en lugares teatrales o teatralizados, entre otras razones, pero hay muchas más.

Otro punto a considerar cuando se habla de utopía y performance es la de la inmutabilidad. La utopía es la continuidad, el no-cambio, pues el cambio es imposible teniendo en cuenta que la utopía se supone de entrada, como un estado perfecto, un sueño, un proyecto concebido en la perfección. Una perfección particular –y empleo esta palabra con muchas reservas- puesto que la utopía es con mucha frecuencia exigente además de autoritaria.

Frente a la inmutabilidad de la utopía, la ‘mutabilidad’ de la performance. La performance es una obra abierta. El performer no sabe nunca como las cosas van a desarrollarse, aun cuando haya estructurado cuidadosamente su performance. Será la dialéctica con el público lo que en última instancia le dará la forma. Es la tensión establecida positiva o negativa incluso, pero igualmente válida. La performance no está en el *deber ser*, está simplemente en el *ser*.

La performance es lo aleatorio, el cambio, la utopía es la fijación. La performance se sitúa en lo efímero, la utopía en lo eterno, en el no-azar.

¿Qué se puede decir del lugar, el espacio en que ambas se realizan?

La utopía no tiene lugar real, es simplemente un lugar ideal, libre de toda contaminación temporal. En las utopías clásicas, el lugar de la utopía es con frecuencia un lugar aislado, por ejemplo una isla, o si no lo es, está protegido por murallas o montañas u otros elementos defensivos. Son pues en general, espacios cerrados, como úteros (paraísos...) ya lo habíamos dicho antes.

Si la utopía no se sitúa en ninguna parte, la performance al contrario está por todas partes. Puesto que no tiene lugar específico, no tiene lugar propio, ocupa todos los lugares. Su lugar, son todos los lugares donde se produce, pues puede utilizarlos todos. (A mí me gusta decir que la performance no tiene domicilio fijo, y como es el caso de todos aquellos que no lo tienen, su domicilio es la calle).

Pero estos lugares de performance, a diferencia de los lugares de la utopía, no están protegidos, ni libres de toda contaminación temporal, todo lo contrario, están totalmente sumergidos en ella, la performance no es purista, es plural simplemente.

En la performance el espacio es abierto, como la obra, lo más abierto posible, en todos los sentidos del término, físico y mental, pues ella, la performance, puede transformarse in situ, como he dicho antes. En la performance todo es posible. En la utopía, sólo hay una vía posible, una sola forma de hacer.

Con respecto al tiempo, el tercer elemento, podemos decir que la performance es aquí y ahora, y la utopía es allí, un allí muy indefinido, y no se sabe muy bien cuándo.

La utopía está fuera del tiempo, no tiene tiempo, se diría que huye del tiempo. Por el contrario la performance integra los tiempos, hay muchos tiempos en la performance:

Primero el tiempo de ella misma en cuanto obra (generalmente yo las estructuro en tiempos, primero, segundo, tercero, etc. Que pueden ser muy diferentes...). Además está lo que llamamos el tiempo real, es decir el tiempo convencional, el del reloj, que yo introduzco siempre en mis performances, de formas muy diferentes, pero está siempre presente.

No hay que olvidar tampoco el tiempo psicológico, de cada uno de nosotros y ciertamente muchos otros tiempos, el tiempo biológico, micro-tiempo, mega-tiempo, el tiempo profano, el tiempo sagrado, hablar de este último quizás no sea una banalidad, ahora que se producen tantas performances que parecen rituales religiosos...

Pero además de todo lo ya dicho, también podemos considerar la performance como una utopía en sí misma, en el sentido ideal 'utópico' de considerarla como un arte que permite la integración del artista y del objeto de arte.

Si esto es en verdad utópico, lo que es cierto es que la performance puede integrar muchas cosas, al contrario que la utopía que es más bien selectiva.

Por otra parte además la utopía es definitivamente unidireccional, en ella nada es gratuito, todo tiene una utilidad precisa, responde a una necesidad concreta.

Todo lo contrario que en la performance, al menos como yo la comprendo.

Ahora cambiando un poco de tema, pero no mucho, me referiré a la performance que acabais de ver, *Las Cosas*, porque tiene una relación particular con la utopía, una relación un poco diferente porque pasa por la locura.

En principio yo pensé siempre que estaba inspirada en un cuadro del Bosco, '*La extracción de la piedra de la locura*', el cuadro más antiguo que se conoce de este artista al parecer, que está en el Prado. En él hay cuatro personajes:

el loco, sentado sobre una silla con la cabeza echada hacia atrás,

el extractor que manipula un útil,

un personaje que parece un monje, que ciertamente manipula al paciente,

un cuarto personaje, una viejecilla, que con el codo apoyado sobre una mesa, la barbilla apoyada sobre la mano, mira de una forma un tanto irónica la escena.

Lo más curioso de este cuadro, es que dos de los personajes, el extractor y la viejecita, tienen algo sobre la cabeza, el primero un embudo y la segunda un libro.

Curiosamente también en España los locos, se representan con frecuencia en la imaginería popular, con un embudo sobre la cabeza. Cuando yo era niña, había un TBO en el que el personaje principal era *el loco Carioco*, que llevaba siempre su embudo correspondiente sobre su cabeza.

Muchos años más tarde, en los años 70, imaginé esta performance LAS COSAS, en la cual me pongo muchas cosas sobre la cabeza, sin pensar por lo menos conscientemente en el cuadro del Bosco. Entre las cosas que coloco sobre mi cabeza están el embudo y el libro. Un día de pronto me dije, este cuadro es el origen de la performance.

Luego me entró la duda, porque pensé puede ser también El Quijote –un loco más- y el episodio del yelmo de Mambrino, que era en realidad una jofaina de barbero, pero que Don Quijote insensible a las advertencias de Sancho Panza, se puso sobre la cabeza a modo de yelmo para luchar contra sus enemigos.

Claro que también puedo encontrar otros orígenes a esta performance. En aquella época leíamos muchos libros sobre el Budismo ZEN, y digo leíamos porque no era yo la única ni la primera. Muchos artistas de la acción estaban sensibilizados con esta filosofía por influencia de Cage, él mismo alumno de Daito Souzuki en Nueva York.

En uno de esos libros, dedicado a los KOAN, leí uno que me impresionó. El maestro pregunta a sus alumnos *cuál es la auténtica naturaleza de Buda*. Hay respuestas para todos los gustos. Al final un alumno o quizás fue el propio maestro (hace tantos años que no me acuerdo exactamente), se quita las alpargatas, se levanta, se las pone sobre la cabeza y abandona el aula.

A cada cual de comprender, de interpretar el sentido de la cosa. Yo tengo mi versión y Vds. La suya, como en la performance, que cada cual la interpreta como quiera y todas las interpretaciones son buenas.

Todo este preámbulo tiene dos objetivos, el primero poner de relieve algo que considero muy importante, que la creación no es nunca pura y tenemos aquí otra diferencia fundamental con la utopía, que casi siempre insiste en la pureza, como pueden verificar leyendo cualquiera de las utopías clásicas. Cage decía *nunca oigo un ruido puro o un sonido puro, sino un ambiente sonoro viviente, complejo incalculable*.

