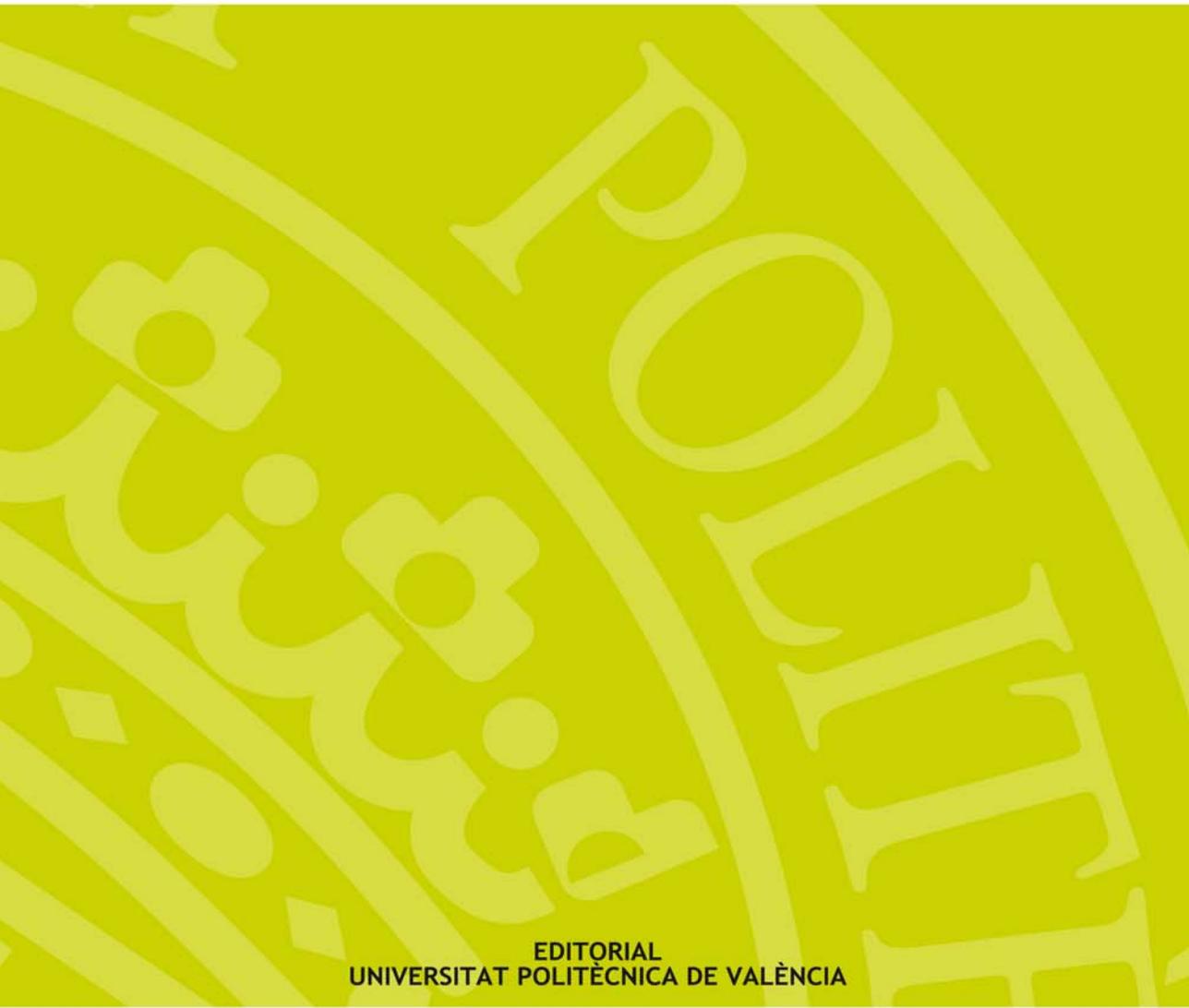


La lógica difusa en el espacio creativo del arte de acción

NOELIA OLMOS ORTEGA



EDITORIAL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES SAN CARLOS
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA
(ARTES VISUALES E INTERMEDIA)



TESIS DOCTORAL

La Lógica Difusa
en el Espacio Creativo
del Arte de Acción

Autora: D^a Noelia Olmos Ortega
Dirigida por: Dr. Bartolomé Ferrando Colom

MAYO 2012



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

© Noelia Olmos Ortega

Primera edición, 2012

© de la presente edición:
Editorial Universitat Politècnica de València
www.editorial.upv.es

ISBN: 978-84-8363-917-7 (versión impresa)

Queda prohibida la reproducción, distribución, comercialización, transformación, y en general, cualquier otra forma de explotación, por cualquier procedimiento, de todo o parte de los contenidos de esta obra sin autorización expresa y por escrito de sus autores.

*A mi padre Fidel, a mi madre Lidia y
a mi hermana Ana Belén.*

AGRADECIMIENTOS

En la culminación de este doctorado no puedo dejar de mencionar a un grupo de personas que han sido esencialmente valiosas, y sin cuya colaboración esta publicación no hubiera sido posible.

Comenzaré estos agradecimientos, en primer lugar, por mi director y amigo el Doctor Bartolomé Ferrando Colom, que en el año 2007 me recibió amablemente para la realización del doctorado, en la Universidad Politécnica de Valencia; porque aquel fue el primer paso fundamental que inició todo el proceso, y después con su gran experiencia como artista y teórico del arte en cada etapa ha iluminado mi estudio.

En segundo lugar, agradezco a Adolfo Plasencia Diago, profesor de postgrado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, por el material facilitado, las sugerencias recibidas, y, de una forma muy especial y afectuosa su atenta compañía y su incentivo amigo.

A la inestimable colaboración de las y los artistas: Esther Ferrer, Benjamín Patterson, Nieves Correa, Andrea Saemann, Marcel.lí Antúnez, Llorenç Barber y José María Yturralde, quienes han compartido en este proyecto su tiempo, su trabajo y sus ideas de manera totalmente constructiva, creativa y altruista.

Agradezco, de todo corazón, a mi padre Fidel Olmos Iglesias, a mi madre Lidia Ortega Anguiano y a mi hermana Ana Belén Olmos Ortega, mi amada familia, porque celebran cada paso que doy en favor de mi progreso como persona, como estudiante universitaria, en mis metas profesionales y en el modesto beneficio que pueda aportar a la cultura, también por las placenteras y fructíferas conversaciones en relación al arte, que han aportado energía y entusiasmo sobre este proyecto, por todo ello este trabajo es también el suyo.

No podrían faltar mis palabras de agradecimiento a mis amigos, que siempre me han aportado un gran apoyo moral y cariñoso, que siempre confiaron en la realización de este trabajo.

Muchas gracias a todos los que han participado en la materialización de esta tesis doctoral.

Noelia Olmos Ortega

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

| | |
|--|----|
| 1. Tema | 23 |
| 1.1 Hipótesis | 30 |
| 1.1.1 Objetivo principal | 32 |
| 1.1.2 Objetivos específicos | 33 |
| 1.1.3 Resultado | 36 |
| 1.1.4 Confirmación | 36 |
| 2. Metodología | 37 |
| 2.1 Metodología externa | 37 |
| 2.2 Metodología interna | 38 |
| 2.2.1 El procedimiento de análisis hermenéutico | 38 |
| 2.2.2 El procedimiento de aplicación teórica | 44 |
| 2.2.3 El procedimiento de identificación de estructuras cognitivas | 47 |
| 2.2.4 Enfoques empíricos | 51 |
| 2.3 Conclusiones | 52 |
| 2.4 Abreviaturas más comunes | 54 |
| 2.5 Palabras clave | 54 |

MARCO HISTORIOGRÁFICO DE LA TÉCNICA Y LA ESTÉTICA DEL ARTE DE ACCIÓN

| | |
|---|-----|
| 3. Tiempo y técnica del arte de acción | 57 |
| 3.1 Diferencia entre técnica y tecnología | 58 |
| 3.2 Sensibilidad, tiempo y técnica | 61 |
| 4. El dominio del Racionalismo sobre el saber hacer y las técnicas | 65 |
| 4.1 El modelo técnico de la <i>Paideia</i> griega | 66 |
| 4.1.1 <i>Téchne</i> , praxis y experiencia | 69 |
| 4.1.2 La <i>téchne</i> y la <i>areté</i> | 80 |
| 4.1.3 La <i>téchne</i> de la escultura | 81 |
| 4.1.4 La <i>areté</i> de la escultura | 85 |
| 4.1.5 La expresión antropocéntrica en la escultura | 89 |
| 4.2 La dimensión racionalista del gesto occidental | 93 |
| 4.3 La problemática de la dirección racionalista | 97 |
| 5. Tecnología y capitalismo. La problemática del tiempo alienado sobre la subjetividad de las grandes ciudades | 107 |
| 5.1 El nuevo paradigma de la 1ª Revolución Industrial | 109 |
| 5.1.1 La instauración del tiempo funcionalista | 112 |
| 5.2 La condición del objeto/sujeto en el mundo contemporáneo | 117 |
| 5.2.1 Alienación: atelia e hipertelia | 119 |
| 5.3 Acción <i>versus</i> alienación. Tiempos y espacios performativos de acción social | 126 |
| 6. El radio técnico y el <i>momentum</i> del arte de acción | 135 |
| 6.1 Elementos y factores intermediales del <i>momentum</i> | 136 |
| 6.2 La presencia de la lógica difusa en el <i>momentum</i> | 143 |

LA LÓGICA DIFUSA EN EL ARTE DE ACCIÓN

| | |
|--|-----|
| 7. Los movimientos precursores del arte de acción | 153 |
| 7.1 Velocidad, arte de las máquinas y acción | 157 |
| 7.2 La abstracción futurista del racionalismo clásico | 164 |
| 8. El germen del arte de acción en las Vanguardias Históricas | 171 |
| 8.1 El Futurismo: La destrucción de la sintaxis racionalista | 173 |
| 8.1.1 El teatro futurista | 181 |
| 8.1.2 La presencia de la lógica difusa en el Futurismo | 184 |
| 8.2 El Dadaísmo | 187 |
| 8.2.1 La puesta en escena del arte dadá | 189 |
| 8.2.2 El cuerpo: objeto y herramienta de la acción dadaísta | 201 |
| 8.2.3 La presencia de la lógica difusa en el Dadaísmo | 207 |
| 8.3 El Surrealismo | 211 |
| 8.3.1 Artaud y la gran metafísica de la escena surrealista | 213 |
| 8.3.2 El deseo y el azar objetivo | 215 |
| 8.3.3 La presencia de la lógica difusa en el Surrealismo | 225 |
| 9. Fluxus: ejemplo paradigmático del arte de acción | 230 |
| 9.1 La red internacional del movimiento Fluxus | 232 |
| 9.2 Fluxus y el arte intermedia | 236 |
| 9.2.1 Fluxus y la música | 251 |
| 10. Lanzamiento de piano Fluxus | 259 |
| 10.1 La presencia de la lógica difusa en el ejemplo paradigmático de Fluxus | 285 |

ENTREVISTAS

| | |
|---|-----|
| 11. Conversaciones sobre la lógica difusa en el arte de acción | 288 |
| 11.1 Marcel·lí Antúnez Roca | 291 |
| 11.2 Llorenç Barber | 301 |
| 11.3 Nieves Correa | 313 |
| 11.4 Esther Ferrer | 327 |
| 11.5 Andrea Saemman | 337 |
| 11.6 Benjamin Patterson | 347 |
| 11.7 José María Yturralde | 359 |

RESULTADOS Y CONCLUSIONES GENERALES

| | |
|--|-----|
| 12. Resultados y conclusiones generales | 381 |
|--|-----|

ADDENDA

| | |
|--|-----|
| Addendum 1. Platón. Ión | 398 |
| Addendum 2. La isla kantiana. El concepto cotidiano de infinito | 404 |
| Addendum 3. El lenguaje formal de la Lógica Difusa | 406 |
| 3.1. La Lógica Difusa de Loft A. Zadeh | 406 |
| Addendum 4. El arte de acción y sus disciplinas | 414 |
| Addendum 5. Notas de Artista | 418 |
| 5.1 « <i>De Sol a Sol</i> » de Llorenç Barber | 418 |
| 5.1 « <i>El Jove Jardí de Joanot</i> » de Llorenç Barber | 420 |
| 5.2 « <i>Estética Cibernética Neopositivista</i> » de José María Yturralde | 423 |
| 5.3 « <i>Poema de los Números Primos</i> » de Esther Ferrer | 424 |

FUENTES

| | |
|------------------------------|-----|
| Bibliografía | 429 |
| Catálogos | 438 |
| Diccionarios y enciclopedias | 439 |
| Webs | 439 |
| Revistas y publicaciones | 440 |
| Documentación audiovisual | 442 |

| | |
|-------------------|-----|
| ÍNDICE DE FIGURAS | 443 |
|-------------------|-----|

SINOPSIS

Esta tesis toma el enfoque del análisis hermenéutico de la técnica y de la experiencia estética del arte de acción desde el origen de la cultura tecnocientífica occidental, pues nos interesa hallar las respuestas que nos guíen hacia el entendimiento de ¿Qué es el arte de acción? ¿Cuál es su sentido? ¿Por qué surge en el tiempo postmoderno del arte contemporáneo? Y así, al final, alcanzar el código del sentido lógico que mueve las múltiples y diversas modalidades de la sintaxis del arte de acción.

Cuando, desde la presencia del cuerpo y de la acción humana, se establecen nuevas técnicas de creación y nuevos medios de producción de la escultura en la perspectiva de tiempo real de la realidad cotidiana; cuando, el *performer* utiliza y maneja, con la sensibilidad e intuición de su saber hacer técnico, conceptos que son herramientas creativas; cuando, en el juego estético del *collage* de sus acciones, produce una sintaxis abierta, indeterminada y difusa, provocando múltiples significados en la imaginación del espectador. La lógica difusa resulta ser una estructura de la formalización del pensamiento contemporáneo, correlativa y útil para entender, describir y plantear el espacio creativo del arte de acción, procurando un modo más adecuado que el método racionalista. Efectivamente, el sistema de la lógica difusa permite analizar, identificar e integrar en su estructura formal, entre otras cosas, la complejidad del proceso creativo que desde la subjetividad, la sensibilidad y la intuición, desarrolla el *momentum* del arte de acción.

Síntesis en la que, en este sentido, queda al fin validado el saber hacer técnico del arte de acción como parte de la ciencia, que describe una parte esencial de la naturaleza del arte relacionada con el conocimiento intuitivo, sensible y poético de las potencias del ingenio del artista.

SINOPSI

Aquesta tesi pren l'enfocament de l'anàlisi hermenèutic de la tècnica i de l'experiència estètica de l'art d'acció des de l'origen de la cultura tecnocientífica occidental, ja que ens interessa trobar les respostes que ens guien cap a l'enteniment de què és l'art d'acció, quin és el seu sentit, per què sorgeix en el temps postmodern de l'art contemporani, i així, al final, aconseguir el codi del sentit lògic que mou les múltiples i diverses modalitats de la sintaxi de l'art d'acció.

Quan, des de la presència del cos i de l'acció humana, s'estableixen noves tècniques de creació i nous mitjans de producció de l'escultura en la perspectiva de temps real de la realitat quotidiana; quan el performer utilitza i maneja, amb la sensibilitat i intuïció del seu saber fer tècnic, conceptes que són eines creatives; quan en el joc estètic del collage de les seves accions produeix una sintaxi oberta, indeterminada i difusa, provocant múltiples significats en la imaginació de l'espectador, la lògica difusa resulta ser una estructura de la formalització del pensament contemporani, correlativa i útil per entendre, descriure i plantejar l'espai creatiu de l'art d'acció, procurant una manera més adequat que el mètode racionalista. Efectivament, el sistema de la lògica difusa permet analitzar, identificar i integrar en la seva estructura formal, entre altres coses, la complexitat del procés creatiu que des de la subjectivitat, la sensibilitat i la intuïció, desenvolupa el momentum de l'art d'acció.

Síntesi en què, en aquest sentit, queda per fi validat el saber fer tècnic de l'art d'acció com a part de la ciència, que descriu una part essencial de la naturalesa de l'art relacionada amb el coneixement intuïtiu, sensible i poètic de les potències del enginy de l'artista.