El segundo objetivo de este preámbulo, es el de introducir el tema de la locura porque ciertos autores atribuyen al pensamiento utópico un carácter esquizofrénico. En una interpretación negativa del pensamiento utópico, éste es o puede ser un pretexto para evadirse del mundo y sus problemas angustiosos. En este caso hay una oposición individuo/sociedad generadora de problemas.

Según la moral utópica, la que gana siempre es la sociedad frente al individuo, un individuo que es anulado como tal. Aquí tocamos otro tema importante el individualismo y si tocamos el tema tenemos que citar a Stirner (1806/1856), un escritor muy particular, cuyo libro más conocido es *Lo único y su propiedad* y que en su época tuvo gran influencia particularmente entre los artistas surrealistas, sobre todo en su período libertario, perdidas ya definitivamente las ilusiones con relación a la Revolución rusa. Esta influencia se ve en los *billets* que publican los surrealistas entre 1951 y 1953 en *Le libertaire*, un periódico anarquista. Estos billetes que tienen títulos significativos, como *Le rêve et la revolution*, *Art soumis-Art engagé*, *Poète c'est à dire révolutionnaire* donde se escriben cosas como: “*quien no se revela no es digno de vivir*”, “*libertad es una palabra vietnamita*”, “*la libertad pertenece a quien la coge*”. O como dijo André Breton en “Prolegómenos para un tercer manifiesto del surrealismo o no” (1942): “*hay que convencerse de que una vez se ha conseguido el acuerdo general sobre un tema, la resistencia individual es la única llave de la prisión*”.

Hablando de individualismo llegamos necesariamente al anarquismo, en realidad la única utopía que me interesa, porque es una utopía abierta al menos tal y como yo la interpreto.

Aunque muchos autores se niegan a considerar el anarquismo como una utopía, pues como Proudhon piensa que es efectivamente realizable, yo lo considero como una utopía en el sentido positivo del término, pues para mí la anarquía es un fermento de transformación, además de que yo la asimilo a la creación. Es decir, hacer el camino, marchar y que si nosotros comenzamos a andar

haremos el camino, es por citar un ejemplo más del Budismo ZEN, como el arquero cuya flecha va directa al blanco sin apuntar al mismo.

Toreau:

La música existe por todas partes, es únicamente la escucha la que se para y comienza de nuevo.

Los sonidos son como pompas en la superficie del silencio.

Cage:

Dejar las cosas ser lo que son.

Si aceptamos dejar de lado todo lo que se denomina música, toda la vida se convertiría en música.

Fischinger:

El sonido es el alma de un objeto inanimado.

Indeterminación absoluta de la composición.

Interpenetración

No-obstrucción

I Kim

La grabación, dice Cage, no tiene prácticamente más valor que una carta postal, suministra el saber de algo que ha ocurrido, mientras que la acción era el no saber algo que no había ocurrido todavía.

Inventor de la música electrónica viviente, ha sido el primero en introducir en la elaboración de obras ciertos procedimientos de azar, fue el iniciador del teatro instrumental y del happening

Errante-nómada

Jamás he oído un ruido, ni un sonido puro, sino siempre un ambiente sonoro viviente, complejo in-calculable.

### Artículo escrito para Cahiers Danae, verano de 1989

En el gran teatro del mundo, la mitad de la humanidad es el espectáculo de la otra mitad y viceversa. A nivel individual, cada uno es actor de su propia vida y espectador de la vida de otros.

Para mí, la “performance” es la materialización concreta, situada en el tiempo y en el espacio, de esta situación general difusa, pues si no, no le encuentro ningún sentido. Si el “performer” juega el mismo papel que en el teatro tradicional (en realidad muchas “performances” no son otra cosa), si las posibilidades de espectáculo provienen únicamente del actor (llamado “performer” pues lo exige la moda), no entiendo muy bien quién puede interesarse más en este “género” (performance) que en cualquier otro espectáculo pues, sustancialmente, en este caso, casi nada ha cambiado.

En el “happening” (en teoría por lo menos), se suponía la participación del público una obligación, de lo que se trataba era de sacarlo de su pasividad, tenía que estar activo, presente, etc. Otra vez estábamos en presencia del “deber ser” frente al “ser”.

En la performance, por lo menos en las mías, no exijo absolutamente nada del público, acaso su participación, simplemente porque participa automáticamente lo quiera o no. Una cosa es cierta, soy el espectáculo del espectador, pero él, por su parte, no sólo es espectáculo para mí, sino también para el resto de la audiencia.

Cuando, en un lugar determinado, a una hora precisa, “hago” una performance, los papeles empiezan a confundirse. Es como una trampa. El espectador es tanto performer como yo, incluso si toma la decisión de irse, incluso si llega al extremo de “interrumpir” la performance e incluso si no desea ser espectador. Es parte del espectáculo, está en el interior, en cuanto he empezado. Ya lo he dicho, es como una trampa que funciona incluso cuando el espectador no tiene conciencia de ella, tanto si mira como si no, si acepta o se niega, si juega un papel activo o se queda pasivo. Se hace performer como yo, al menos para mí, y esto me basta (siempre hay por lo menos uno de ellos que entiende...). Frente a la moral del “deber ser”, la moralidad del “ser”, sin mencionar el derecho a la interpretación que no ningún derecho, pues hasta que no se demuestre lo contrario, la especie humana

no se puede escapar a la “interpretación”, en ningún momento, circunstancia o acontecimiento. Y una performance es un “acontecimiento” más que el espectador interpretará según su humor y el momento, proyectando sus conocimientos o su ignorancia, sus ideas políticas, religiosas, sociales e incluso sus ideas artísticas. En realidad cada uno llena como puede el “vacío” de sus performances.

El lector puede pensar que esto es muy fácil, pero otros piensan por contra que es muy difícil. De hecho, tienen todos razón porque la performance, como cualquier manifestación artística, tiene las mismas dificultades que la vida/la muerte/la mujer/el hombre/el rico/el pobre/el tonto/el inteligente/el manual/el intelectual/el hambriento/el saciado/el divertido/el aburrido/el generoso/el pesetero/el humilde/el soberbio/el optimista/el pesimista/el dormilón/el insomne/el potente/el impotente/el fuerte/el débil/el importante/el anodino/el enfermo/el sano/el tímido/el audaz/el charlatán/el callado/el habilidoso/el torpe/el confiado/el desconfiado/el prisionero/el que se cree libre, etc. El lector podrá alargar la lista tanto como desee. Todavía más fácil o más difícil en estas condiciones, ninguna performance puede ser “malograda”. Durante el tiempo que la representemos, nuestra vida experimenta inexorablemente, en un lugar preciso, una circunstancia común. En el fondo, sólo es una cuestión de “interpretación”.

## Femenino/masculino, o el sexismo en los diccionarios

Revista *L'evidence* n° 4, otoño de 1994

Querida Marie-Hélène:

Antes de empezar a escribir el texto que me has pedido, he decidido mirar en el diccionario las dos palabras: femenino y masculino y éste es el resultado:

### **Primera consulta al diccionario**

Femenino, todo lo que es propio de la mujer (pero en algunos diccionarios la definición es: relativo a la mujer).