SYNOPSIS

This thesis takes the approach of an hermeneutic analysis of the techniques and the aesthetic experience of performance art since the origin of western technoscientific culture, because we want to find the answers which guide us towards understanding “what is performance art?” “what is its meaning?” and “why does it arise in the postmodernist time of contemporary art?” And so, finally, we want to achieve the code of the logic meaning which moves the many and various forms of the performance art’s syntax.

If, since the presence of body and of human action new creation techniques and new media for sculpture production in perspective of real time daily reality are established; if, the performer uses and handles -with the sensibility and intuition of his know-how of usable techniques- concepts that are creative tools; if in the aesthetic game of collage of his actions he produces an open syntax, indeterministic and diffuse, provoking multiple meanings in the viewer’s imagination; the fuzzy logic appears to be a structure of the formalization of contemporary correlative thinking and useful to understand, describe and propose creative space for performance art, procuring in a better way than the rationalistic method.

Indeed, the system of the fuzzy logic allows to analyze, identify and integrate into its formal structure, among other things, the complexity of the creative process which develops from subjectivity, sensibility and intuition the momentum of performance art.

Synthesis in which, in that sense, it is finally validated that the know-how techniques for performance art are part of the science; and it describes an essential part of the nature of art which is related to the intuitive, sensible and poetic perception of the potential of the artist’s genius.

Introducción

An aerial photograph of a vast, textured landscape, likely a salt flat or a large body of water. The surface is covered in intricate, repeating patterns of light and dark tones, creating a complex, almost crystalline appearance. A small, dark, irregularly shaped object is visible in the upper right quadrant, possibly a small structure or a natural feature. The overall scene is highly detailed and visually striking.

*Escuche el Sonido
de la Tierra Girando*

Capítulo 1

TEMA

En la historia del ‘arte de acción’ hay una primera etapa precursora en el Modernismo y en las Vanguardias Históricas durante la cual la espontaneidad, la inmediatez, la acción, el gesto, la fonética de la voz humana, los elementos sonoros incontrolados y el ruido, comenzaron a utilizarse como herramientas para la manifestación del arte. Pero, no será hasta mediados del siglo xx, a partir de Joan Brossa, John Cage, Allan Kaprow, Jean Jaques Lebel o Joseph Beuys, entre otros grandes artistas que realizaron un trabajo pionero en el propósito de unir arte y vida, cuando comenzarán a definirse las primeras prácticas del ‘arte de acción’. Algunas de estas primeras acciones–espectáculo, *performances* y *happenings*, consistían en sucesos insólitos sobre el escenario, en la incorporación del público como parte actuante, otras entraban en el juego intermedial entre disciplinas, y, quizás, lo más *sorprendente* era que estas obras no estaban hechas para seguir guiones de la representación clásica sino que incorporaban la indeterminación. Pero lo que aquellas nuevas manifestaciones ponen de relieve es un nuevo arte del lenguaje formal de la escultura, en consonancia con la cultura de la que surge, y que se tratan de una nítida manifestación de los nuevos paradigmas del pensamiento contemporáneo.

Se ha de considerar, pues, el ‘arte de acción’ un innovador arte cuya técnica consiste fundamentalmente en la acción, en la presencia del cuerpo como objeto artístico y en la utilización de conceptos que son herramientas creativas de

Figura 1. Fotografía Satélite: Vista de nubes desde el satélite NASA.
Cita: «*Obra Terrestre*», por Yoko Ono (primavera, 1963).

la imaginación. Además en la práctica del ‘arte de acción’ los participantes, el conjunto de elementos de la escena y las posibilidades del espacio y del tiempo real forman parte de la misma poética del proceso creativo, constituyendo de este modo, en su conjunto, un arte del proceso de creación permanente y de la experiencia del ser humano, que a fin de cuentas de eso se trata cuando se hace arte. Hay, pues, en el procedimiento y en la técnica del ‘arte de acción’ un nuevo modo de proyectar y de dar respuestas a los *‘fines’* categóricos del horizonte postmoderno.

Cuando se mira o se participa en una *performance*, otra característica importante es su dinámica. El artista articula, construye o relaciona de manera inusual, nueva y original a partir de los elementos que componen la escena cotidiana². Y mediante procedimientos técnicos inusuales, innovadores e intermediales entre diferentes disciplinas y tecnologías, el artista toma caminos de la expresión poco transitados. Así que, de este modo, según las particularidades del contexto cultural en el que sea realizado, muchas veces el acto artístico performativo se torna heterogéneo, independiente, e incluso subversivo³.

Es por tanto posible afirmar que ese espacio del ‘arte de acción’ que sale hacia la experimentación creativa e interdisciplinar, a veces, ejerce sobre la audiencia una expectación desconcertada o inquieta, ante eso que se aleja de las pautas clásicas que tradicionalmente son usadas para observar una obra de arte. Si bien, otras veces, ese intervalo espacio temporal que establece el *performer*, con su acción artística, en cambio, produce tras la escucha del

1 En relación a este tema véase lo que dice Kant de los imperativos categóricos. KANT, IMANUEL. «*Fundamentación de la metafísica de las costumbres*», Tecnos, 2005.

2 En la perspectiva de tiempo real de las sociedades postmodernas, de la cultura occidental. Véase Parte 1^a cap.6.

3 Así pues, el tejido de relaciones que fundamenta la *performance* parten de la inmensa memoria de la cultura occidental en la que surge y desde la cual articula su lenguaje formal.

espectador el estímulo que es necesario para generar nuevas formas de la percepción y de la interpretación. Lo que es lo mismo que un intenso y fructífero ejercicio de apertura de los sentidos, de la mente, y, de la imaginación.

Sin embargo, generalmente, esta dinámica es superficialmente comprendida desde la lógica racionalista y funcionalista, que ha sostenido y continua sosteniendo el discurso histórico de la cultura tecnocientífica occidental. Puede advertirse cómo en torno a toda obra de ‘arte de acción’, suelen surgir discusiones sobre el sentido o la técnica que se desprenden de ellas; asignándoles una explicación común: la de ser consideradas irracionales, ilógicas o nihilistas... Y, tienden a esa clase de valoración no sólo el predominante sistema pedagógico racionalista, sino, además, los dictados de mercado del sistema productivista.

En tanto que cultura de la que formamos parte y en la que estamos inmersos, tal vez esta perspectiva de la objetividad racionalista y la funcionalidad histórica sea inevitable. Pero, bien podemos decir que dichos términos son usados con monotonía, o con demasiada facilidad, para considerar aquello que ha desbordado con sus experiencias y estímulos creativos los límites del significado del lenguaje normativo y de las costumbres. Sobre todo, es preocupante que tales interpretaciones se dirijan hacia la negación de la existencia de una razón y una lógica detrás de las nuevas experiencias y producciones del arte. Es evidente que hay en esas respuestas una obvia negativa a intentar descubrir el enfoque de nuestro tiempo actual que permita entender⁴, con cierta claridad, el aporte de una nueva realidad al conocimiento de lo artístico. Y, por lo mismo, no menos sintomáticas son las apreciaciones superficiales o

4 En relación al entendimiento Carlos Thiebaut (2003) dice que: «el entendimiento o intelección (del latín: intelligere, de inter: entre y legere: elegir, seleccionar, leer) en su sentido más común y tradicional se considera como facultad de pensar; el cómo y el dónde se produce el pensamiento como capacidad de leer el interior de la realidad de las cosas y, por tanto, de comprenderlas mediante conceptos adecuados a la realidad de ellas. Todas las teorías del conocimiento han propuesto nociones específicas de entendimiento».

sensacionalistas, en realidad triviales, que dirigen los dictados de las modas. Sin argumentación decisiva, estas últimas tampoco están dirigidas por el auténtico sentido que define la intensidad del gusto interior.

Ante esta problemática del saber ver⁵ y de la interpretación del arte, nos planteamos, inmediatamente, una serie de preguntas: ¿hay pues que poner en duda las pautas de la interpretación tradicional para entender el arte contemporáneo, y, en particular el proceso creativo del ‘arte de acción’? ¿Puede ser visto el proceso creativo y el producto del ‘arte de acción’ desde otro tipo de prisma que no sea el del sistema racionalista cartesiano? Esta meditación, nos ha conducido a plantear la hipótesis de que la técnica utilizada en el ‘arte de acción’, mediante la que el *performer* entreteje del hilo de la creatividad y la heterogeneidad, generando en sus resultados una gran diversidad de estilos y de modalidades, quizás, no corresponda a la lógica racionalista cartesiana, que por costumbre mayoritaria va unida a casi todas las situaciones comunes y a través de la cual estamos habituados a ver. Pero, insisto, ¿existe algún arte que no tenga una técnica, por lo tanto, su correspondiente razonamiento lógico? Y, en este sentido ¿qué clase de lógica muestra una mayor correspondencia y correlatividad con las prácticas y el proceso del ‘arte de acción’?

Pues bien, en contraste con las lógicas clásicas, encontramos las características lingüísticas de la ‘lógica difusa’⁶ [*fuzzy logic*]. Se trata de una invención matemática del científico Lofty A. Zadeh (1973) que sirve para describir la

5 Saber ver e interpretar cómo y de qué manera se relacionan los elementos que participan en el proceso de la obra de arte (el *performer*, los espectadores, los elementos que componen la escena y la indeterminación del proceso creativo) es un ejercicio que ha de contener necesariamente la acción del entendimiento.

6 Una nueva clase de lógica que Lofty A. Zadeh basó en la epistemología, el Principio de Incertidumbre, en las relaciones y en la teoría de conjuntos borrosos (*fuzzy sets theory*, 1965). La idea que se esconde detrás de la lógica difusa se remonta a los filósofos griegos, entre ellos Aristóteles y Platón, ya consideraban que había grados de pertenencia entre las partes y el todo. Para más información véase Addendum 3: el lenguaje formal de la ‘lógica difusa’.

complejidad y representar el razonamiento aproximado y variable, más que el preciso o exacto. Este tipo de lógica, ha tenido un gran desarrollo en el campo de las ciencias computacionales, y en los sistemas de control de las tres últimas décadas, porque en muchos aspectos sus resultados prácticos se adaptan mejor al mundo contemporáneo en el que vivimos. No obstante, paralelamente al desarrollo de las aplicaciones de la 'lógica difusa', investigadores teóricos han seguido el camino iniciado por Zadeh para identificar y construir modelos cualitativos según las reglas *fuzzy*. Ahora bien, desde el enfoque artístico encontramos que hay una clara correspondencia entre esta teoría y el 'arte de acción'. Tal y como en el proceso subjetivo, intuitivo e imaginativo que se constituye en el espacio creativo del 'arte de acción', el lenguaje de 'lógica difusa' se expresa y se utiliza en una dimensión equivalente, donde se maneja la relatividad, la inexactitud, la variabilidad y, en donde, surge la probabilidad y la posibilidad.

Es indudable, por tanto, la función que desempeña el estudio del 'arte de acción' como medio para adentrarnos en el conocimiento de nuestra cultura. Pero además, a lo largo de este trabajo nos vamos a proponer el objetivo interdisciplinar de verificar y comprobar que la 'lógica difusa' es una estructura del conocimiento científico correlativa al procedimiento que se establece en el espacio creativo del 'arte de acción'. Esperamos, pues, que este estudio aporte soluciones a las cuestiones planteadas, y que contribuya con la exposición sintética de la 'lógica difusa' a una mejor comprensión de la razón poética que hay en el 'arte de acción'.

Pero, además esperamos definir de manera clara y concisa las potencialidades que tal estructura lógica nos ofrece aplicándola al desarrollo de los creativo en general y sobre la práctica del 'arte de acción' en particular. Desde este punto de partida, podemos considerar que nuestro principal objeto de estudio: la técnica del 'arte de acción', ocupa un lugar clave para la comprensión tanto de la lógica que emplea este nuevo arte emergente del paradigma contemporáneo, así como para saber ver la dinámica de su espacio creativo.

El razonamiento es el siguiente:

Si a todo acto⁷ de inteligencia le corresponde un ejercicio de entendimiento, la práctica del ‘arte de acción’ para alcanzar los fines y el resultado de sus producciones artísticas debe hacer uso de la razón, que es sinónimo de inteligencia y de conocimiento.

Por lo tanto, si partimos de la observación, planteando por ejemplo los interrogantes, ¿cómo es el espacio creativo del ‘arte de acción’? ¿cómo es el objeto artístico que es sí mismo establece el proceso del ‘arte de acción’? ¿qué lógica hay en ese proceso en el que el artista experimenta, y sale de los órdenes establecidos, y establece la indeterminación y el múltiple significado como resultados del hecho artístico? Nos daremos cuenta de que, no debe ser la técnica del ‘arte de acción’, al igual que ocurre en otras muchas prácticas del arte contemporáneo, un procedimiento que responda por completo a la predominante lógica bivalente —verdadero/falso— del sistema racionalista, en la que ha redundado y continua redundando la cultura occidental.

De igual manera, una segunda lectura, nos permite ver que estos procesos del ‘arte de acción’, para obtener sus resultados en forma de objeto artístico, de manera lógica, han de integrarse unos criterios que se desenvuelven en el mismo nivel de la razón. Sin embargo, el proceso creativo del ‘arte de acción’ presenta cualidades, características, modalidades y propiedades indeterminadas, polisémicas e intersubjetivas, por lo tanto, entendemos que los resultados del ‘arte de acción’ han de proceder de otro nivel diferente al racionalista. Su modo de proyectar y de dar respuestas proceden del nivel del conocimiento poético. Es decir, una razón poética que se produce, no desde la objetividad, sino desde la intuición, la relatividad y la subjetividad,

7 El acto es, según Aristóteles, la realidad del ser en un momento dado. El acto, como idéntico a la cosa realizada, lo llamó Aristóteles «*energeia*», pero en tanto que idéntico al fin, «*entelekheia*». THIEBAUT, CARLOS. «*Conceptos fundamentales de filosofía*», Alianza. Madrid, 1998.

que el artista va a emplear para ir descubriendo mediante la experiencia del proceso las múltiples posibilidades que le lleven a la producir una idea, acción u objeto creativo⁸.

Desde este razonamiento, entonces el ‘arte de acción’ para alcanzar sus fines y objetivos, o sea, la forma o resultado del hecho artístico, le ha de corresponder un procedimiento lógico que no sea, tan restringido y unidireccional como el que ha dirigido la trayectoria tecnocientífica occidental. Para explicar ese proceso fundamentalmente no lineal, genuino, poético y aurático que produce la técnica de la ‘acción performativa’⁹ y el proceso del ‘arte de acción’, nos parece mucho más acertado plantearlo desde la teoría de la ‘lógica difusa’. En primer lugar, porque este tipo de lógica toma diversos grados aleatorios pero relacionados entre sí, graduales, variables y contextualizados en la situación común. Y, porque además, partiendo de que el ‘arte de acción’ se trata de un arte espacial y temporal, y que para el lenguaje formal de la ‘lógica difusa’ tiene un valor especial la variable tiempo, parece relevante comprobar que hay una ‘lógica difusa’ que es útil y adecuada para manejar los valores fundamentales del espacio creativo y la técnica de que maneja el ‘arte de acción’.

Nuestro propósito e intención, por consiguiente, será verificar, demostrar y confirmar que existe una ‘lógica difusa’ en el conocimiento contemporá-

8 La creatividad suele definirse como la producción de una idea, acción u objeto que sea genuino y *valioso*. Según Wallas (1926) podemos distinguir cinco etapas en este proceso, entendiendo que las etapas son recursivas y pueden repetirse en varios ciclos totales o parciales antes de que aparezca la solución exacta: Preparación. Incubación. Inspiración. Evaluación. Elaboración.

9 John Langshaw Austin (1911–1960) es un importante filósofo de la Lingüística del siglo xx que descubrió el concepto de acto performativo del habla. Austin entiende por enunciado performativo aquel que no se limita a describir un hecho, sino que por el mismo hecho de ser expresado realiza el hecho. P. ej.: el hecho de prometer se realiza en el instante mismo en el que se emite el enunciado, no se describe un hecho, sino que se realiza la acción. Véase LANGSHAW AUSTIN, JOHN. «*Cómo hacer cosas con palabras*», Paidós, Barcelona, 1982.

neo de lo artístico, pero sobre todo, que su presencia está específicamente justificada en las cualidades, características, modalidades y propiedades que presentan las obras de ‘arte de acción’.