Masculino, todo lo que es propio del hombre (en todos los diccionarios consultados).

Curioso, pues ¿qué es aquello que siempre es propio al hombre y puede ser relativo a la mujer?

### **Segunda consulta al diccionario**

Littré, ed. 1987, pág. 516, rúbrica hombre.

Primera definición de la palabra hombre: animal racional que ocupa el primer rango entre los seres organizados. El hombre, el ser humano en general. El ser humano considerado por lo que tiene de superior al animal. (...)

Hombre seguido de la preposición *de*, sirve para indicar la profesión, la condición, la calidad: hombre de espada, de iglesia, de ley, de letras, de genio, de buen gusto, etc. Hombre de calidad, hombre que pertenece a la nobleza //hombre de estado, hombre que dirige los asuntos públicos //hombre de orden, de progreso, de porvenir, de acción; hombre a quien gusta el orden, que favorece el progreso, que tiene porvenir, que actúa rápido //hombre de honor, hombre que vive según un código de honor //hombre de ley, abogado //hombre de negocios, etc.

Página 460, rúbrica mujer.

Primera definición de la palabra mujer: el ser que, en la especie humana, pertenece al sexo femenino; la compañera del hombre //Es mujer, tiene sus inclinaciones, sus cualidades, las gracias propias de su sexo (...). Mujer seguida de la preposición de: mujer de bien, mujer de honor, mujer que se comporta bien //la que es o ha estado casada por oposición a muchacha. Mujer de calidad, mujer que pertenece a la nobleza (...). “Mujer de habitación”: doncella, mujer al servicio personal e íntimo de una persona de su sexo. En plural, “mujeres” se dice de varias doncellas al servicio de la misma persona //Mujer de cargo, ama de llaves, mujer al servicio de una casa, responsable de la ropa, de la vajilla, del dinero, etc. //Mujer de limpieza, mujer externa que viene a hacer la limpieza. Se dice también del ama de casa; “es una excelente mujer de la limpieza” // Mujer al día (asistenta), mujer a la que se asigna un trabajo de limpieza y que se paga al día// Fig. Es una mujer, es una verdadera mujer, se dice de un hombre sin energía, sin valor.

¿Y los diccionarios más importantes, qué dicen ellos de esto? Tomemos por ejemplo el Robert, diccionario de la lengua francesa (ed. 1986 en nueve volúmenes).

### **Tercera consulta al diccionario**

En este caso las cosas están un poco más matizadas, lo que no significa que estén más equilibradas, pues es precisamente este diccionario el que define lo femenino como “relativo a la mujer”, sin duda influenciado por este querido señor Michelet cuando decía: “la mujer, ser relativo”. Naturalmente, el Robert está repleto de citas de escritores, de profesores honorables, de filósofos, de historiadores (Michelet por ejemplo) o de poetas, muchos de ellos “glorias nacionales” que pertenecen sin duda al panteón de los hombres ilustres, y ciertamente hablo de hombres ilustres, pues entre las cien citas que incluye la rúbrica mujer, sólo cuatro de ellas han sido escritas por mujeres: M. De Staël, Aurore Dupin (Georges Sand), Nathalie Sarrante y Simone de Beauvoir. Como por casualidad, las tres primeras son francamente hostiles a las mujeres (casi misóginas) y la citación de Simone de Beauvoir comienza por: “si fuese hombre...”

Interesante, ¿no?

Después de haber leído la colección de sandeces ilustres escritas por Rousseau, Baudelaire, Bergson, Maupassant, Montherlant, La Rochefoucauld, Saint-Beuve, Daudet y muchos otros, he

decidido mirar en la rúbrica hombre por si había muchas citas de mujeres. Como te puedes imaginar, ¡nada de eso!

Entre las 166 citaciones tan ilustres como las otras, sólo TRES estaban escritas por una mujer, Simone de Beauvoir. Y la primera de esas citaciones está tan mutilada que su contenido padece de ello. Aquí está la citación (*Le deuxième sexe*, pág. 14). He puesto entre paréntesis los párrafos que han sido suprimidos: *“Nunca empieza un hombre a presentarse como individuo de un sexo definido: que sea varón, eso es evidente. (Es sólo de una manera formal que aparecen simétricas las rúbricas, masculino y femenino en los registros de los ayuntamientos y en las declaraciones de identidad). La relación de los sexos no es la de dos electricidades, de dos polos: el hombre representa a la vez lo positivo y lo neutro, hasta se dice en francés ‘los hombres’ para designar a los seres humanos, el sentido particular de la palabra ‘vir’, se ha asimilado al sentido general de la palabra ‘homo’. (La mujer aparece como lo negativo, de tal manera que cualquier determinación le es imputada como limitación, sin reciprocidad. Me molesta, en el curso de debates abstractos, oír cómo los hombres me decían: ‘Usted piensa de esta manera porque es una mujer’. También sabía que mi única defensa era la de responder: ‘Lo pienso porque es verdad’, eliminando de esta manera mi subjetividad; está fuera de lugar replicar: ‘y usted piensa lo contrario porque es un hombre’, pues está admitido que el hecho de ser varón no es ninguna singularidad; un hombre está en su derecho siendo hombre, la mujer no. Prácticamente), de la misma manera que para los antiguos había una verticalidad absoluta en relación con la cual se definía lo oblicuo, hay un tipo humano absoluto que es el tipo masculino”*. Puedes ver la diferencia leyendo primero el párrafo tal como está transcrito en el diccionario, es decir, cortado, y después leyéndolo íntegro.

Claro está que se entiende perfectamente que los diccionarios no pueden incluir citas muy largas. Tienen que cortarlas, ¡y de qué manera!. Otro ejemplo, la cita número trece de la rúbrica mujer. Para ‘ilustrar’ el concepto de la mujer esclava, el Robert cita un verso de ‘*La mort*’ (Las flores del mal, Baudelaire): ‘La mujer, esclava vil, orgullosa y estúpida’. Realmente era necesario cortar, como vas a comprobar tú misma, aquí está el párrafo entero: ‘La mujer, esclava vil, orgullosa y estúpida, sin risa adorándose y queriéndose sin asco. El hombre, tirano glotón, lúbrico, penoso y codicioso. Esclavo de la esclava y arroyo en la cloaca’.

Por otra parte, no hay ninguna referencia a esta estrofa en la rúbrica hombre, sin duda, porque para este diccionario sólo la mujer puede ser esclava. Para terminar con este asunto, te diré que entre las 166 citas a las que me refería anteriormente, raras son las que tienen un carácter androfóbico o misándrico, todo lo contrario que cuando se trata de hablar de las mujeres. Es verdad, que en este caso son hombres que hablan de sí mismos.

Sin duda también para completar el tema, este diccionario establece, en su rúbrica mujer (pág. 451), una serie de apartados de los cuales presentaré algunos:

- psicología de la mujer, donde los autores, después de habernos avisado que ‘los temas literarios son a menudo misóginos’ se dan el placer de enumerar una serie de citas tan ‘ilustres’ como ridículas y claramente peyorativas hacia las mujeres.
- Características físicas, donde aprendemos que la mujer puede ser gorda, opulenta, o hermosa, una mujer pequeña regordeta, etc., etc...
- Siguen apartados que corresponden a las apariencias sociales, a las relaciones matrimoniales, a la psicología, al comportamiento sentimental y sexual (ya te puedes imaginar el contenido), al estatuto socio-profesional (que empieza –no es una broma– mujer sin profesión, y que incluye mujer-objeto), al contexto del amor (donde se nos avisa que la palabra mujer es a menudo sustituida por otros términos que son neutros o positivos, y dentro de los cuales encontramos los de muñeca, pichoncita, mujercita, gachí, muchachuela, tiesa como un ajo, calavera, langosta, bombón.

Después, el diccionario cita los términos peyorativos en relación con el físico. Hay que reconocer que en este aspecto el francés es realmente una lengua rica (aquí también te dejo imaginar el contenido), y términos relativos al carácter y a la psicología igual de tremendos, seguidos de términos que caracterizan el comportamiento erótico sexual (otra vez puedes imaginar el contenido), y un párrafo específico para los ‘insultos’, pues por lo visto ninguno de los términos precedentes lo es. El conjunto constituye un catálogo apasionante de los fantasmas y miedos masculinos.

Por supuesto, no hay ningún párrafo equivalente en la rúbrica hombre, pág. 220. Aparentemente, los hombres no tienen relaciones matrimoniales, ni tampoco ningún comportamiento sentimental, ni siquiera psicología. Y además, en francés, no hay ningún término que caracterice su comportamiento erótico sexual, por lo menos merecedor de un párrafo específico. No lo sabía. Efectivamente, se aprende mucho al consultar los diccionarios. Y por lo que se refiere a los términos con connotación sexual o de argot, incluso tratándose de insultos, no hay nada: no hay ninguna versión masculina, ¡qué suerte tienen los hombres!. Para darte un ejemplo, una mujer, en su comportamiento sexual, puede estar perversa, depravada, descarriada, disoluta, lúbrica, viciosa, oportunidades que no están mencionadas en la rúbrica hombre. Para asegurar la autenticidad de este comportamiento típicamente femenino, naturalmente otra cita. ¿De quién? Otra vez del inefable Baudelaire, que habla de ‘la mujer impura’ ¡qué obsesión!

Para acabar bien, el Robert, naturalmente, establece su lista de ‘mujer de’. Pero aquí la lista está igualmente acompañada de citas literarias –eso da siempre un toque chic- sobre todo para las mujeres de limpieza que, imagínate, lo han consultado.

#### **Cuarta consulta al diccionario**

La definición de femenino apunta lo siguiente:

Significado: femenino. Adjetivo: afeminado. Sinónimo: blando.

Significado: masculino. Adjetivo: macho. Sinónimo: viril.

Significado: mujer.

- esposa (sustantivo). Sinónimos: cónyuge, compañera.
- Chelí (sustantivo). Sinónimos: hembra, persona, ratoncito.
- Saltamontes (sustantivo). Sinónimos: caballo, esperpento, espingarda.
- Belleza (sustantivo). Sinónimos: pin-up.
- Dragón (sustantivo). Sinónimo: sargento.
- Tonel (sustantivo). Sinónimo: vaca, foca.

Significado: hombre.

- Buen hombre. Sinónimos: macho, tipo, muchacho, gracioso, adolescente, individuo raro.

Sensible diferencia.

Sería interesante analizar un día las consecuencias (en muchos campos) de lo que dicen los diccionarios y la manera de decirlo. De su sexismo, más o menos evidente, y de su insistencia en repetir ciertas asociaciones. Por otra parte, se puede añadir que sistemáticamente privilegian el ‘pensamiento’ masculino, cuando se trata de dar una definición de la mujer. Claro está, esto no es recíproco.

Se nos dice siempre: ‘No es culpa del diccionario, es la costumbre’. Pero ‘eso pasa’ en los diccionarios, y es por lo menos una de las razones por las cuales ‘es’ la costumbre. Pues si los diccionarios, en sus definiciones, revelan la mentalidad de la época, acarrear y transmiten al mismo tiempo una serie de conceptos que, ellos también, contribuyen a formar o deformar las mentalidades del porvenir.

Teniendo en cuenta que los diccionarios deben catalogar todos los aspectos de una lengua – sin ninguna censura-, todos los significados de una palabra y de su uso, casi como los discursos

codificados –fijados por citas más o menos orientadas o dirigidas, así como por cortes estratégicos, ¿por qué no incluir citas extraídas de escritos de mujeres? Las hay realmente interesantes (y muy divertidas) sobre su propia naturaleza y la de los hombres, su sexualidad, su virilidad, su impotencia y muchos aspectos de su personalidad. ¿Por qué nada de eso se refleja en los diccionarios?, ¿por qué nuestros diccionarios siguen manteniendo una imagen de la mujer negativa, estúpida, llena de prejuicios –que nunca han correspondido a la realidad y hoy menos que nunca-, citando los mismos tópicos en los años ochenta que en sus ediciones que datan de antes de la segunda guerra mundial? He verificado este aspecto.

Por desgracia, Marie-Hélène, esta situación no es sólo la francesa, es internacional, pues el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (ed. 1980), define lo masculino como: varonil y enérgico, y lo femenino como débil y endeble. Pero donde los académicos alcanzan un grado sumo de sexismo es en la rúbrica ‘mujer’, cuya definición dice así: persona del sexo femenino/la que ha llegado a la edad de la pubertad/la casada con relación al marido/de gobierno, criada diligente/mundana, perdida o pública. Eso es todo. Los términos que he subrayado se refieren a la prostitución, los demás al matrimonio o a la casa. Todo está dicho. Sin comentarios.

Naturalmente, la idea de reconsiderar las definiciones de nuestros diccionarios producirá reticencias, sobre todo con los que consideran que replantear algunos ‘principios ancestrales’ (estaría mejor hablar de ‘prejuicios ancestrales’) supone ‘impedir la transmisión de la cultura’.

No se trata de impedir o de censurar cualquier cosa, sino de renovar, equilibrar y adaptar a la realidad el contenido, e incluso el modo de esta transmisión. ¿Por qué citar una estupidez de un gran poeta –su grandeza poética no lo inmuniza contra el virus de la estupidez, ‘nobody’s perfect’- si podemos escoger un verso o una frase interesante de otra personalidad ilustre, hombre o mujer? Todo eso, naturalmente, a partir de la idea que es necesario referirse al tema de manera inteligente.

Me detengo aquí, Marie-Hélène, pero hay muchos otros aspectos a considerar para un análisis futuro de los diccionarios, que se trate de su sintaxis, de su elección de las palabras en las definiciones, u otra vez esta historia del ‘primer hombre’ que, por ahora, visto el nivel actual de nuestros conocimientos, incluso si los diccionarios no lo saben, es una mujer, la Africana Lucie como la llamaron sus descubridores. O esta afirmación: el hombre, el ser humano en general, la especie humana y un etcétera bastante largo.