1.1 HIPÓTESIS

Dadas las proposiciones:

- A* «El lenguaje formal de la escultura tiene una dinámica evolutiva».
- B* «Todo arte de la escultura tiene su correspondiente técnica».
- C* «Al entendimiento y al procedimiento de toda técnica le corresponde una síntesis lógica».
- D* «El avance de las técnicas se produce en relación al conocimiento del paradigma vigente en la cultura».
- E* «Una acción puede producir un acto de expresión comportamental con sentido creativo».

Deducimos que:

El ‘arte de acción’ implica en la técnica desarrollar un acto de expresión comportamental con sentido creativo, que se formaliza en un acto artístico que definimos como ‘momentum’¹⁰; generándose así un espacio de creación intermedia entendido como un cambio o un avance del lenguaje formal de la escultura en correspondencia con los nuevos paradigmas del arte y del pensamiento contemporáneo.

¹⁰ El ‘momentum’ lo definimos como el acto artístico, que en su conjunto es objeto o resultado final del ‘arte de acción’. Al igual que un conjunto *fuzzy*, se trata de un intervalo espacio temporal en el que sucede el proceso creativo del ‘arte de acción’.

Trataremos de averiguar si:

- La técnica fundamental del ‘arte de acción’ con la que se produce el hecho artístico se trata de una técnica de la expresión comportamental con sentido creativo y, que su expresión técnica se practica a través de la acción del cuerpo, entendido éste como herramienta y como elemento escultórico de la acción artística performativa.
- La técnica del ‘arte de acción’ contiene en su hacer el impulso o la expresión de la razón poética —subjetiva, intencional, intuitiva, comportamental, intersubjetiva, interactiva e imaginativa— del cuerpo que actúa como productor de diferentes posibilidades creativas y desencadenante de lo artístico en el ‘momentum’ del ‘arte de acción’.
- Las posibilidades de ‘la acción performativa’: del lenguaje y de la sintaxis, de la voz y de las herramientas no verbales, pero que implican cargas significantes como el gesto, movimiento, sonido... se convierten en herramientas conceptuales de creación de la escultura contemporánea.
- Como parte del lenguaje formal de la escultura contemporánea, el fluir del proceso y el de los elementos que involucra el total de cualquier acción artística performativa — los previstos y los imprevistos — tiene como fin la sintaxis del ‘momentum’.
- El saber hacer técnico y el hecho artístico que se produce en la práctica del ‘arte de acción’ tiene su correlato en la síntesis de una ‘lógica difusa’. Si el proceso creativo del ‘arte de acción’ puede ser expresado mediante la estructura de la ‘lógica difusa’ aplicándola al arte.

Para entender el procedimiento técnico y la lógica del ‘arte de acción’, tratamos de comprender:

Algunas de las problemáticas de la sociedad contemporánea y de la cultura occidental que se relacionan directamente con su sistema pedagógico racio-

nalista, con el progreso técnico y el formato espacio temporal funcionalista del que generalmente se hace uso:

- La evolución de las técnicas en la trayectoria de la cultura tecnocientífica, desde el origen de la epistemología en la *Paideía* clásica.
- La dirección racionalista tomada por el rumbo científico, enfocando el avance sólo en algunos aspectos del progreso de la sociedad, de la cultura y, por lo tanto, de igual manera, en el arte. El estudio de esta línea de investigación nos facilita comprender que el significado de las producciones culturales y del arte no son ajenas a su historia. (capítulos 3-4).
- Las problemáticas de ese rumbo sobre la sociedad contemporánea estaría centrada en la velocidad, la aceleración y la ‘automatización’ técnica del comportamiento del sujeto social (capítulos 3, 5) y sus consecuencias. En esta línea de investigación hallamos una probable respuesta a esa problemática de la interpretación y del uso del tiempo por parte del arte contemporáneo (capítulos 5, 6).
- La emergencia de las nuevas técnicas y propuestas artísticas del tiempo contemporáneo, en el arte de la Modernidad, que presentan y manifiestan un tipo de comprensión diferente a la objetividad racionalista (capítulos 6, 7, 8).

1.1.1 OBJETIVO PRINCIPAL

El propósito del estudio de esta tesis es el entender y comprender el sentido lógico que va unido a la razón poética del ‘arte de acción’. Un arte intermedia que se constituye en el marco del paradigma tecnocientífico occidental contemporáneo y que desarrolla una relación indisoluble con la escultura, por el uso del cuerpo como objeto y herramienta creativa.

Ya que, tal y como bien dice Emilio Lledó: «todo lo que está dicho está. Y sin embargo está por decir. No hay otra seguridad que lo que esté acom-

pañado de un discurso de ciencia, o sea, acompañado del código que ayude a descifrarlo»¹¹; el principal objetivo hacia el que parte este estudio, es obtener «**un saber aclarador de la lógica del arte de acción**». Así pues, en este estudio, nos ocuparemos en descifrar si el sentido, la *esencia* o la función que presenta las técnicas fundamentales del ‘arte de acción’, la técnica de la fuerza expresiva y creativa del comportamiento del ser humano, podrían ser representados por el procedimiento de la ‘lógica difusa’.

1.1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

La profundización en el estudio del campo de nuestro propósito y objetivo principal, que es, obtener «un saber aclarador de la lógica que utiliza el arte de acción en su técnica», conduce a un segundo sistema de objetivos que aparecen desde el momento en el que hemos planteado las proposiciones (A, B, C, D y E) las cuales nos van a servir de guía y de vectores en el razonamiento argumentativo de la hipótesis y en su exposición en las siguientes partes:

1ª PARTE: «MARCO HISTORIOGRÁFICO DE LA TÉCNICA Y DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL ARTE DE ACCIÓN»

1. Definir los conceptos fundamentales que constituyen el ‘arte acción’ en el marco historiográfico de la cultura tecnocientífica occidental. Palabras clave: técnica y tecnología, epistemología, *Paideía* clásica, La Humanitas, Racionalismo, Revolución Industrial, Funcionalismo.
2. Identificar a partir de la expansión del Humanismo y del Racionalismo, es decir el progreso de la cultura tecnocientífica, el estancamiento del significado en los cánones clásicos hasta el Idealismo.

11 LLEDÓ, EMILIO. «*La memoria del logos*», Taurus, Madrid, 1992, p.104.

3. Detectar en la sociedad racionalista occidental la equivocación que supone separar al individuo del sentido del saber hacer en la técnica, a cambio de un mayor rendimiento económico productivo.
4. Diagnosticar la ausencia del intervalo temporal en las sociedades de la cultura tecnocientífica occidental. Un importante espacio de creación que posibilita el sentido de la intuición y la sensibilidad en el hacer técnico del arte. Se trata pues, de mostrar un concepto valioso para el sistema pedagógico social, pero sobre todo para el desarrollo y el aprendizaje de la creatividad y del conocimiento poético del arte.
5. Identificar y evaluar las consecuencias derivadas de la dirección racionalista y funcionalista, sobre la técnica y expresión del sujeto contemporáneo. Palabras clave: alienación, banausia, atelia, hipertelia, creatividad.
6. Constatar que hay una relación directa entre los resultados del análisis de la realidad fenomenológica del uso de las técnicas en la sociedad contemporánea, con el sentido de las crisis y las revoluciones en la cultura y, naturalmente, en el arte.
7. Identificar en el contexto del paradigma de la sociedad y el arte contemporáneo, el sentido creativo y transformador de la lógica difusa del 'arte de acción'.
8. Identificar la forma y describir los elementos técnicos fundamentales del 'arte acción', relacionándolo al contexto cultural contemporáneo del que emerge. Palabras clave: momentum, acción radial, radio de acción, sensorium, intersubjetividad, lógica difusa.

2ª PARTE: «LA LÓGICA DIFUSA EN EL ARTE DE ACCIÓN»

1. Identificar y demostrar la peculiar lógica que en contrapunto a los órdenes establecidos del sistema racionalista, se presenta desde el saber hacer técnico en el 'momentum' del 'arte de acción'.

2. Identificar en el inicio de las Vanguardias Históricas la abstracción de la lógica racionalista.
3. Demostrar la progresiva aparición de la ‘lógica difusa’ y de los elementos que constituyen el ‘momentum’, a partir de su identificación en las técnicas de los principales movimientos precursores del ‘arte de acción’. Palabras clave: Modernismo, Vanguardias Históricas, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo.
4. Analizar y demostrar la presencia de la ‘lógica difusa’ en Fluxus: ejemplo paradigmático en el ‘arte de acción’.
5. Conocer el objeto y producto del arte de acción que se materializa en el formato del ‘momentum’ en la perspectiva del tiempo real postmoderno. El particular uso de la lógica difusa en el ‘*saber hacer*’ técnico del ‘arte de acción’ (un arte que se realiza desde el contrapunto del posicionamiento social, cultural y estético) genera la forma de un objeto/conjunto escultórico: el cuerpo humano interactúa de una manera descentralizada al igual que el conjunto de los elementos difusos que participan en la obra. Pero además, de ‘lógica difusa’ del ‘momentum’ se obtiene un producto de límites difusos.
6. Comprender y entender el producto del ‘momentum’: un intercambio de bienes de experiencia y del que además puede obtenerse un conocimiento sensible y/o poético.

«ENTREVISTAS»

1. Comprobar el contenido teórico desarrollado a partir del tema y de la hipótesis desde el enfoque empírico de un *corpus* de entrevistas.
2. Averiguar si, efectivamente, el grupo de artistas entrevistado utilizan la lógica difusa en sus procesos creativos.

3. Conocer de la auténtica experiencia de artistas con reconocido prestigio en el mundo del arte y del ‘arte de acción’, sus opiniones especializadas en relación a los temas tratados en la tesis.

1.1.3 RESULTADO

Obtendremos los resultados por medio de:

- El análisis hermenéutico del tema de la técnica en el ‘arte de acción’ en el marco historiográfico de la cultura tecnocientífica occidental (capítulos: 3, 4).
- El análisis cualitativo de la lógica y la técnica del ‘arte de acción’ a partir de su producto artístico, que emplea la presencia del cuerpo como material y herramienta extensible del pensamiento, y a partir de su formato, que es la perspectiva de tiempo real (capítulos: 5, 6).

1.1.4 CONFIRMACIÓN

Confirmaremos la hipótesis y los resultados por medio de:

- La definición del tema y la identificación problemática que nos lleva a profundizar en la hipótesis en la búsqueda de resultados (capítulos: 3, 6).
- La identificación y comprobación de la ‘lógica difusa’ en el ‘arte de acción’; partiendo de la fenomenología del nuevo paradigma tecnocientífico de la Revolución Industrial y del análisis cualitativo de la presencia de la ‘lógica difusa’ en los principales movimientos precursores el ‘arte de acción’ (capítulos: 7, 8).
- La demostración cualitativa y empírica de la hipótesis a través de múltiples ejemplos empíricos del arte, y mediante un ejemplo paradigmático del ‘arte de acción’: el movimiento Fluxus (capítulo 9,10).
- La comparación del conjunto de resultados hallados con el corpus de entrevistas realizadas a artistas con profundo conocimiento y experiencia práctica del ‘arte de acción’ (capítulos: 11).

Capítulo 2

METODOLOGÍA

2.1 METODOLOGÍA EXTERNA

El marco metodológico externo con el cual vamos a presentar, describir y argumentar el tema de la tesis, para luego obtener los resultados, se trata del método de razonamiento científico argumentativo e inductivo. De modo que, vamos a emplear los siguientes procedimientos:

- Establecer desde la hipótesis el razonamiento argumentativo del tema mediante conexiones causales, deductivas y, a veces, inductivas.
- Control del tema, la hipótesis, los juicios y los resultados a través de la argumentación y la demostración empírica mediante ejemplos y entrevistas.
- Experimentación empírica de la hipótesis y de los resultados, mediante un *corpus* de entrevistas a artistas cualificados/as — en relación a las obras del ‘arte de acción’ —.
- Comparación crítica de los diferentes resultados procedentes de las fuentes historiográficas, de los ejemplos empíricos y de las entrevistas, con el fin de obtener la confirmación o la refutación de una presencia de: «La ‘lógica difusa’ en el espacio creativo del ‘arte de acción’».

2.2 METODOLOGÍA INTERNA

Detrás del hecho constatable que establece el espacio y el lenguaje formal del ‘arte de acción’, se encuentra una suerte de implicación y de responsabilidad de lo artístico con el tejido social. Cuando el *performer* constituye, establece y registra su producción artística siempre lo hace en estrecha relación con las posibilidades transformacionales que surgen del espacio/tiempo real; estableciendo, organizando o desordenando los múltiples elementos que participan del proceso. Para comprobar que la intención que se lleva a cabo detrás de este hecho responde al procedimiento de una ‘lógica difusa’ aplicada al arte, vamos a analizarlo y estudiarlo partiendo del porqué de su implicación con la cultura en la que surge. Es decir, desde el análisis de su relación con la perspectiva histórica de la cultura tecnocientífica occidental. Para ello, lo vamos a realizar mediante una serie de procedimientos analítico hermenéuticos, de aplicación teórica y de identificación de estructuras cognitivas.

2.2.1 EL PROCEDIMIENTO DEL ANÁLISIS HERMENÉUTICO

Realizaremos, por lo tanto, la interpretación de la técnica del ‘arte de acción’ desde la hermenéutica del lenguaje formal de la escultura, entendiendo que desde su lectura histórica tiene una evolución dinámica. La técnica del ‘saber hacer’ en el arte de la escultura nos muestra una historia que trasciende las particularidades del presente y nos une de manera franca a los orígenes culturales de la epistemología de la cultura occidental, pero también a sus interrogantes, a sus búsquedas, dentro de ese vasto espacio del conocimiento del hacer técnico que es el arte y, lo que representa la búsqueda de nuevos horizontes estéticos del arte contemporáneo.

Así pues, en esta tesis, la herramienta metodológica fundamental que vamos a utilizar para verificar la hipótesis propuesta, consiste en el análisis de la trayectoria y la evolución en la historia de las técnicas que suele dirigirse

en general, —a veces con demasiada ligereza—, hacia el concepto de avance tecnocientífico competitivo, dentro del marco historiográfico de la cultura Occidental Humanística y Racionalista (Parte 1: «Marco historiográfico de la técnica y de la experiencia estética del arte de acción»).

Además, con el fin de constatar que el artista, en el ‘momentum’ del ‘arte de acción’, sale hacia nuevas búsquedas fuera de la estructura normalizada, recurriremos a las opiniones de otros autores y artistas representativos del conocimiento y la cultura artística contemporáneos, que desde la comprensión de la línea espacio/tiempo escénica y su visión pragmática puedan iluminar las conclusiones del sentido del arte en este aspecto. (Parte: «Entrevistas») Por otro parte, intentaremos analizar el valor de los avances tecnológicos y de las actuales corrientes del pensamiento, en una investigación de las propuestas teóricas respecto al tema formuladas tanto por destacados pensadores como Walter Benjamín, Antonin Artaud, Thomas Kuhn, o Guillo Dorfles, como por artistas internacionalmente reconocidos, como John Cage, Esther Ferrer, Bartolomé Ferrando, Benjamin patterson, o José María Yturralde.

Respecto a la problemática y diagnóstico sobre la expresividad del sujeto contemporáneo expuesta en la Parte 2^a, vamos a partir de la observación de las formas que va asumiendo el arte, desde las condicionales extrínsecas planteadas del paradigma vigente. A partir del planteamiento de dicha problemática realizaremos un análisis demostrativo de ese conjunto de corrientes, estilos y manifestaciones artísticas del arte contemporáneo, que en sus formas presentan la tendencia hacia la abstracción del racionalismo. Estudiaremos con especial atención la experimentación de las manifestaciones artísticas a partir de las Vanguardias Históricas, que progresivamente fueron declinaron la práctica hacia la emergencia de un arte del hacer y de la presencia en relación el contexto. Modos de hacer y nuevas formas de creación artística que van convergiendo y acaban consolidándose o materializándose en la actualidad postmoderna del ‘arte de acción’.