Espero que te serán de utilidad, estos pocos apuntes que he escrito sobre el tema 'Sexo: masculino/femenino', y que me servirán acaso un día de punto de partida para un trabajo más profundo.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **I. LIBROS Y MONOGRAFÍAS**

Adorno, Theodor W.: Teoría Estética. Ed. Taurus, Madrid, 1980.

Aliaga, Juan Vicente, y García Cortés, Jose Miguel: Arte conceptual revisado, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 1990.

Ayers, Robert & Butler, David: Live Art. AN Publications, Sunderland, 1991.

Aznar Almazán, Sagrario: El Arte de Acción, editorial Nerea, colección Arte Hoy, Guipúzcoa, 2000.

Barber, Llorenç: John Cage, Colección “Músicos de nuestro siglo”, CBA, Madrid, 1985.

Battcock, Gregory, y Nickas, Robert, eds., The Art of Performance: A Critical Antology, ed. Dutton, Nueva York, 1984.

Benamou, Michael y Carammello, Charles, eds.: Performance in Post-Modern Culture, Madison, Wisconsin, 1977.

Benjamin, Walter: Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia. Ed. Taurus, Madrid, 1973.

Bozal, Valeriano: Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990, tomo II, Espasa Calpe, Madrid, 1991-1995.

Bronson, A. A. y Gale, Peggy, eds., Performance by Artist, Art Metropole, Toronto, 1979.

Brea, José Luis: “Error -para no hablar de posmodernidad”-. Aportación al libro La polémica de la posmodernidad, ediciones Libertarias nº 424 (ensayo). Madrid, 1986. Coordinado por José Tono Martínez.

Brea, José Luis: Nuevas estrategias alegóricas. Ed. Tecnos, col. Metropolis, Madrid, 1991.

Brea, José Luis: Las auras frías. Ed. Anagrama, col. Argumentos, Barcelona, 1991.

Calvo Serraller, Francisco: Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo. Alianza Editorial, Madrid, 1988.

Calvo Serraller, Francisco: La senda extraviada del arte. Ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1992.

Careaga, Virginia: Erik Satie, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1988.

Castillejo, José Luis: Actualidad y participación (Una filosofía contemporánea), Tecnos, Madrid, 1968.

Chipp, Herschel B. : Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas. Con la colaboración de Peter Selz y Joshua C. Taylor . Ed. Akal, Colección fuentes de Arte, nº 12, Madrid, 1995 (publicado por 1ª vez en inglés en 1968, por la Universidad de California).

Cirici, Alexandre: La estética del franquismo. Ed. Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona, 1977.

Combalía Dexeus, Victoria: La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual. Ed. Anagrama, Barcelona, 1975.

Charles, Daniel: “Música y postmodernidad”. Aportación al libro La polémica de la posmodernidad, ediciones Libertarias nº 424 (ensayo). Madrid, 1986. Coordinado por José Tono Martínez.

De Micheli, Mario: Las vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza Forma, Alianza ed., Madrid, 1979 (duodécima reimpresión en 1995).

Diccionario de Arte del Siglo XX, A.A.V.V., bajo la dirección de Gérard Durozoi, y la supervisión de la edición española a cargo de Fernando Castro Flórez. Ed. Akal, Madrid, 1997.

Duchamp, Marcel: Notas. Introducción de Gloria Moure. Ed. Tecnos, col. Metropolis, Madrid, 1989.

Dumont, Jean-Paul: Historia de la Filosofía. La Filosofía Griega, ed. Siglo XXI, Madrid, 1984.

Dupuy, Jean (ed.): Collective consciousness (art performances in the seventies). Performing Arts Journal Publications, New York, E.E.U.U.

Eco, Umberto: La definición del arte. Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1985.

Eco, Umberto: Obra abierta, 2ª edición, editorial Ariel, Barcelona, 1979.

Estudios sobre performance, CAT (Centro Andaluz de Teatro). Colección Teatral, Junta de Andalucía, 1993. Editado por vez primera por el Institut del Teatre, de Barcelona. Publicación coordinada por Gloria Picazo, con textos de Esther Ferrer, Hermann Nitsch, Elisabeth Jappe, Annemieke Van de Pas, Hubert Besacier, Roselee Goldberg, Laurie Anderson, Carlos Tindemans, Josette Féral, Joaquim Dols Rusiñol, Joan Abellán, Teresa Camps y la propia Gloria Picazo.

Fineberg, Jonathan: Art since 1940. Strategies of being. Laurence King Publishing, London, 1995.

Flynt, Henry (1990): “Cage and Fluxus” in Richard Kostelanetz ed., Writings about John Cage, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993, pp. 279-302.

Friedman, Ken (1983): “*Fluxus performance*” in Gregory Battcock and Robert Nickas ed., *The Art of Performance. A Critical Anthology*, New York, E. P. Dutton, 1984, pp. 56-70.

Genette, Gérard: *La Obra de Arte II. La Relación Estética*. Ed. Lumen, Barcelona, 2000.

Gómez Amat, Carlos: *Tomás Marco*, Colección Artistas Españoles Contemporáneos, editado por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

Goldberg, Roselee: *Performance Art*. Ediciones Destino. Thames and Hudson. Barcelona, 1996. Título original en lengua inglesa: *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London, 1988.

Goldberg, RoseLee: *The Art of Performance: A Critical Anthology*. Gregory Battcock and Robert Nickas ed., EP Dutton, New York, 1984.

Guasch, Anna María: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Ediciones del Serbal, colección Cultura Artística, dirigida por Joan Sureda i Pons, Barcelona, 1997.

Guasch, Anna María: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 2000.

Hansen, Al (1965): *A Primer of Happenings and Time-Space Art*, New York, Something Else Press.

Harrison, Charles & Wood, Paul: *Art in Theory.1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishers Ltd., Oxford, 1992.

Herschel B. Chipp: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Con la colaboración de Peter Selz y Joshua C. Taylor. Ed. Akal, Madrid, 1995.

Huxley, Michael and Witts, Noel eds.: *The Twentieth Century Performance Reader*. Routledge, Londres, 1996.

Jones, Amelia: *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.

Jones, Amelia y Warr, Tracey: *The Artist's Body*. Phaidon Press Limited, Londres, 2000.

Kaprow, A., *Assemblage, environments & happenings*, New York, Abrams, 1965.

Kirby, M.: *Happenings*, New York, Dutton, 1965.

Kuhn, Thomas S.: *La Estructura de las Revoluciones Científicas*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1971.

Lebel, J. J.: El happening. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.

Lyotard, Jean-François: La condición postmoderna. Ed. Cátedra, col. Teorema, serie Mayor, Madrid, 1987.

Llorens, Tomás: España, Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

Maderuelo, Javier: Una música para los 80, Editorial Garsi, Madrid, 1981.

Marco, Tomás: Historia de la música española. 6. Siglo XX. Ed. Alianza Música, Madrid, 1983.

Marco, Tomás: Música española de vanguardia, Guadarrama, Madrid, 1970.

Marco, Tomás: Historia General de la Música (4). El siglo XX. Colección Fundamentos. Ediciones Istmo. Ed. Alpuerto, Madrid, 1985.