Para intentar describir este fenómeno proteico de una forma adecuada, y para mostrarlo en todas sus facetas e implicaciones, hemos elegido un modelo cualitativo de análisis interpretativo, porque creemos que el procedimiento metodológico del análisis hermenéutico es suficientemente eficiente para exponer el propósito y los objetivos de esta tesis. Por tanto, trataremos de desarrollar el contenido desde los procedimientos empleados por la hermenéutica para la investigación científica, con la finalidad de aplicarlos a observaciones sobre los fenómenos del arte contemporáneo y del ‘arte de acción’. Con este propósito, debemos plantearnos dos tipos de procedimientos para establecer el estado de la cuestión desde la hipótesis:

1. Procedimientos de análisis hermenéutico de estructura de horizonte

En el estudio analítico¹ de los diferentes momentos del lenguaje formal de la escultura y su dinámica evolutiva en relación a la trayectoria de la cultura tecnocientífica occidental, hemos utilizado estructuras básicas de la comprensión hermenéutica como la ‘estructura de horizonte’. Para ello, nos hemos basado, por ejemplo en las teorías eminentemente hermenéuticas del filósofo Emilio Lledó, experto en la interpretación de la historiografía clásica, o en el concepto de ‘historia total’ del sociólogo Fernand Braudel, quien dice: «cada actualidad reúne movimientos de origen y de ritmo diferente, el tiempo de hoy data a la vez de ayer, de anteayer, de antaño»². Además, hemos considerado útil el reciente manifiesto «*The Long Now Foundation*», una organización que se centra en el análisis del conocimiento en términos de largo plazo, y que cuenta con la participación teórica por ejemplo, del

1 El procedimiento analítico, caracterizado por un énfasis en la claridad y la argumentación, se sitúa en el contexto histórico en el seno de la tradición británica. Los principales fundadores de la filosofía analítica fueron G.E. Moore, B. Russell y L. Wittgenstein.

2 Ídem, p. 77.

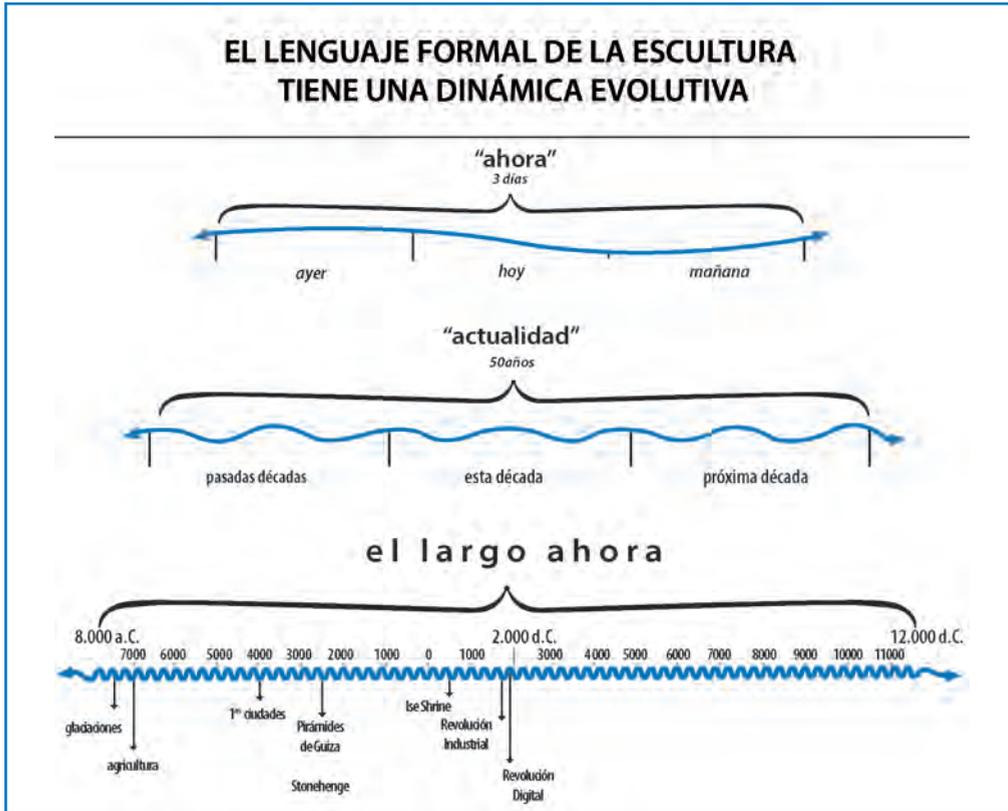


Figura 2. Imagen Intervalos en el *Long Now (Largo Ahora)* Gráfico incluido en el libro «*The Clock Of The Long Now: Time and Responsibility*».

célebre compositor John Cage, o los conceptos sobre el tiempo de largo y corto plazo, y de tiempo ancho de la artista Laurie Anderson.

Mediante estos procedimientos de análisis hermenéutico de estructura de horizonte que relacionan espacios temporales de distinta longitud, en relación al tema estudiaremos el cambio de los paradigmas, las transformaciones sociales en base al progreso tecnológico y la autenticidad de las formas artísticas que emergen del contexto, y que generan la cultura. De modo que esta metodología resulta útil para definir la genuina escena

lógico-relacional que establece el espacio creativo del 'arte de acción' en la perspectiva de tiempo real.

La lectura hermenéutica del hacer de la escultura nos conduce a la meditación sobre las técnicas y de su incesante cambio. Como decíamos en la premisa A: «*el lenguaje formal de la escultura tiene una dinámica evolutiva*». Con esta afirmación quedan implicados los valores, los significados y las pautas tradicionales que se transforman al tomar nuevos caminos y propuestas técnicas.

Por eso, este planteamiento de la revisión historiográfica de las nociones de tiempo y de técnica en relación al arte, desde parámetros de tiempo corto, medio y largo, exige que el análisis consista en la revisión del largo ahora que constituye el arte de la escultura en el territorio de lo occidental. Pero, además, por otro lado exige el análisis del intervalo espacio/tiempo que se genera desde el hacer del 'arte de acción', un arte que surge del contexto del territorio histórico de lo occidental, y que desde el concepto de lo clásico ha llegado a considerar la presencia del cuerpo como un objeto escultórico que utiliza la cualidad performativa de la acción como una técnica fundamental de la escultura³ contemporánea.

En esta dimensión espacio/temporal que establece, porque su soporte es la línea espacio/tiempo, se registra además, el 'momentum' lo puede ser interpretado como un genuino intervalo espacio temporal creativo dentro de ese flujo de la *historia total*, una opción contemporánea del hacer técnico

3 Las acciones sólo pueden ser llevadas a cabo por personas, y en nuestros casos es obvio que quien usa la expresión debe ser el que realiza la acción. De aquí el justificable sentimiento contemporáneo a favor de la 'primera persona' en la escultura, (el volumen del cuerpo, objeto y al mismo tiempo herramienta significativa que aparece en todo 'arte de acción'), que debe ser mencionado o referido. Además, si el que formula la expresión escultórica está actuando, tiene que estar haciendo algo; de allí nuestra preferencia, quizá mal expresada, por el presente de la cultura y la lógica de la voz activa del hacer en la escultura.

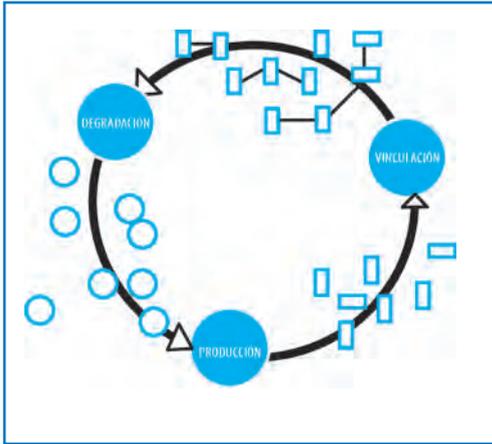


Figura 16. Gráfico representando el ciclo de la producción de Marvin Minsky.



Figura 19. Teoría de los paradigmas de Thomas S. Kuhn aplicado a la innovación en el arte.

artístico que compromete los modos de significación contemporáneos tanto *in situ* como desde fuera de dicho espacio (capítulos 5, 6, 9.2.1).

2. Procedimientos de análisis hermenéutico de estructura circular

Las diferentes percepciones en la línea espacio/tiempo, ya desde la estructura del círculo y desde la espiral hermenéutica, nos conducen a la comprensión de la hipótesis que relaciona y cuestiona el hacer técnico con el progreso de los acontecimientos en el arte contemporáneo.

Tal dirección se funda, a modo de crítica, en la trayectoria de las técnicas en el marco de la cultura occidental, y se produce al hacer un previo análisis comparativo y deductivo que, como veremos (capítulos 3-5), es un tipo de lectura sobre los hechos que corresponde a la cambiante dialógica circular entre el sujeto y la producción del objeto, y en la que al mismo tiempo el sujeto es funcionalmente objeto de lo que produce. Marvik Minsky expone este proceso a través del gráfico, cuya aplicación veremos posteriormente

en los contenidos teóricos del ciclo de la producción de Marvin Minsky y la teoría de los paradigmas de Thomas Kuhn aplicadas a la innovación artística.

Del mismo modo encontramos este método de interpretación circular sobre la dimensión del conocimiento en la teoría de los paradigmas de Thomas S. Kuhn; estructura que de igual modo nos ha servido de leitmotiv en la comprensión de muchos procesos y estadios del proceso cambiante hermenéutico sobre los modos de significación de los fenómenos de la producción artística y del comportamiento social humano dentro del marco que lo identifica. Visto de esta manera se hace extensible que la innovación se trata de una cualidad propia de la inteligencia que abarca todas las áreas del conocimiento de la ciencia y del arte, que produce todo paradigma. El seguimiento de este procedimiento metodológico hermenéutico y deductivo sobre los objetivos y el desarrollo del tema, nos ha dirigido hasta las conclusiones de esta tesis sobre «La ‘lógica difusa’ en el espacio creativo del ‘arte de acción’».

2.2.2 EL PROCEDIMIENTO DE APLICACIÓN TEÓRICA

Para desarrollar los contenidos hemos elegido un procedimiento de aplicación teórica concentrando toda la atención en determinadas posiciones y teorías científicas procedentes de las matemáticas, filosofía, lingüística, sociología y estética, para realizar los análisis y para analizar procedimientos complejos y multicéntricos —observaciones que fluctúan entre la sociología, la psicolingüística y la estética— que hemos de poder identificar, para luego caracterizar por la fenomenología que lleva a determinados factores sociales, a conformar aspectos que, en principio, trascienden la complejidad de la emergencia del fenómeno artístico. (parte 1^a: capítulo 3–6; parte 2^a: capítulo 7).

En la elaboración teórica del marco conceptual de esta tesis sobre el ‘arte de acción’, hemos utilizado las sistemáticas de análisis transversal entre disciplinas como:

- *Los identificados y valorados en el Instituto Tecnológico de Massachussets (MIT)*: que se caracterizan por una inclinación constante a admitir sucesivos replanteos de un mismo problema en la deducción. Hemos tomando con especial interés, los procedimientos de investigación teórica sobre los procesos de la cognición del científico Marvin Minsky. Su teoría en parte se fundamenta en la filosofía aristotélica, utilizando con asiduidad la premisa: «*las partes y el todo*» (parte 1^a: Introducción).
- *La teoría de los paradigmas del epistemólogo Thomas Kuhn*: durante el análisis del tema en el marco historiográfico de la cultura tecnocientífica, hay ciertas etapas y problemáticas en las que encontramos cambios de paradigma. Tal y como enuncia en su teoría Thomas Kuhn, estos cambios se tratan de crisis que son motivo de revoluciones y que producen nuevos paradigmas. El célebre epistemólogo afirma que los flujos socioculturales son capaces de reconfigurar modelos y de transformar la vigencia de los paradigmas (Introducción parte 1^a). Mediante la teoría de lo paradigmas explicaremos, pues, cuales son las relaciones entre sujeto, tiempo y vanguardia en el arte, y sobre cómo las revoluciones en el conocimiento que generan los modos de expresión creativos, son capaces de trascender los márgenes del paradigma vigente. La teoría de los paradigmas de Thomas S. Kuhn apoya el sentido revolucionario del arte y la emergencia de nuevas disciplinas en el arte (parte 2^a).

- **El conocimiento noumenal de Kant:** el conocimiento y el reconocimiento de las formas *a priori* de la sensibilidad y la intuición pura⁴ según Kant proceden del espacio 'noumenal'. A partir del reconocimiento de esa metafórica «Isla» que nos describe Kant, el espacio y el tiempo del arte de acción se presentan como formas *a priori* para obtener un saber aclarador sobre la lógica del arte de acción, y por consiguiente el espacio noumenal que genera el arte de acción, permite la posibilidad de ampliar del conocimiento en el arte.
- **La sociedad de bienes de experiencia de Javier Echevarría:** el arte contemporáneo contiene los vectores y las claves que han conducido el entorno de las producciones artísticas hacia la conceptualización y desmaterialización del valor mercado en el arte, promoviendo otras funciones más indeterminadas de expresiones e interpretaciones de límites más difusos, y lo que es más importante, más libres del discurso institucional o de la especularización intelectual del objeto artístico. En este sentido la correspondencia entre el 'arte de acción' y el contexto cultural, encaja perfectamente dentro de la producción de bienes simbólicos y de experiencia que Javier Echevarría identifica con las sociedades postmodernas.
- **La razón poética de María Zambrano:** y es que, en opinión de M. Zambrano hay ciertas cosas que suceden «porque el corazón tiene razones que no conoce la razón»⁵. Desde el concepto de la 'razón poética', M. Zambrano nos revela un nuevo procedimiento del pensar, estableciendo

4 Las formas *a priori* de la Sensibilidad (el tiempo y el espacio) se denominan también intuiciones puras: *intuiciones* porque permiten la intuición empírica (son el marco en el que se han de dar dicha intuiciones) y *puras* porque no tienen un origen empírico. KANT, INMANUEL. «*Crítica de la razón pura*», Alaguara, Méjico, 1993.

5 ZAMBRANO, MARÍA. «*La metáfora del corazón*», en «*Un saber sobre el alma*», Alianza, Madrid, 1989, pp 49-58.

relaciones profundas entre el pensamiento filosófico, el arte de la poesía y la vida. Una razón que parte de la propia sensibilidad y experiencia creativa del , y, que conecta con todas las dimensiones del ser y del conocimiento.

- ***El silencio y la nueva música de John Cage:*** Silencio es el signo que se utiliza en música para medir la duración de una pausa. Un intervalo. Cada figura musical tiene su silencio, y el valor de éste está en correspondencia con la que representa. El artista y compositor John Cage abre estos silencios escritos en el pentagrama a la percepción estética de una nueva música en el paradigma contemporáneo. En su libro «*Silencio*» lo describe de la siguiente manera: «porque en esta nueva música nada sucede excepto sonidos: los que están sobre el pentagrama y los que no. Los que no están aparecen en la música escrita como silencios, abriendo así las puertas de la música a los sonidos del ambiente». Su teoría trata de la apertura en el hacer artístico a la indeterminación y a la percepción multicéntrica.

2.2.3 EL PROCEDIMIENTO DE IDENTIFICACIÓN DE ESTRUCTURAS COGNITIVAS

En la escena del ‘arte de acción’ se percibe que los modos o procedimientos de su estructura cognitiva no responden a la lógica de causalidad del lenguaje racionalista —como educación predominante y generalizada—. En las expresiones artísticas del ‘arte de acción’, aunque algunas hacen referencia y uso del escenario instituido por la lógica simbólica del lenguaje, los modos de hacer parten de la expresión abstracta, cada vez más frecuentemente de la expresión abstracta —debido a la creciente audiovisualización de la cultura y la sociedad— y en muchas ocasiones incluso con formas totalmente no verbales, que son o pueden ser intuitivas, cognitivas y/o lógico-relacionales.

La 'lógica difusa' que emplea el 'arte de acción', en función de la razón poética y de la inteligencia intuitiva y creativa, está masivamente disponible ahora mediante múltiples formas de manifestación, y tiene como primera consecuencia la abstracción del discurso racionalista. Principalmente porque el argumento racional es aún un lugar común entre los artistas y los espectadores en relación a las circunstancias, uso, tiempo y lugar. No obstante las funciones y relaciones de las variables creativas que puede aportar la lógica que aplica el 'arte de acción' —es decir la 'lógica difusa'—, en el contexto de situación y en la manera relacional del uso de los términos que hemos determinado (Metodología: 2.3 Resultado), produce una abstracción del significado en el uso normalizado del lenguaje racionalista, que se traduciría en la apertura de nuevos 'modos de significación' establecidos en el espacio creativo del 'arte de acción'.

En segundo lugar, la lógica que introduce el 'arte de acción' en el tiempo real postmoderno funciona también desde el análisis y la lectura a *posteriori* en cuanto que es un arte de relación con el contexto donde se produce, y continúa teniendo consecuencias unas veces *difusas* y otras diversas en la interpretación, si observamos con detenimiento los términos de los que hace uso el 'arte de acción'. Esto explicaría que el 'arte de acción' haya tenido ciertos momentos cuyo sentido cobrara mayor relevancia fuera del marco institucional, o que continúe siendo un arte *contestatario* cuando continúa manifestándose como un arte *nómada* de gestión horizontal, entre artistas opuestos al control de la crítica de gestores y comisarios.

No obstante, el propósito fundamental del 'arte de acción', tal vez sea el hecho de que centra sobre todo la lógica y la praxis de sus producciones en una serie de aspectos semióticos y sintácticos que articula de manera inusual y *difusa* en el contexto, a favor de una sintaxis de la práctica de la *acción*⁶ entendida como arte por sí misma; práctica y sintaxis del arte que

6 Véase definición de «arte de acción» en addendum 4.

consideramos procedimientos técnicos del hacer de la escultura postmoderna contemporánea.

Los análisis por tanto, son realizados de forma alternativa, a veces, por un procedimiento de análisis etimológico y comparativo de palabras clave como, por ejemplo: hacer–técnica–paradigma–tecnología, y otras veces a través de la contextualización de los términos en estructuras del procedimiento cognitivo del ‘arte de acción’ con una ‘lógica difusa’ diferente a la racionalista. O bien, comprender, deducir e interpretar el mundo del arte contemporáneo y la historia de la cultura humanística occidental desde la perspectiva de la epistemología y de sus orígenes en «la *Paideía* clásica», como por ejemplo:

- «*Paideía* clásica: saber–pensar y saber–hacer»
- «*téchne* – *areté* > técnica < banausia – alienación»
- «técnica – modo de significación – acción performativa – ‘arte de acción’»
- «*ars* – arte – técnica – tecnología»
- «paradigma tecnocientífico – ‘arte de acción’–sociedad contemporánea»

El intervalo perdido de G. Dorflies y el espacio noumenal de E. Kant

En este trabajo existe una conexión entre las teorías de estos dos teóricos. Las respectivas teorías de Dorflies y Kant, nos ayudan a iluminar e identificar el campo conceptual de la experimentación intuitiva y creativa. Por un lado, con Gillo Dorflies hemos tratado de identificar y diagnosticar en la semántica comportamental del sujeto contemporáneo, la ausencia o la presencia del intervalo temporal (parte 1^a: capítulo 5) para luego valorar el uso del intervalo en el espacio creativo del ‘arte de acción’. Por otro lado, primera percepción consciente del ‘intervalo espacio–temporal’ como propiedad de los cuerpos que forman parte de una obra, es un concepto que nos muestra que puede establecer relaciones interválicas y contener intenciones relativas y acciones performativas capaces de entrar en el juego de la interacción difusa con las propiedades del conjunto difuso.

Por otro lado, habría que hablar de un carácter incompleto no determinista en los límites difusos ya sea en el espacio del intervalo o en el «conjunto difuso de intervalos»; límites que deberían dejar de estar obstaculizados por las normas, para abrir desde la consciencia el espacio creativo en de la acción y lanzarse como propone la teoría del conocimiento noumenal de Kant a la experimentación pragmática y a la intuición pura como formas de alcanzar el conocimiento en el ‘momentum’ artístico.

La teoría de la ‘lógica difusa’ de Lotfi A. Zadeh

La ‘lógica difusa’, en inglés se conoce como ‘*fuzzy logic*’, fue formulada por el matemático Lotfi A. Zadeh (1965), a partir de su trabajo sobre ‘Teoría de Conjuntos borrosos’. La ‘lógica difusa’ fue desarrollada para poder formular la forma indeterminada y subjetiva de como piensan los seres humanos⁷ y para controlar procesos en los que es importante las variables del factor tiempo; y aunque sostiene claras contradicciones con la lógica formal o convencional —cartesiana—, la difusa no viene a excluirla sino a complementarla, a perfeccionarla, mediante el establecimiento de diversos grados de matices entre las proposiciones. Por sus propias características relativas y dialécticas, la ‘lógica difusa’ es también incluyente, además, de la lógica formal, al indagar más allá del eclecticismo y al representar una estructura de verdadera opción integradora del pensamiento subjetivo e intuitivo (Addendum 3: el lenguaje formal de la ‘lógica difusa’).

7 La lógica difusa o *Fuzzy Logic* se utiliza para producir y controlar sistemas de inteligencia artificial.

2.2.4 ENFOQUES EMPÍRICOS

Hemos apreciado y utilizado también enfoques heurísticos y empíricos, para obtener parte de los resultados y la confirmación de la tesis, como:

- **EL EJEMPLO**

Hemos provisto a la tesis de numerosos ejemplos explicados con imágenes de artistas del ‘arte de acción’ y de gráficos con mapas conceptuales que nos ayudan para demostrar la teoría expuesta. Uno de los ejemplos que hemos utilizado para la verificación de la ‘lógica difusa’ en el ‘arte de acción’, ha sido la elección de Fluxus como ejemplo paradigmático del ‘arte de acción’, (parte 2^a: capítulos 9, 10).

- **LA ENTREVISTA**

Del contenido teórico desarrollado a partir del tema y de la hipótesis, hemos desarrollado un importante enfoque empírico para la resolución y verificación final, con la realización de un modelo de entrevista con preguntas relacionadas a la tesis, a un grupo de artistas con reconocido prestigio en el mundo del arte y del ‘arte de acción’.

El criterio de selección del que partimos fundamentalmente se basa en la idea de reunir a un grupo de artistas de distintas procedencias y edades, que desde la diversidad de sus opiniones nos puedan hablar sobre las diferentes épocas del ‘arte de acción’, en relación a los temas tratados. Además hemos buscado artistas con estilos muy diferentes y de producciones técnicas diversas y heterogéneas con la finalidad de obtener un conjunto de resultados lo más objetivo posible dirigidos hacia la verificación de la hipótesis que sostiene esta tesis: «La ‘lógica difusa’ en el espacio creativo del ‘arte de acción’» (parte 3^a). La argumentación y demostración de la hipótesis sobre el tema, más los resultados empíricos de las entrevistas, nos darán las correspondientes conclusiones sobre la

tesis: «La ‘lógica difusa’ en el espacio creativo del ‘arte de acción’» (parte 4^a).

2.3 CONCLUSIONES

Hemos utilizado una metodología externa hipotético deductiva de *lógica causal* para argumentar y extraer los juicios de valor en relación al desarrollo del tema y de la hipótesis, con el objetivo de verificación de un resultado final y unas conclusiones.

Si bien, para lograr la demostración y verificación de una relación causal entre la ‘lógica difusa’, el ‘arte de acción’ y los cambios de las técnicas en la sociedad occidental nos ha llevado a tomar como estructura de la metodología interna, una estructura híbrida: cualitativa y empírica.

• CUALITATIVA

Porque a partir de la metodología hemos argumentado y valorado consecuencias durante el proceso de análisis deductivo e inductivo; hemos planteado objetivos y hallado resultados, se han dado casos de serendipias y otras veces hemos llegado a realizar descubrimientos, hechos que han ido conformado ese *seleccionar y elegir* del trabajo del investigador sobre el proceso de generar conocimiento, a partir de la metodología hermenéutica propuesta. Hemos trazado las direcciones de la tesis hacia los objetivos con procedimientos analíticos, interpretando lo más objetivamente posible, la información hallada en libros y fuentes especializadas en el tema, revistas especializadas y material audiovisual de estudio correspondiente al tema del ‘arte de acción’. Este conjunto de recursos nos ha provisto del soporte y de los datos necesarios para obtener un diagnóstico sobre el estado de la cuestión, realizar un posterior juicio y obtener resultados concretos sobre el tema de investigación.

- **EMPÍRICA**

Porque al fin y al cabo el ‘arte de acción’ es un arte pragmático del ‘momentum’, cuyo exponente técnico es el ‘saber hacer’ —el estudio etimológico, epistemológico e historiográfico lo demuestra—. Los temas estudiados y los resultados obtenidos, hemos decidido compararlos con la experiencia y las obras de un grupo diverso y heterogéneo de artistas cualificados del ‘arte de acción’. Para ello hemos realizado un modelo empírico de entrevistas en base a los objetivos, con el fin de obtener nuevos resultados basados en las obras, por tanto en los hechos, de artistas del ‘arte de acción’.

Para comprobar o corroborar los temas tratados y, para apoyar desde los hechos y la práctica del ‘arte de acción’ las conclusiones finales de la tesis: *«La ‘lógica difusa’ en el espacio creativo del ‘arte de acción’»*.

2.4 ABREVIATURAS MÁS COMUNES

Cap.: capítulo.

Íbid.: del mismo autor, la misma obra, la misma edición de la cita anterior y la misma página.

Ídem: del mismo autor, la misma obra y la misma edición de la cita anterior.

Ob. Cit.: obra citada.

Op. Cit.: opción citada.

p.: página.

pp.: páginas.

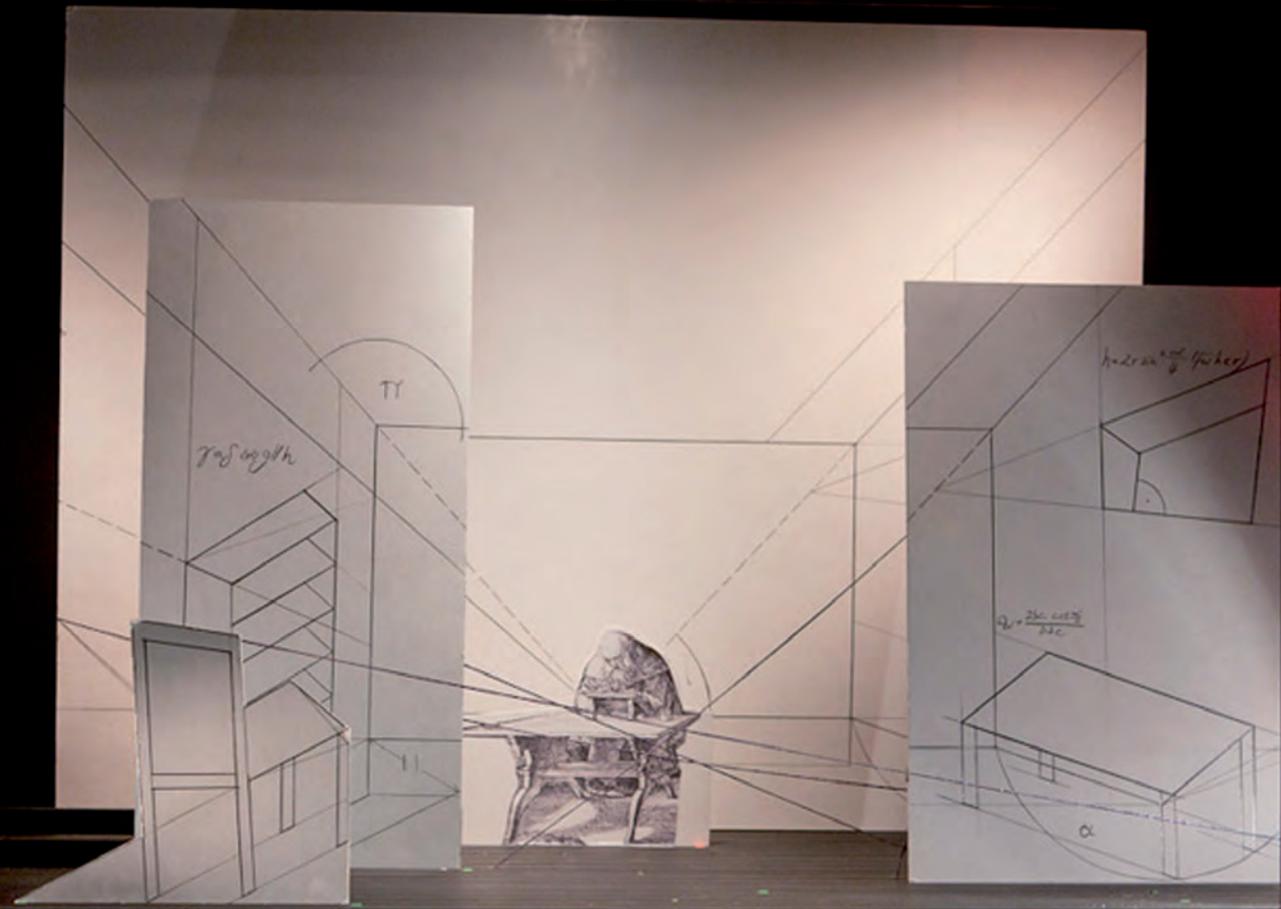
p. ej. por ejemplo.

2.5 PALABRAS CLAVE

Señaladas entre comillas simples, por ejemplo:

‘arte de acción’; ‘lógica difusa’; ‘técnica’; ‘momentum’; ‘performativo’; ‘saber hacer’; ‘intervalo temporal’; ‘radio de acción’; ‘sensorium’; ‘modos de significación’; ‘intersubjetividad’; etcétera.

**Marco Historiográfico de
la Técnica y la Experiencia Estética
del Arte de Acción**



Según el modelo de Thomas Kuhn sobre la teoría de los paradigmas y la evolución científica, los beneficios de la ciencia proceden de la utilización de la teoría descrita, establecida y normalizada en protocolos técnicos. Sin embargo, los principales cambios de los esquemas sociales, son el resultado de la aparición de nuevos «paradigmas», los cuales aparecen para solventar de manera más adecuada, la necesidad de nuevas generaciones de métodos y técnicas. Es decir, los nuevos modelos, tarde o temprano dan lugar a una redefinición de lo entendido por «normalidad».

Capítulo 3

TIEMPO Y TÉCNICA DEL ARTE DE ACCIÓN

El estudio de una palabra o el análisis de un concepto es tanto más fecundo cuanto más se puede reducir a su origen, antes aún de que surgiera la metáfora o la generalización.¹

Emilio Lledó

Para comenzar este capítulo, es importante destacar y definir la palabra ‘técnica’. Las aportaciones de su significado son claves fundamentales en el análisis de los orígenes y la historia del ‘arte de acción’. De la técnica enfatizaremos, desde la definición dada por la Real Academia de la Lengua Española, su condición de conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte. La técnica reúne, pues, determinadas formas de conducta, para encontrar un medio, una forma satisfactoria de actuar y usar herramientas². De modo que, entendemos que la técnica no se define únicamente con la serie de procesos y de fuerzas históricas que han establecido un entramado de

1 LLEDÓ, EMILIO. «*El concepto poíesis en la filosofía griega*», Taurus, Madrid, 1961, p.12.

2 Una herramienta es un objeto o un concepto elaborado a fin de facilitar la realización de una tarea conceptual o mecánica y que requiere de una aplicación correcta de energía.

Figura 3. «*Reise zum mittelpunkt der perspektive*», Academia de Bellas Artes Muthesius, Kiel, (Alemania, 2010).

protocolos mecánicos y de los materiales, sino que también reúne aquellos aspectos referidos a los sistemas de creencias, a los modos de imaginar y de experimentar la vida cotidiana, a las imágenes sociales del cuerpo, y a las matrices de identificación con la época. Conciencia, sensibilidad, saber hacer e intuición manipulan y operan junto con todos esos factores, entrando en el juego intersubjetivo con esa materialidad de las manifestaciones de la esfera social, con las que conecta y además de la que es artífice.

3.1 DIFERENCIA ENTRE TÉCNICA Y TECNOLOGÍA

‘Técnica’ muchas veces parece difícil de entender separada del significado de ‘tecnología’, aunque no es un tema que haya de ser comprendido exclusivamente en ese sentido tecnológico. El crítico de arte Gillo Dorfles, por ejemplo, distingue dos categorías diferenciales entre el elemento técnico y el elemento tecnológico, empleando ‘tecnológico’ hacia todo aquello que tiene una precisa referencia a las estructuras mecánicas y tecnológicas de nuestra civilización industrializada³; mientras que, en cambio, el elemento técnico es parte integrante y operativa, además, en muchos sectores industriales que nada tienen que ver con la tecnología y por ende, con la mecánica⁴.

3 Por lo tanto entra en juego, en ese conjunto tecnológico, la manipulación técnica de los ‘objetos técnicos’, de los ‘productos industriales’.