Marchán Fiz, Simón: Del arte objetual al arte de concepto. Ed. Akal, colección Arte y Estética (dirigida por Joan Sureda), Madrid, 1985.

Marchán Fiz, Simón: España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

Marchán Fiz, Simón: La estética en la cultura moderna, Alianza Editorial, colección Alianza Forma, Madrid, 1992.

Marinis, Marco: El nuevo teatro 1947-1990, Paidós, Barcelona, 1988.

Nietzsche, F.: El Origen de la Tragedia. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1969.

Nyman, Michaël (1974): Experimental Music: Cage and Beyond, London, Studio Vista, Cassel and Collier Macmillan Publishers.

Ortega y Gasset, Unas lecciones de metafísica. Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 1981.

Pérez Rodrigo, David: “La mirada contra la historia (En torno a la disolución temporal del Arte)”. Col. Symposium, ediciones Cimal Arte Internacional, Valencia, 1995.

Pérez Rodrigo, David: El margen inconcluso: Juan Hidalgo y la promiscuidad **zai**, tesis doctoral presentada en la Universidad Politécnica de Valencia, 1992.

Racionero, Luis: Textos de estética taoista, ed. Alianza, Madrid, 1983 (2ª reimpresión, 1994).

Ramírez, J. A.: “Catecismo breve de la (post)modernidad (notas provisionales)”. Aportación al libro La polémica de la posmodernidad, ediciones Libertarias nº 424 (ensayo). Madrid, 1986. Coordinado por José Tono Martínez.

Ramírez, J. A.: Duchamp. El amor y la muerte, incluso. Ed. Siruela, la Biblioteca Azul, Madrid, 1993 (2ª ed., 1994).

Ramírez, J. A.: Medios de masas e historia del arte. Ed. Cátedra, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1976.

Roth, Moira, ed., The Amazing Decade: Women and Performance Art 1970-1980, Los Ángeles, 1982.

Rosen, Charles: Schoenberg. Antoni Bosch, editor; Barcelona, 1983.

Rowell, Lewis: Introducción a la Filosofía de la Música. Antecedentes históricos y problemas estéticos; ed. Gedisa, Barcelona, 1987.

San Martín, Francisco J.: “Ready-made, el objeto soltero”. Revista ZE HAR. ARTELEKU. Guipúzcoa, Nov.-Dic. 1992.

Sarmiento, José A.: Las Palabras en Libertad, ed. Hiperión, Madrid, 1986 .

Schechner, Richard, y Burd Wirschafter, Teatro de guerrilla y Happening, Cuadernos Anagrama, 1968.

Schneemann, Carolee: More than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings, Nueva York, 1979.

Stiles, Kristine y Selz, Peter: Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings. University of California Press, 1996.

Sureda, Joan y Guasch, Anna María: La Trama de lo Moderno, ed. Akal, colección Arte y Estética, Madrid, 1987.

Taylor, Brandon: The Art of Today. The Everyman Art Library, London, 1995.

Tomkins, Calvin: Duchamp. Ed. Anagrama, Biblioteca de la Memoria, Barcelona, 1999.

Vergine, Lea: Body Art & Performance. The Body as Language. Ed. Skira, Milán, Italia, 2000.

Villa de la, Rocío: Guía del usuario de arte actual. Editorial Tecnos, colección Metrópolis, Madrid, 1998.

Vostell, W., y Becker, J.: Happenings, Fluxus-pop art, Reinbek, Rowohlt, 1965.

Westgeest, Helen: Zen in the fifties. Interaction in art between east and west. Publicado por Waanders Publishers, Zwolle. Cobra museum voor kunst, Amstelveen. Amsterdam, 1996.

Wittgenstein, Ludwig: Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa. Ed. Paidós, Barcelona, 1992.

## II. CATÁLOGOS

Barber, Llorenç: Sobre la poesía sonora en la España de los 90, artículo incluido en el curso “Los últimos 30 años. Panorama del Arte Contemporáneo. 1960-1990”, diseñado por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes, que dirige José Jiménez, y a cargo de la obra social y cultural de la Caja de Asturias.

Barber, Llorenç: Ruido, información y poder, participación en el “Panorama de la música actual”, 21 al 27 de febrero de 1979, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona.

Barce, Ramón: Psicología y Música, participación en el “Panorama de la música actual”, 21 al 27 de febrero de 1979, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona.

Beuys. Klein. Rothko. Profecía y transformación. Catálogo de la Fundación “la Caixa”, Barcelona, 1987.

Caixa de quotidianitat. Instal·lació / Concha Jerez. Catálogo de la Fundación “la Caixa”, Barcelona, 1988.

Calvo Serraller, Francisco: España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985, Fundación Santillana-Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

Castro Flórez, Fernando: Fluxus: la subversión de lo cotidiano, artículo incluido en el curso “Los últimos 30 años. Panorama del Arte Contemporáneo. 1960-1990”, diseñado por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes, que dirige José Jiménez, y a cargo de la obra social y cultural de la Caja de Asturias.

Colección Pública IV. Ingresos de Arte Contemporáneo 1994-1996. Museo de Bellas Artes de Álava. Diputación Foral de Álava, 1997.

Colomé, Delfin: John Cage, artículo incluido en el curso “Los últimos 30 años. Panorama del Arte Contemporáneo. 1960-1990”, diseñado por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes, que dirige José Jiménez, y a cargo de la obra social y cultural de la Caja de Asturias.

Charles, Daniel: Zaj: una poética de la lítote, en Zaj en Canarias, 1964/1990, editado por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

En L'Esperit de Fluxus, catálogo de la exposición celebrada en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, organizada por Elizabeth Armstrong i Joan Rothfuss. Con textos de Simon Anderson, Elizabeth Armstrong, Andreas Huyssen, Bruce Jenkins, Douglas Kahn, Owen F. Smith y Kristine Stiles. Edición en inglés (In the Spirit of Fluxus) a cargo del Walker Art Center, Minneapolis, 1993.

Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español. Producción y dirección del texto, a cargo de Nekane Aramburu y Eva Gil de Prado. Ediciones Transforma, Vitoria, 1997.

El espacio del sonido. El tiempo de la mirada. Catálogo para la exposición organizada en el Koldo Mitxelena Kulturunea, en San Sebastián, del 29 de julio al 25 de septiembre de 1999. Coordinado por José Iges, con texto de él mismo, y de Guy Schraenen.

Esther Ferrer. De la Acción al Objeto y Viceversa. Catálogo editado por la Diputación Foral de Gipúzcoa, para la exposición celebrada en el Koldo Mitxelena Kulturunea, en San Sebastián, del 4 de diciembre de 1997 al 4 de febrero de 1998. Incluye textos de Margarita Aizpuru, Gloria Collado y Helga de la Motte.

Estrujenbank: col·lecció 90-91. Catálogo de la Fundación “la Caixa”, Barcelona, 1991.

Ferrer, Esther: Catálogo sobre la participación de España en la XLVIII Bienal de Venecia. Ministerio de Asuntos Exteriores. Secretaría de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. Pabellón Español, comisariado por David Pérez Rodrigo, quien además es autor de los textos. Fecha de la Bienal: del 12 de junio al 7 de noviembre de 1999.