4 La mano que sostiene el instrumento, que agarra la manija y la mueve, lo hace con la misma impulsividad con que habría abofeteado a un compañero o acariciado a una muchacha pero, desde luego, con la total convicción de la *insensibilidad* del mecanismo en cuestión, de su supina aquiescencia, de su *indiferencia* afectiva. Nada hay de la *ternura* que todavía, a veces, sorprende en el gesto del artesano que manipula sus instrumentos de trabajo. Y, en cambio, no es una leyenda que la manipulación sensible de un mecanismo alcanza efectos con frecuencia portentosos. DORFLES, GILLO. «*Nuevos ritos, nuevos mitos*», Lumen, Barcelona, 1973, p. 24.

La palabra técnica ejerce sobre el comportamiento de hoy como en el de ayer, un antiguo orden antropológico⁵, es pues, la animación de una fuerza histórica y ontológica que ejerce presión sobre los lenguajes, las tradiciones y las costumbres; pero que a la par, permite a la persona, ser consciente de sus posibilidades creativas. Dorfles, se refiere a ello así: «el hombre articula su *dasein* y deviene dueño de posibilidades creativas y de disfrute que están mucho más allá que aquellas de las que sería partícipe sin su intervención»⁶. Así pues, al hablar de la técnica, más que en el área de las herramientas tecnológicas, incidiremos en el estudio de ese dominio técnico de las sensibilidades: si hay un desarrollo apropiado de la técnica, habríamos de considerar que ese dominio puede aportar a la conciencia humana sobre el trabajo que es desempeñado, especificación e individualización.

Una vez expuestos tales valores ontológicos de la palabra ‘técnica’, el trazado histórico tecnocientífico de la cultura occidental nos revela de su identidad cultural, que se trata de una identidad operativa. Podemos encontrarla practicada o practicándose en las actividades cotidianas comunes, en ese sujeto que media con la tradición, con la cultura, en las jergas de los géneros y la comunicación de las redes sociales, en la industria, en los productos industriales, y en la aplicación del arte a la industria, en el ocio o entretenimiento de masas, el deporte, etcétera. Ya desde este paisaje sociocultural, que se nos muestra a partir del análisis de la actividad cotidiana, se sobreentenderá que el hecho artístico, en el tiempo contemporáneo, asume tales particulares pasiones mitopopéyicas⁷, en ese espacio que es lo real cotidiano.

5 Desde el comienzo de la arqueología prehistórica, las herramientas han estado asociadas con los humanos prehistóricos (llamados *Homo faber* por los filósofos). Se establecieron paralelismos entre la evolución humana y la EVOLUCIÓN CULTURAL. AUDOUZE, FRANCOISE. «Enciclopedia MIT de ciencias de la cognición», Síntesis, Madrid, 2002.

6 DORFLES, GILLO. Ob. cit., p. 28.

7 Pasiones, que en una *especie* de movimiento circular hermenéutico, son causadas e implicadas como decíamos, por ese conjunto de equivalencias entre los

Por consiguiente, la aparición de nuevas tecnologías, dan lugar a rápidas transformaciones sociales. Puede decirse que, en el último siglo los avances y aplicaciones de la ciencia han avanzado con tal rapidez, que han instituido globalmente, *de facto*, nuevas formas de tiempo: tanto formas sincrónicas como diacrónicas de percibir, emplear y medir el tiempo. La percepción que imprime el tiempo tecnológico sobre el ciudadano, el cosmopolita, es muy poderoso, tanto si se aplica a cuestiones sobre el individuo que se adapta, o recicla, para usar, manipular o utilizar, los objetos de las más altas tecnologías, y genera espacios cognitivos donde las técnicas a veces se renuevan, otras se amplían, y otras veces son sustituidas por las novedades que va ofreciendo el mercado; tanto como para conocer, que de este paisaje, como decía, surgen mediaciones transdisciplinarias con capacidad para la innovación en los mecanismos y la práctica del arte. Lo más frecuente, sin embargo, es que tales avances del desarrollo tecnológico cuando son asociados al arte, sean orientados solamente a ámbitos pseudoartísticos, otro tema valioso de reconocer concerniente a nuestra época, como, por ejemplo es, cada vez más, el prolífico fenómeno del entretenimiento de masas.

Hay una afirmación de Blake que nos sirve de pausa en la reflexión acerca de ese ritmo acelerado y hasta impositivo, y que dice: «el arte va siempre por delante de la ciencia»⁸. Y, sin embargo, la realidad parece desmerecer tal afirmación a cambio de un mayor rendimiento funcionalista. A fin de cuentas, desde la observación del panorama contemporáneo y de esa sucesividad de lo técnico y lo tecnológico que se va produciendo, sin previos y sin la cronoestesia⁹ necesaria, no parece haber ningún signo de que al arte le dé tiempo alguno de reflexión, frente a la determinación con la que es aplicada la ciencia en la implacable realidad de las sociedades de consumo. Más bien,

elementos rituales, que identifican a la sociedad, y que a la par, de los que somos artífices.

8 CAGE, JOHN. «*Silencio*», Adora, Madrid 2002, p. 194.

9 Espacio interválico de tiempo de recepción perceptiva y expresión.

en la actualidad nos enfrentamos a la problemática generalizada en el arte y en la sociedad por usar unas aplicaciones funcionales, cuya línea de tiempo les supera en un prolongado largo ahora¹⁰.

3.2 SENSIBILIDAD, TIEMPO Y TÉCNICA

Paul Virilio en relación al tema de la productividad, asociada a esos valores intrínsecos de la inmediatez del tiempo postmoderno, dice que: «el gran evento que amenaza el siglo XXI en conexión con esta velocidad absoluta es la invención de una perspectiva de tiempo real que suplantarán la perspectiva del espacio real que fue inventada por los artistas italianos del *Quattrocento*. Todavía no ha sido suficientemente enfatizada en profundidad. La ciudad, la política, la guerra y la economía del mundo medieval fueron revolucionadas por la invención de la perspectiva»¹¹. Si bien, las sociedades postindustriales establecen las redes horizontales de las NTIC¹², es casi evidente, que son gestionadas en base a la productividad del tiempo; sin embargo, en ese *pentagrama* de nuevas utilidades tecnológicas y digitales, podemos decir que, además, tiene lugar la transformación de los ‘modos de significación’ en las formas

¹⁰ Véase concepto de largo ahora en <http://blog.longnow.org>; <http://www.gsidit.upm.es>.

¹¹ Un análisis crítico muy interesante sobre los efectos producidos en las nuevas formas de sociabilidad de fines del siglo XX por los nuevos sistemas de comunicación, basados en los flujos electromagnéticos a la velocidad de la luz de las redes de comunicación planetaria, puede encontrarse en la obra de Paul Virilio. La instantaneidad y ubicuidad de los contactos implica la consecuencia negativa de la pérdida del sentido del cuerpo propio, de los demás y del mundo: la pérdida de la geografía mediante una anulación progresiva del espacio material mediador de las relaciones. VIRILIO, PAUL. «*Revista Contrastes: velocidad e información*», nº47, Valencia, 2007, p. 84.

¹² Las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (NTIC) agrupan los elementos y las técnicas utilizadas en el tratamiento y la transmisión de la información, principalmente en informática, Internet y telecomunicaciones.

sensibles de nuevos signos, y ritos culturales y de que toda nueva perspectiva de representación, puede, a su vez, ser modelo o inspiración de nuevas experiencias estéticas.

Y si Paul Virilio asocia la nueva perspectiva cultural a esa *percepción* del tiempo real, sin lugar a dudas, los nuevos *ritmos* culturales podrían tener su lado realmente tangible y positivo. Pero una gran tarea que tenemos por delante es plantearnos el modo de conseguir que tal positivismo no sea tan sólo una burbuja de optimismo, sino que la tarea esté dirigida a un progreso equilibrado y creativo. Bien podemos decir que el andamiaje a construir, es estético y en gran parte ético: ha de ser capaz de generar auténtico bienestar social —no sólo materialista—. Y conseguirlo sin renunciar a la experiencia crítica. Por lo tanto, en la experiencia estética hemos de pensar qué cosas dejamos de lado, qué cosas sustituir o qué cosas combinar del ámbito de cotidiano, de lo local, con la *universalidad* en la comunicación global¹³. Mas, al analizar con especial atención el alcance fenomenológico del tiempo de la cultura postmoderna, es constatable que una de las amenazas a las que se refiere Paul Virilio, probablemente se trata de la percepción sensible del sujeto, que muchas veces supeditada al factor del tiempo, es lo que se deja de lado, o lo que desprovisto de sentido crítico se hace *entrar por el aro* de la velocidad, y de las cifras, que

13 La globalización es un proceso económico, tecnológico, social y cultural a escala mundial, que comienza en la segunda mitad del siglo xx. Consiste en la creciente comunicación e interdependencia de los mercados y de las políticas entre los distintos países. Paul Virilio, teórico cultural y urbanista, define *glocalización* como un término que nace de la mezcla que se da entre los elementos locales y particulares con elementos mundializados de velocidad y poder. Supone que en un mundo global, en el que asistimos a una progresiva supresión de las fronteras a nivel económico, político y social, se incrementa la existencia y la defensa de las identidades culturales, generadas por los diversos géneros sociales que defienden sus identidades, costumbres y tradiciones de la homogeneización cultural que acarrea la globalización económica. VIRILIO, PAUL. «*Contrastes: velocidad e información*», n^o47, Valencia, 2007, p. 84.

se imprimen sobre las valorizaciones estéticas¹⁴, del transcurrir en nuestros días, en la contemporaneidad.

El planteamiento, podemos identificarlo con facilidad, en el ejercicio de prestar una mayor atención sobre el hecho cotidiano. Lo que se nos ofrece, es que, la realización técnica podemos asociarla, al sentir subjetivo y operativo, en aquellos actos y planes comunes, generalizados e incluso globales; en resumidas cuentas, como puede ser, el mínimo gesto mecánico–digital al *cliquear* un ratón. Son precisamente, esos aspectos sensibles del comportamiento, a veces considerados *insignificantes* para tantos sectores materialistas de las sociedades contemporáneas, los elementos que se descubren como la intención o la parte dinámica de la técnica del ‘arte de acción’. Es pues, la técnica del artista *performer*, una técnica especializada en esas dimensiones del comportamiento que dotan de significado la expresión, la improvisación, el gesto y el cuerpo. Como si de una especie de *habla musical* se tratara, el ‘arte de acción’ produce un proceso activo en el arte, que actúa desde la intersubjetividad; se pulsan y activan las claves *significantes* del instrumento social.

Se trata de un arte y un tipo de experiencia estética que dota, desde la sensibilidad y la intuición, de sentido único la acción, en la perspectiva del espacio y el tiempo real. Mediante formas narrativas cotidianas, el *performer* transforma, transmuta los lenguajes sociales colectivos para convertirlos en espacios artísticos de tiempo real que hablan de lo que dice su propio ahora y de su momento. Luego, es la nueva perspectiva del tiempo real lo que desvela el hecho de la acción performativa entendida como arte, como arte que utiliza lo efímero en el arte contemporáneo.

14 Valoraciones que se deberían plantearse desde el propio criterio, como dice Ben Patterson, desde el conocimiento del propio subconsciente–inconsciente.



Capítulo 4

EL DOMINIO DEL RACIONALISMO SOBRE EL SABER HACER Y LAS TÉCNICAS

No cabe duda de que la filosofía occidental es, en definitiva, una tradición, una herencia, no de que la formación de ese capital tuvo lugar a lo largo de tres siglos de la historia de Grecia.¹

Emilio Lledó

La sabiduría de nuestra cultura tecnocientífica del mundo occidental como bien dice Emilio Lledó: «consiste en que hemos construido el entender, o sea el hallazgo del sentido, a través de la misma ambigüedad de la lengua y a través del fecundo instrumento de la duda»². Ninguno de los fenómenos que suceden son, por tanto, ni serán, totalmente independientes de esa historia de la civilización que conforma la sociedad y sus códigos. Sin embargo, para saber más sobre el sentido del ‘arte de acción’ y el conjunto de sensibilidades que libera, bien nos parece conveniente, tal y como nos sugiere la herramienta hermenéutica de Platón, el preguntarnos sobre ese que es su *país*³: la cultura contemporánea, y de su territorio histórico de lo occidental.

1 LLEDÓ, EMILIO. «*El concepto poíesis en la filosofía griega*», Taurus, Madrid, 1961, introducción.

2 LLEDÓ, EMILIO. «*La memoria del logos*», Taurus, Madrid, 1992, p. 104.

3 «Soc: las palabras son capaces de algo más que de hacer recordar a quien conoce el tema sobre el que versa el escrito.» PLATÓN. «*Fedón. Fedro*», Alianza,

Figura 4. Fotografía del dintel de una columna dórica de la moderna Academia de las Artes de Atenas, Grecia.

4.1 EL MODELO TÉCNICO DE LA PAIDEÍA GRIEGA

Como ha dicho Gillo Dorfles, hay un *quid* artístico que se establece sobre todo elemento técnico, así como un *quid* técnico está involucrado casi siempre en el hecho artístico⁴, el uso de las herramientas y de las técnicas se hallan en la historia de los saberes humanos relativo a las ciencias y a las artes.

Desde la epistemología, *la técnica* es etimológicamente derivada de la palabra griega τέχνη [*téchne*]⁵. Término del que el diccionario de La Real Academia de la Lengua Española dice, es con frecuencia trasladada a la actividad de artesano, artesanía, o arte. Desde este enfoque, hablaremos del conjunto de aplicaciones, que en cierto modo racional, necesitan la posesión de conocimientos y habilidades concretas necesarias para producir un objeto o cumplir una meta u objetivo.

La palabra ‘técnica’ complementa el *epistema*⁶ o concepto de ciencia, al estar relacionada la experiencia práctica de hacer técnicamente alguna cosa, a la aplicación de conocimientos previos. La ‘técnica’ difiere de ello, pues su sentido es un propósito de acción: es un *construyendo* o un *haciendo*, lo cual se

Madrid, 2010, 275c.

4 DORFLES, GILLO. «*Nuevos ritos, nuevos mitos*», Lumen, Barcelona, 1973, p.24.

5 *Téchne*: Griego Antiguo: [ték.nɛ], Griego Moderno [tex.ni]. J.M. DE URBINA. «*Diccionario manual. Griego clásico-español*», Vox, Barcelona, 2006.

6 *Epistema* del griego *episteme*: ciencia. Lo epistémico en su definición clásica era sinónimo de «teoría del conocimiento», ello tiene que ver con la justificación del conocimiento y de la ciencia. THIEBAUT, CARLOS. «*Conceptos fundamentales de filosofía*», Alianza, Madrid, 2003, p. 41

Lo epistémico o el «hábito de pensar cómo se demuestra», de la filosofía clásica, particularmente en la teoría platónica, se distinguían dos géneros fundamentales de conocimiento: la ciencia y la opinión. No obstante, la noción actual de ciencia no coincide totalmente con el conocimiento identificado con las perfectas universales de las Ideas; en la actualidad, la ciencia es interdependiente de los sistemas que establece, p.ej. las realidades científicas de la nanotecnología o de la astrofísica precisan de sofisticados sistemas tecnológicos.



Figura 5. Fachada de la Academia de las Artes de Atenas, diseñada por Theofil Hansen y completada en 1887, Grecia.

presenta como opuesto al conocimiento desinteresado o sin finalidad concreta de aquellas Ideas puras, que magistralmente estableció Platón. Es evidente, los fundamentos de la filosofía clásica, han actuado de línea maestra desde aquellas primeras y lejanas formulaciones metafísicas de la cultura occidental, que definieron como absoluto, el significado de la ciencia y lo diferenciaban del papel de la técnica.

Mas creo razonable la opinión de que, en la actualidad casi la totalidad de las ciencias se desarrollan mediante procesos de complejidad y diversificación creciente, y han avanzado de tal manera, que desde hace ya tiempo, el camino de las ciencias se apoya imprescindiblemente en la experimentación con la ayuda de sistemas tecnológicos muy complejos y que requieren de la comprobación empírica del resultado del conocimiento.