Fluxus 1962-1982. Wiesbaden. Catálogo de la exposición celebrada en Wiesbaden, Kassel y Berlín, en 1982. Textos de Emmet Williams.

González García, Angel: Lecturas Zaj. En Zaj en Canarias 1964/1990, editado por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Hidalgo, Juan: incluyo aquí artículos dedicados a él, o apartados de catálogos de exposiciones, e incluso un libro sobre **zaj** cuya edición y textos estuvieron bajo su cuidado.

- Juan Hidalgo: Música en el aire, 1990. [m] Madrid. Espacio de Interferencias. Catálogo de exposición, 9 de febrero al 22 de abril de 1990. Ayto. de Madrid (Concejalía de Cultura)-Círculo de Bellas Artes.

- Juan Hidalgo: “Acciones fotográficas eróticas”. 1969-1990. Galería Juana de Aizpuru, Madrid. Texto del catálogo, de Inmaculada Aguilar Civera.

- Partituras plàstiques; del 14 de octubre al 24 de noviembre de 1993. Producción, Balmes 21. Aquí hay obra de Hidalgo, Tomás Marco, Llorenç Barber.

- Zaj. Edición que conmemora los treinta años de vida **zaj**, a cargo de la Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

- Juan Hidalgo de Juan Hidalgo (1961-1991). Ed. Pre-textos, Valencia, 1991.

Jardín de Eros, catálogo a cargo de Victoria Combalía y Jean-Jacques Lebel, editado por el Institut de Cultura de Barcelona y Electa, Barcelona, 1999.

L'art au Corps. Le Corps exposé de Man Ray à nos jours. Mac, galerías contemporáneas de los museos de Marsella. Muestra celebrada del 6 de julio al 15 de octubre de 1996. Musées de Marseille. Reunión des musées nationaux, Francia, 1996.

Moure, Gloria: Texto de un catálogo para una exposición sobre Marcel Duchamp, ed. Polígrafa, Barcelona, 1988.

OUT OF ACTIONS. Between PERFORMANCE and the object 1949-1979; catálogo publicado con ocasión de la exhibición con el mismo nombre, comisariada por Paul Schimmel y presentada en *The Geffen Contemporary* en *The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles, del 8 de febrero al 10 de mayo de 1998. Ed. Thames and Hudson, Londres, 1998. Esta exposición realizó una gira, después de Los Angeles, por Austria, Barcelona (MACBA, 15 de octubre de 1998 al 6 de enero de 1999), y Tokio.

Pacquement, Alfred: Gutai: L'extraordinaire intuition. En Japon des avant gardes, 1910-1970, catálogo de la exposición realizada por el Centro Georges Pompidou, en colaboración con la Fundación de Japón, en 1987.

Pérez, David, y Jose Miguel G. Cortés: La creación artística como cuestionamiento (entrevista con Juan Hidalgo), debates realizados en el IVAM los días 18 y 19 de mayo de 1990; editado por el Instituto Valenciano de la Juventud.

Piero Manzoni. Catálogo de la Fundación “la Caixa”, Barcelona, 1991.

Sarmiento, Jose Antonio: objeto poé(lí)tico. La poesía experimental española, exposición organizada por el Instituto Español de Nueva York, en 1989. Se habla de J. Hidalgo, Brossa, J. L. Castillejo,...

Sin Número. Arte de Acción. Tomo I. Editado por el Círculo de Bellas Artes, dentro del ciclo de los Festivales de Madrid de Otoño, 1996. Catálogo dirigido y coordinado por Marta Pol i Rigau y Jaime Vallaure. Incluye textos de Teresa Camps, Jose M<sup>a</sup> Parreño, Jorge Luis Marzo, Jaime Vallaure y Marta Pol i Rigau.

Teoría y Práctica de la Acción, editado por Public-Art, en 1996, a cargo de Nieves Correa y Joan Casellas.

Transgénic@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo. Catálogo para la exposición realizada en el Koldo Mitxelena del 3 de diciembre de 1998 al 6 de febrero de 1999. Comisariada por Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa, con textos de ambos y además de Lawrence Rinder y Nayland Blake. Edición a cargo de la Diputación Foral de Gipuzkoa, KOLDO MITXELENA Kulturunea, Sala de Exposiciones, San Sebastián, 1998.

Vela Zanetti, María: Zaj: veinticinco años in absentia. En Zaj en Canarias, 1964/1990, editado por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Zaj. Catálogo de la muestra realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990.

### **III. REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS**

Aguiriano, Maya: “Esther Ferrer”. Revista ZEHAR –Arteleku-, San Sebastián, mayo/junio 1994, pág. 3.

Almela, Ramón: “Rauschenberg. Sutilezas neobarrocas”. Revista LAPIZ nº 130, págs. 68-72.

Baj, Enrico: “Descubrir a Alfred Jarry”, en Arte y Parte nº 30, diciembre 2000-enero 2001, págs. 29-35.

Balsach, J. M.: “Alfred Jarry o el carnaval del ser”, revista Arte y Parte nº 30, diciembre 2000-enero 2001, págs. 14-21.

Carr, C. : “*On Edge: Performance At The End Of The Twentieth Century*”, Wesleyan University Press, Hanover, 1993. Tomado de la revista ART AND DESIGN, el número dedicado a “*Performance Art into de 90s*”, Academy Editions, London, 1994.

Charles, Daniel: “A propósito de los encuentros de Pamplona”, Revue d’Esthetique, nº 4, 1972.

Collado, Gloria: "Esther Ferrer. Ante el espectador". Revista LAPIZ nº 108, pág. 36-41.

Dumas, Marie-Hélène: "*Portrait d'Esther Ferrer*", revista *L'évidence* nº 1, verano de 1993, págs. 29-33.

Durland, Steve: "*Burning The Flag? American Performance Art and Censorship*". Conferencia, Newcastle upon Tyne, October 5<sup>th</sup> 1991. Tomado de la revista ART & DESIGN, número especial dedicado a *Performance Art into de 90s*, Academy Editions, London, 1994.

Ferrer, Esther: relación de artículos escritos para la revista LAPIZ:

- Nº 2, enero 1983, "Grupo Cobra, una serpiente en París", págs. 18-23.
- Nº 3, febrero 1983, "Entrevista con Eduardo Arroyo", págs. 24-29.
- Nº 4, marzo 1983, "Los muros tienen la palabra", págs. 44-47.
- Nº 5, abril 1983, "Giorgio de Chirico en París. El aspecto misterioso de los objetos", págs. 16-20.
- Nº 6, mayo 1983, "Yves Klein, 'El azul es mi color'", págs. 40-43.
- Nº 7, junio 1983, "Restauración. El Cristo de Cimabue salvado de las aguas", págs. 47-50.