Los saberes, las habilidades, las tecnologías y contextos de diversa índole, pero sobre todo las *expectativas creativas* de los sujetos, siguen necesitando acudir a la revisión de sus raíces etimológicas y a la reinterpretación de sus modos de significación, para desentrañar y resolver las problemáticas contemporáneas que implica la operatividad técnica. Tanto es así, que el fenómeno de las técnicas que aplica el arte contemporáneo, puede ser analizado en la trayectoria histórica y filosófica de la cultura occidental. Ya sea por analogía, ya sea por lo contrario, desde la *téchne*⁷ al significado actual de la ‘técnica’, se desata —aunque no siempre— el *hilo de la causalidad*, y tirando de ese inmaterial pero continuo hilo, se descubre la trayectoria del discurso funcionalista. Esa unidireccionalidad en la técnica ha determinado y determina, en códigos y protocolos de actuación racional y tecnocientífica: la comunicación y el comportamiento, la construcción y manipulación de los artefactos técnicos, de los objetos industriales, incluso los diferentes niveles de implicación perceptiva y de expresión creativa, que conlleva todo aquello que es posible hacerse/fabricarse⁸.

Dicho esto, si en las manifestaciones creativas del ‘arte de acción’ se utiliza la sensibilidad y la expresión del comportamiento en el *espacio real*, como herramientas y recursos técnicos, podemos fundamentar que la disciplina emergente que representa el ‘arte de acción’ para el arte contemporáneo, es conceptualmente indisoluble de su contexto. Ya que, como decía, el sintagma: *sujeto, objeto y acción*, participa inevitablemente de los temas que imprimen el tiempo del desarrollo tecnológico.

Nuestra revisión etimológica de los orígenes y la evolución tecnocientífica responde sobre todo, al interés por fijar algunas de las finalidades u objetivos ligados a la técnica del hacer, como método de hacer arte. Y como pronto podremos tratar, las áreas son de interés, no sólo porque hablan sobre nuestra

7 DORFLES, GILLO. Ob.cit., cap.1.3.

8 DORFLES, GILLO. Ídem, p. 43.

historia cultural, la historia del arte de Europa y Occidente; sino porque además, el compromiso que establece la puesta en escena del ‘arte de acción’ con el *tejido social*, actúa como contrapunto de esa perspectiva, alterando la lógica funcional de los modos de significación y de sus cánones clásicos, como bien sabemos, aun vigentes en el marco de la actualidad.

No obstante, a partir de la observación del método técnico practicado por el saber epistemológico de la *Paideía* de la Grecia Clásica nos conecta al interés de conocer algo más sobre los modos de hacer arte en la antigüedad clásica, y de conocer en que momento la técnica —tal y como la entendían los filósofos clásico— se diferenció de la técnica y la tecnología —tal y como es entendida en la sociedad contemporánea—, en favor de la funcionalidad productiva del sistema racionalista. Sería interesante, para conocer y aprender a utilizar de modo más preciso las técnicas del ‘arte de acción’. Descubriremos pues, cuál es exactamente el punto en que el ‘arte de acción’ y el sistema pedagógico de la cultura occidental convergen y plantearemos de un modo más preciso los objetivos de este estudio: en qué aspectos divergen si es que al fin y al cabo, divergen en algo.

4.1.1 TÉCHNE, PRAXIS Y EXPERIENCIA

Si la virtud es una artesanía, entonces todas las elecciones humanas deben conformar este patrón; puestos en si todos los deseos de ser hacia la cosa acabada, y el conocimiento moral nos dice lo que contribuye a la cosa final, entonces este conocimiento es suficiente para la acción virtuosa.⁹

Terence Irwin

Pocas épocas generadas por la cultura occidental, han indagado de modo tan intenso y pragmático en la andadura por establecer, como diría el filósofo

9 IRVIN, TERENCE. «*Classical Thought*», Oxford University Press, 1988, p. 43.

Terence Irwin, una relación indisoluble entre el conocimiento y la acción virtuosa. Es evidente e indiscutible, la universalidad estética de la cultura *clásica* griega —y la posterior grecolatina—.

Para todas las ramas de la epistemología, los principios germinales pedagógicos de la *Paideía clásica*¹⁰, se identifican sobre todo en el esplendor intelectual del periodo helénico comprendido entre los siglos v y iv a.C. del período helénico, en el que esos filósofos fueron los primeros que intentaron explicar el mundo y obtener resultados a partir de la experimentación lógica¹¹, y no simplemente de la especulación mítica o religiosa. Siglos que cuentan con el pensamiento generador de potentes principios y originales ideas filosóficas que una vez fijadas en el ideario colectivo, y en el sistema de los deberes cívicos, constituyeron precisamente la base de gran parte del ‘saber–pensar *frente al* saber–hacer’; dicho planteamiento metodológico, que puede aplicarse a todo tipo de técnica, nos hace mirar la *Paideía* griega como los pilares de la arquitectura humanística occidental. A partir de la lectura de sus tratados y el estudio de sus obras de arte, ahora sabemos que, fueron los sabios de la cultura helénica los que instituyeron el *corpus*¹² del significado de lo *clásico*. Tanto es

10 La *Paideía* (en griego παιδεία, «educación» o «formación», a su vez de παις, país, «niño») era, para los antiguos griegos, la base de educación que dotaba a los individuos de un carácter verdaderamente humano. El sistema pedagógico de la *Paideía* se centraba en los elementos de la formación que harían del individuo una persona apta para ejercer sus deberes cívicos. Para una información más extensa. Véase CORONEL RAMOS, MARCO ANTONIO. «*Actas del congreso conocimiento e invención: la humanitas y la forja de la civilización occidental*», UPV, Valencia, 2002.

11 «Lógica: estudio de las formas de razonamiento válido y de sus reglas. Desde el comienzo de la reflexión filosófica occidental, el estudio de la lógica formó parte esencial de los distintos sistemas filosóficos». THIEBAUT, CARLOS. «*Conceptos fundamentales de filosofía*», Alianza, Madrid, 2003, p. 73.

12 En la medida de lo posible, nos conectamos con la realidad en la que surgió el significado de lo clásico desde la objetividad, para conseguir un mínimo de interpretación de los textos historiográficos de aquel lejano momento de la historia, ya que nuestro objetivo es, siguiendo el análisis hermenéutico de las

así que, para la epistemología representan la configuración del paradigma del conocimiento tecnocientífico contemporáneo. Decía Platón que: «la ciencia es un juicio verdadero acompañado de razón»¹³. Fueron aquellos los orígenes, a partir de los cuales hallamos ese ancla de razón y ese impulso de *sencillez* pragmática, que caracterizaron las *téchnes* griegas en primer lugar, y que han definido, después, los valores filosóficos y pedagógicos de lo occidental. Lo que se nos ofrece en la perspectiva histórica, no es sólo el extraordinario conjunto de conocimientos, sino que se trata del legado de la *humanitas*¹⁴, un progresivo avance de las ciencias y en la continuidad del conocimiento mediante las técnicas y las tecnologías, y que han evolucionado en pro de las funciones y las manifestaciones estéticas del tiempo contemporáneo.

El experto en historia de la antigüedad Marco A. Coronel sostiene que: «el lema clasicismo —o tradición clásica— será creación romana»¹⁵. De la misma opinión son autores como W. Jaeger, J. Struoss, R. Feiffer y E. Fränke. Sin embargo, la luz del clasicismo romano fue brillante, de no ser porque sus predecesores forjaron y encendieron la tea del *logos*, que después Roma tradujo en *ratio*¹⁶. Los romanos transformaron el orden de la *Paideía* griega en una *disciplina*¹⁷.

palabras del filósofo Lledó, obtener unos resultados productivos al campo del conocimiento.

13 PLATÓN. «*Teeteto*», Alianza, Madrid, 2010, 202b-c

14 Según Marco Antonio Coronel Ramos, *La humanitas clásica del siglo XXI*, objeto de estudio de la filología clásica, debe seguir los métodos y principios generales de la ciencia y buscar la interdisciplinabilidad; la *humanitas*, como tradición ideológico-estética, tiene su origen en la *Paideía* helenístico-romana convertida en sustento del cristianismo y, desde ahí, en núcleo ideológico y estético de la Europa occidental, y a través de ella, del occidente cultural.

15 CORONEL RAMOS, MARCO ANTONIO. «*Actas del congreso conocimiento e invención*», ob. cit., p. 401.

16 El término «*ratio*», consiste nuevo término en la unión de aquel conocimiento recibido en aplicaciones prácticas, políticas y normas de disciplina moral.

17 Ídem, p. 400.

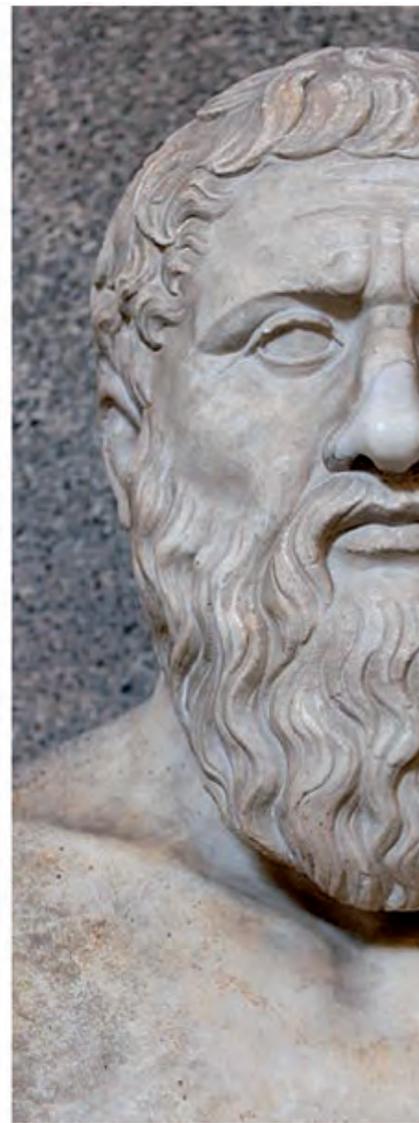
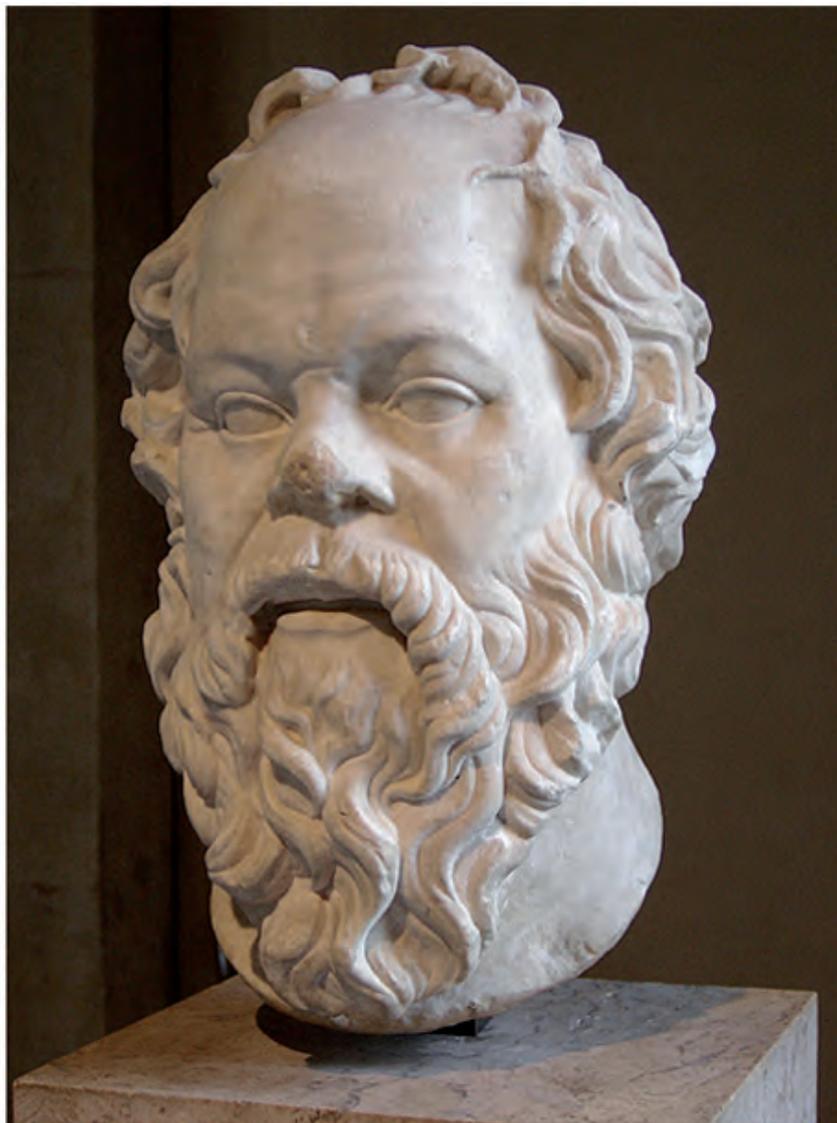


Figura 6. Esculturas busto dedicadas a los insignes filósofos griegos.

En resumidas cuentas, de la inmensa deuda que Europa tiene con la *Paideía* griega y posterior latina, no es sólo ese ejercicio de la razón que les animaba ha considerar la manera lógica del *buen hábito del pensar*, sino una mirada que se dirige encontrar para cada uno de los hechos contingentes de la naturaleza, unas fructuosas proporciones del pensamiento. En tanto que las condiciones de acción forman parte de los hechos contingentes, el trayecto de esa mirada sería, por ejemplo, producir un artefacto, en relación al tiempo y al espacio,



De izquierda a derecha: Sócrates, Platón y Aristóteles. Museo del Louvre, París (Francia).

teniendo en cuenta el material con el que se producía, incluyendo los múltiples mecanismos que mueven la realidad del mundo¹⁸. Tales procedimientos podemos revisarlos en el pensamiento de Aristóteles, para quien la razón y la proporción verdadera del arte pertenecerían a la esfera de los objetos con-

18 Observemos que dicha dimensión de aplicación pragmática del *noûs*, es decir de la intuición, sobre un contexto de hechos contingentes es un planteamiento, que conceptualmente es aproximado a la escena del ‘arte de acción’.

tingentes; o por ejemplo, en el paso de un fenómeno a una idea abstracta a partir de observación, «porque fue precisamente el sonido del yunque de los herreros el que permitió a Pitágoras advertir la relación entre la longitud de un sonido un objeto y el tono del sonido que emite»¹⁹. O sea, que los productos de la razón son verdaderos en tanto a las cualidades de la forma y la *perfección* de la técnica, en todo tiempo y espacio.

Los primeros hábitos virtuosos —morales e intelectuales— y epistemológicos del arte y la ciencia de los filósofos griegos, fueron observados a través del prisma atento de la objetividad. Campos del conocimiento que sirvieron para edificar o dirimir las dos grandes corrientes de la filosofía: materialismo e idealismo. Podemos decir que Epicuro²⁰, fue una figura destacada de la primera, fue el primero en desarrollar una visión materialista de la realidad; su filosofía se caracterizaba por un hedonismo inteligente y por un naturalismo ético. En cuanto al idealismo como bien sabemos, Platón²¹ es su máximo representante, con esa visión de las ideas como preceptos universales: la Justicia, el Bien y la Belleza. La distancia en sí misma, de estas corrientes, son ingredientes fundamentales del *continuum* de las lógicas formales en la trayectoria histórica, filosófica y pedagógica de la cultura occidental.

Si bien, términos como arte y ciencia contenían para los pensadores clásicos significados, que no siempre se ajustan a los conceptos actuales, cabe señalar que la etimología nos revela que las raíces del arte se hunden en el terreno de lo que hoy llamamos ‘técnica’. El término ‘técnica’, proviene del griego ‘*téchne*’, el cual derivó, al equivalente latino ‘*ars*’, traducción que parece situarnos en una definición, en tanto, más cercana a los presupuestos del concepto de arte moderno. Ello puede enseñarnos, quizá, lo mucho de bueno del poder

19 ROOT-BERNSTEIN, ROBERT & MICHÉLE. «*El secreto de la creatividad*» Cairos, Barcelona, 2000, p.61.

20 THIEBAUT, CARLOS., ob. cit. p. 41.

21 GUTHERIE, W.K.C. «*Los filósofos griegos de Tales a Aristóteles*», Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1953, p. 84.

«performativo» del acto del habla²²; y que el uso del lenguaje, es decir, cuando se practica el habla, provoca que evolucionen el significado de los signos, los mitos y los ritos, que actúan como significantes en la cultura.