- Nº 9, octubre 1983, “Magritte: los dos polos de la imagen”, págs. 17-19.
- Nº 11, diciembre 1983, “París. Anticuarios para todos los gustos”, págs. 44-46.
- Nº 14, marzo 1984, “Richard Serra: ‘Se hace camino al andar’”, págs. 21-23.
- Nº 17, junio 1984, “Una dinastía de joyeros”, págs. 64-66.
- Nº 18, verano de 1984, “Georges Jeanelos: la escultura como pasión”, págs. 52-57.
- Nº 19, octubre 1984, “Anselm Kiefer. Entre el presente y la historia”, págs. 52-53.
- Nº 20, noviembre 1984, “La historia de Ruth”, págs. 62-65.
- Nº 23, febrero 1985, “Jean Helion, loco por la pintura”, págs. 62-66.
- Nº 25, mayo 1985, “La Bienal de París. Grandeza y miseria de la imagen”, págs. 16-20.
- Nº 27, verano 1985, “Los Inmateriales”, págs. 36-38.
- Nº 30, diciembre 1985, “París. En clave de Klee”, págs. 16-17.

- Nº 31, enero-febrero 1986, “Fernando Lerín, un abstracto irreductible”, págs. 48-50.
- Nº 32, marzo 1986, “La tapicería en Francia, 1945-1985. Una tradición viviente”, págs. 30-35.
- Nº 35, verano 1986, “*Curt Asker. Sans toit ni loi*”, págs. 48-52.
- Nº 36, octubre 1986, “París. ‘The Western Sculpture’”, págs. 42-46.
- Nº 39, febrero 1987, “Museo de Orsay, el siglo XIX en todo su esplendor. Entrevista con Gae Aulenti”, págs. 18-22.
- Nº 41, mayo 1987, “París. Cuatro ceramistas norteamericanos”, págs. 42-45.
- Nº 42, junio 1987, “2001, una odisea del diseño”, págs. 48-50.
- Nº 43, verano 1987, “París. Agua y aire en la obra de Jacqueline Monnier”, págs. 40-43.
- Nº 44, octubre 1987, “La otra mitad del arte”, págs. 7-9.
- Nº 46, diciembre 1987, “París. Lucio Fontana. Ni pintura, ni escultura, sino formas”, págs. 42-46.

- Nº 48, marzo 1988, “París. El discreto encanto de Zurbarán”, págs. 16-20.
- Nº 51, verano 1988, “París. Frank Stella. La gran apuesta”, págs. 36-43.
- Nº 52, octubre 1988, “Michel Vogel. Los elementos de la naturaleza”, págs. 70-75.
- Nº 53, noviembre 1988, “Jean-Marie del Moral. La imagen del taller”, págs. 66-71.
- Nº 58, abril 1989, “El territorio del cuerpo”, págs. 36-41.
- Nº 59, mayo 1989, “Juicio a la imagen. Entrevista con Lea Lublin”, págs. 38-45.
- Nº 60, verano 1989, “La frontera entre la vida y el arte. Entrevista con Nil Yalter”, págs. 32-39.
- Nº 63, diciembre 1989, “Ver para comprender. Entrevista con Françoise Janicot”, págs. 34-41.

Ferrer, Esther: “París, por supuesto...”. Casa de España, París, 1989, págs. 48-55.

Ferrer, Esther: *“Féminin/Masculin ou le sexisme dans les dictionnaires*, revista *L'évidence*”, nº 4, otoño 1994, págs. 26-29.

Ferrer, Esther: texto sin título publicado en *Cahiers DANAÉ*, verano de 1989, pág. 85.

*Fuera de Banda*, revista, números I al IV, coordinada y dirigida por Nelo Vilar y Domingo Mestre Pérez. Alginet, Valencia. En esta revista colaboran con asiduidad distintos accionistas españoles, como Nieves Correa, Jaime Vallaure, y otros.

García Torres, David: “Jackson Pollock”, revista LAPIZ nº 130, págs. 48-55.

Garí, Clara: “Una acción es (solamente) una acción. Entrevista a Esther Ferrer”. Revista *Côclea*, nº 3, verano 1997.

Gianetti, Claudia: “Yves Klein”, revista LAPIZ nº 108, págs. 52-57.

Gras, Menene: “Marina Abramovic”, revista LAPIZ nº 126, págs. 52-61.

*INTER. Art Actuel* (Québec) (revista). Se trata de una publicación específica, dedicada al arte de acción. En el nº 73, correspondiente a la primavera-verano de 1999, aparece un dossier sobre el encuentro internacional del arte de acción celebrado en Québec, del 20 al 25 de octubre de 1998, con un especial sobre Dick Higgins, fallecido durante la celebración de este encuentro, en los que participó también Esther Ferrer. También esta revista ha publicado un número en el que se incluye un especial sobre el arte de acción en España, coordinado por Nelo Vilar.

Jardí, Pía: “Exposición ‘*Out of actions*’”, revista LAPIZ nº 146, págs. 22-27; octubre 1998.

Jardí, Pía y Hegyi, Lóránd: “Entrevista con Hermann Nitsch”, revista LAPIZ nº 138, diciembre de 1997, págs. 30-39.

Jiménez, Carlos: “Grupo zaj”, LAPIZ, Madrid, 1989.

Kostelanetz, Richard: “Entrevista con John Cage”, Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1973.

Maderuelo, Javier: “La valoración del arte actual”, revista LAPIZ, nº 106, págs. 96-97.

Marchán Fiz, Simón: “Marcel Duchamp. La ‘Fuente’ y la transfiguración artística de los objetos”, revista Arte y Parte, nº 29, octubre-noviembre 2000, págs. 68-97.

Montolío, Celia: “Bruce Nauman”, revista LAPIZ, nº 98, págs. 38-43.

Montolío, Celia: “Duchamp. El gesto del objeto”, revista LAPIZ nº 93, págs. 60-63.

Montolío, Celia: “Bienal de Venecia. Kosuth”, revista LAPIZ, nº 94, págs. 54-55.

Mosquera, G.: “Deconstrucción en el arte”, revista LAPIZ nº 89, págs. 18-21.

Murria, Alicia: “Entrevista con Concha Jerez”, revista LAPIZ nº 141, marzo 1998. Págs. 28-30.

Olivares, Rosa: “Esther Ferrer en busca del número primo”. Revista LAPIZ, nº 24, págs. 50-51.

Olivares, Rosa: “Documenta IX”, revista LAPIZ nº88, págs. 62-69.

Olmo, Santiago: “*En l’Esperit de Fluxus*”, revista LAPIZ nº 108, enero de 1994, págs. 68-75.

Palazzoli, Daniela: “*Zaj, 25 anni*” (Presidente dell’Accademia di Brera). Milano Poesia. 1989. VII Festival Internazionale di poesia, musica, video, performance, danza e teatro.

Peiró, Rosario: “Beckett/Nauman”, revista LAPIZ nº 126, págs. 16-25.

Pérez Rodrigo, David: “Isidoro Valcárcel Medina. El arte como vida y la vida como obsesión”, revista LAPIZ nº 97, págs. 30-37.

“*Performance Art into the 90s*”. Revista ART & DESIGN, profile nº 38, Academy Editions, London, 1994.

San Martín, Francisco Javier: “Exponer la música. Entrevista con Esther Ferrer”, revista LÁPIZ nº 156, octubre 1999, págs. 39-48.

Xargay, Esther, y Hac Mor, Carles: “La acción: el arte reinventado. El dedo en la llaga”. Revista LAPIZ nº 107, págs. 66- 71.