De lo que debía esperarse de las *téchne* en la tradición de la antigua Grecia, Platón consideraba que —en el sentido de un arte o artesanía— la técnica de hacer arte, representaba aquel hábito de un trato de paz, orden y buen gobierno, por lo cual Razón y Ley, por común consenso han de materializar en el artefacto siempre el acuerdo de esas proporciones racionales verdaderas. Por eso, en «*Ion*»²³, Platón trata las técnicas de la poética en estrecha relación al término de *locura* dice que: «es una cosa leve, alada y sagrada el poeta»²⁴. El estado poético del rapsoda²⁵ escapaba al dominio de la razón, tal y como era entendida por Platón. Efectivamente, parece situar esta especie de conocimiento, la intuición y la poesía, *algo por debajo* del que ofrece la técnica²⁶. En la hermenéutica del texto «*Ion*», comienza la inveterada confusión entre soberanía y autonomía del quehacer estético, una confusión tan vigorosa que ha llegado casi inalterable hasta nuestros días y que conforma el hecho de que hoy, por ejemplo, se distinguen los ámbitos de la creación artística de la producción técnica y artesanal.

22 Con este término, John Austin destaca el papel performativo o realizativo del lenguaje. Hacemos uso de tal función, cuando realizamos acciones y producimos efectos, y no sólo representamos el mundo o constatamos lo que sucede. Desde la función performativa se acentúa el aspecto pragmático del lenguaje.

23 PLATÓN. «*Ion. Timeo. Critias*», Alianza, Madrid, 2004. Véase Adendum 1.

24 PLATÓN. Ob. cit., p. 6.

25 «Rapsoda»: (del gr. ῥαψωδός; de ῥάπτειν, coser, y ᾠδή, canto). 1. m. Recitador ambulante que en la Grecia antigua cantaba poemas homéricos u otras poesías épicas. 2. m. poeta. RAE «*Diccionario De La Real Academia de la Lengua Española*». Espasa, Madrid, 2001.

26 LLEDÓ, EMILIO. «*El concepto Poiesis en la filosofía griega*», Taurus, Madrid, 1961, cap. 4.

El planteamiento es, en tales problemáticas y cuestiones, la tarea por descubrir y demostrar el fenómeno del arte. También Aristóteles identificó en su exquisita obra «*El arte de la poética*»²⁷, de un modo intenso y complejo la poética, pero sobre todo las técnicas, como pilar narrativo en tanto a la visión y funciones de lo que se esperaba²⁸. En las técnicas artísticas reconoció procesos, y en ese movimiento de *la vocación* hacia la perfección, distinguió dar razón a las posibles respuestas a la imperfección de la imitación humana sobre la naturaleza. Utilizó la misma filosofía para escribir la «*Metafísica*», donde Aristóteles nos habla de las investigaciones probables para encontrar la escultura ideal, tarea que se halla limitada por los diferentes materiales y que implica múltiples percepciones sensoriales de la misma cosa, en sus propias palabras:

El bronce es una parte de la estatua realizada, pero no una parte de la estatua ideal. Es la forma lo que se expresa, y cada cosa se designa por su forma; jamás se debe designar un objeto por la materia.

Por esto en la noción de círculo no entra la de sus partes; mientras que en la noción de la sílaba entra la de sus elementos. Consiste en que los elementos del discurso son partes de la forma, y no son materia.

Los segmentos del círculo, por lo contrario, son partes del círculo en concepto de materia; en ellos se realiza la forma. Sin embargo, estos segmentos tienen más relación con la forma que el bronce,

27 ARISTÓTELES. «*Obras selectas. La Política, la Poética y la Metafísica*», Distal, Buenos Aires, 2003.

28 Esta expresión está relacionada con la palabra griega *dike*, que significa justicia. De la cual procede, a su vez, de otra más larga del nombre, *dikaiosme*, «estado de lo justo». Esta última palabra es una de las que emplea Platón en la famosa discusión acerca de la naturaleza de «la justicia» en la República.

*en el caso que la forma circular se realice en el bronce*²⁹.

Los pensadores de la filosofía antigua permiten desentrañar importantes cuestiones de la teoría del arte y de la historia; desde el primer reflejo *distorsionador* de aquellos fundamentos, hasta el hecho, de que hoy, en el lenguaje formal escrito se utilice ‘arte’ en minúscula referida a la acepción grecocristiana, mientras que se reserva ‘Arte’³⁰ en mayúscula para el concepto moderno, que se distingue tanto de la técnica como de la artesanía.

A partir de los planteamientos de los importantes posicionamientos mencionados, se produce la discusión conceptual de las artes y las técnicas. Tanto es así, que, aún prevalece la idea, en ciertos sectores del arte, de que el gran conjunto del arte al que pertenecen las técnicas no productivas³¹, son *sumamente extrañas* porque técnicamente nunca han sido probadas. En todo caso, pertenecerían al mundo de las ideas, y en esta tesis intentaremos probarlo. Coherentemente con este objetivo, en adelante, la tarea estará puesta en entender en qué consistirá el *verdadero* producto de una técnica, que en muchos casos contemporáneos, ya no se encuentra en el objeto o artefacto sino en la mente del artífice, sea artista o artesano.

Pocos supieron captar el punto analítico de la realidad de las *téchne* como Sócrates, quien en «*El Gorgias*» evidencia la distinción productiva entre teoría y práctica en la técnica, cuando aquello que se produce, distingue que, puede ser de naturaleza psíquica o física. Parafraseando la doctrina de Sócrates, dice que: «de todas las *téchne*, algunas consisten la mayor parte en la producción —er-

29 ¿Las partes son anteriores al todo o el todo lo es a las partes?. ARISTÓTELES. «*Metafísica*», libro VII: la definición de las partes ¿debe entrar en la del todo?, 1028a–1041bx.

30 En esta tesis aplicamos el término ‘Arte’ en minúscula, es decir, escribimos ‘arte’, para mantener la continuidad del proyecto disruptivo que promovieron las Vanguardias Históricas sobre los límites del discurso clásico.

31 Por ejemplo, las de las artes efímeras, y las de ciertos ámbitos del arte conceptual y del abstracto.



Figura 7. «Nike de Samotracia». Escuela Rodia (Helenismo 190 a.C.), obra original en Museo del Louvre, París.

gasia— y requieren de un pequeño discurso, y algunas requieren no todo eso pero complementan su trabajo en silencio, como la pintura y la escultura»³²; a este respecto, Sócrates plantea y favorece la idea de técnica, aunque lo hace sólo cuando es usada en el contexto de *epistema*, y lo mismo podría decirse de ese conocimiento que es obtenido en forma de arte, que tan sólo se alcanza mediante la práctica de la artesanía. Mas, todo ello nos conduce, a la apreciación de que la técnica es un ejercicio del conocimiento, *el logos*, práctica tal vez psíquica, tal vez ética y moral, o tal vez virtuosa³³, y que, al tiempo, esa

32 PLATÓN. «Protágoras, *El Gorgias, Carta Séptima*», Alianza, Madrid, 1998, p. 450.

33 La podemos encontrar en el texto de «Protágoras», donde el personaje Protágoras afirma que él es un maestro de Virtud, y Sócrates interroga a Protágoras sobre esa especie de Naturaleza.

visión intelectual de la verdad o la realidad, era tratada desde la experiencia pragmática e intuitiva del pensamiento, el *noûs*. En cualquier caso, el espacio discursivo sobre el tema, nos habla de un aprendizaje cognitivo paralelo a la producción de algo, del cual se obtiene como producto un conocimiento que connota el hacer y sus objetos o logros físicos.

Sobre el panorama que forman los diversos y numerosos tratados clásicos dedicados a las técnicas y las artes, podemos afirmar que, para los antiguos griegos, las *téchne* significaron todas las artes mecánicas, razón por la que incluían en el saber hacer de ese amplio grupo, ciencias dispares tales como puedan ser la medicina, la arquitectura y la música. No existía, además, en el protocolo técnico de la *Paideía* griega, la separación gramatical de la idea y el modo lógico de realizarla³⁴, como dice Lledó: «el vocabulario filosófico surgió antes de que el mismo idioma empezase a configurarse externamente de una manera abstracta.»³⁵ —Este enfoque podremos compararlo en el estado de la cuestión, en los siguientes capítulos, con el tema de la división del trabajo de su propio razonamiento que constituyen las sociedades funcionalistas, y con ello, el divorcio de la lógica con respecto de la cognición³⁶—. De modo que, la práctica propia del pensamiento noético, o comprensión directa, inmediata, intuitiva de los principios del pensamiento —*noûs*— aplicada a la experiencia

34 MONTANELLI, INDRO. «*Historia de los griegos*», P&J, Barcelona, 1961.

35 «...Fue la prosa jonia, y exactamente, el progreso de la medicina, lo que dio al idioma griego una configuración especial, que empezó a funcionar por sí misma como tal idioma. Así se llegó a olvidar, por la misma estructuración que tal tenía, si no el propio contenido, sí, al menos, este origen, en el que la palabra fue, entre de otras cosas, el modo de una comunicación aprehendida de los sentidos». LLEDÓ, EMILIO. «*El concepto Poiesis en la filosofía griega*», ob. cit., p. 13.

36 Resulta instructivo contrastar la lógica con la lingüística, la ciencia del lenguaje. El razonamiento y el uso del lenguaje tienen numerosas propiedades en común. Ambos son característicos de las habilidades cognitivas humanas. Ambos exhiben la propiedad de la INTENCIONALIDAD (se refieren a objetos, eventos y otras situaciones que típicamente se encuentran fuera del propio agente). Y ambos conllevan una interacción entre la SINTAXIS, la SEMÁNTICA y la PRAGMÁTICA.

técnica, para la gente de aquella valiosa antigüedad de la *Paideía* clásica, era un proceso tan importante como el producto resultante, el objeto de conocimiento. Así, el conocimiento ulterior del objeto, en el caso de la *téchne del arte* era haciendo artesanía, y por ello mismo, era convenido en una *téchne*.

4.1.2 LA TÉCHNE Y LA ARETÉ

Según la etimología, *téchne* para los griegos, además del conjunto de normas y protocolos técnicos significaba *saber hacer alguna cosa*, tener una capacidad y habilidades concretas de resolver la realización de algún artefacto. De tal modo, la idea de *téchne* sugiere que no basta, sin embargo, con el simple resultado de algo acabado, sino que, además, la *téchne* implica la conjunción del significado y la forma, del *logos* y el *noûs*. Una experiencia que se obtiene, a través del proceso de hacer, y que es cuando se consigue hacer arte.

La pregunta que se formularían los antiguos griegos, entonces, tal vez sería: ¿la *téchne* o el arte de qué, o de quién? Implica, por lo tanto que, cuando la técnica era usada en el modo de la artesanía era bien visto: ya que la praxis de la artesanía significaba una búsqueda de la perfección en la práctica de hacer arte. En ese sentido de práctica virtuosa del arte, el arte es el fin en sí mismo. Los griegos llamaban a esa tarea vocacional, de sentido eminentemente práctico, que contenía toda *téchne*: la *areté* del individuo. Así que había una *areté* para el estratega, una *areté* para la matrona, una *areté* para el filósofo, una *areté* para el herrero, etcétera. Por consiguiente, había una *areté* para el artista. La *areté* era pues, aquello donde el individuo podría desarrollarse con virtud o eficacia y se obtenía mediante la aplicación reiterada que persigue la técnica. En relación a esto, Aristóteles³⁷ dice que la *areté*, es un concepto relativo, y no se consigue nunca en sentido absoluto.

37 GUTHERIE, W.K.C. «*Los filósofos griegos*», F.C.E. Londres, 1950, p. 14.

Tal vez, lo más útil que obtenemos del sistema de la *Paideía* griega en la experiencia técnica artística, será que el conocimiento que proviene del conocimiento intuitivo y poético —*noûs* y *poiésis*— o los valores estéticos que se alcanzan, defienden la práctica como arte que se aprende cuanto más se practica. Si bien, a diferencia de la preestablecida operación técnica, el *logos* del artista es una especie de conocimiento que gran parte de sí, surge no sólo de la técnica sino del alcance de su intuición y razón poética, y esta parte del conocimiento tiene un carácter de aprendizaje individual. Aunque tal como nos diría Platón, se adquiere durante la acción técnica, y es la única salvaguardia de la *areté*.

4.1.3 LA TÉCNNE DE LA ESCULTURA

Los estudios griegos y los posteriores romanos, no sólo dejaron pulcras fuentes escritas en filosofía, lógica, política, etcétera. Entre las grandes aportaciones que ofrecieron a la ciencia, de sobra son conocidas las obras que hablan, por sí mismas, de los avances del la *téchne* del arte. Fue en la madurez del periodo clásico³⁸ de los siglos v y iv a.C, cuando la *téchne* de la escultura alcanzó, junto con la *téchne* de la arquitectura, su máximo refinamiento³⁹. El encuadre de aquel esplendor cultural, lo permite hojear el tratado de Vitrubio «*De architectura*»⁴⁰. Inspirado en los órdenes de los teóricos helenísticos todavía hoy constituye una fuente historiográfica insustituible, también por la información que aporta sobre la pintura y la escultura griega y romana.

38 AA.VV. «*Historia del arte*», Anaya, Barcelona, 1995, p.45.

39 El periodo Helénico, coincide con la reconstrucción de Atenas, después de las invasiones persas. Surge así, la primera polis de Grecia, inaugurándose un periodo de grandeza política y cultural de la cultura griega.

40 VITRUVIO POLIÓN, MARCO. «*Los diez libros de Arquitectura*», Alianza, Madrid, 2009.





La escultura fue, por aquel entonces, la *téchne del arte* en la cual los griegos vertieron sus excelencias; *enamorado*s como estaban de la lógica y la representación racional de la armonía y belleza fueron unos verdaderos maestros en el arte de captar las ideas sobre el mundo y plasmarlas en el material escultórico. Era la disciplina considerada más completa y con mayor capacidad descriptiva para representar las ideas científicas tales como la geometría, la perspectiva, además de la estética, esa mirada del pensamiento antropocéntrico clásico. Como decíamos en el análisis conceptual del capítulo anterior, «el ejercicio de la razón les animaba a considerar la manera lógica del *noûs*, además de una mirada dirigida a encontrar para cada uno de los hechos contingentes de la naturaleza, unas fructuosas proporciones del pensamiento.»

Así pues, las posibilidades de acción técnica de la escultura formaba parte de los hechos contingentes del espacio: altura, anchura y profundidad, en relación al tiempo y al espacio, y permitía, desde la mirada atenta, resolver los desafíos de la materia. El escultor Teodoro, por ejemplo, utilizó para sus estatuas moldes de bronce fundido. Teodoro⁴¹, que vivió a mediados del siglo VI a.C., pertenece a aquella generación de jonios inventores y filósofos. O, el realismo de Fídias y de su alumno Praxíteles, en el siglo IV a.C., que, como dice Emilio Lledó: «*el de estos era el realismo de la armonía, en donde no pesaba sino el equilibrio y la medida de la naturaleza*»⁴². Praxíteles, por ejemplo, aportó importantes innovaciones científicas a la composición escultórica de la *Karis ática*⁴³. Sus estudios anatómicos sobre la curva aplicada a la sensualidad

41 HERODOTO. «*Historia. Obra completa*», Gredos, Madrid, 1992, Vol. I: p. 51; 1988, Vol. III: p.41.

42 LLEDÓ, EMILIO. «*La memoria del logos*», Taurus, Madrid, 2002, p.109

43 La *Karis ática* es una disposición de los modelos escultóricos del arte griego especialmente diseñada para verse de frente y de espaldas, más que de los lados. Tal adaptación a la escena arquitectónica señala que las obras debían cumplir ciertas pautas funcionales por encargo del mecenas.

Figura 8. Composición de Centauros y Lapitas. Frontón del Templo de Zeus en Olimpia. Museo Arqueológico de Olimpia, Grecia.

de la forma humana, dieron lugar a un particular y elegante *contrapostto* que lleva su nombre, la curva praxiteliana⁴⁴.

En conclusión, si analizamos la escultura⁴⁵ como un largo ahora, si la analizamos, como decía sobre la trayectoria de la cultura humanística occidental, todas y cada una de las esculturas de la antigüedad clásica son afirmación palpable de su método empírico. La maciza estructura de la *téchne* de la escultura era un modo de investigación para aquel *saber aclarador* que después habrá de llamarse científico.⁴⁶ Por otro lado, fácilmente, estaremos de acuerdo, en que, la escultura de la teoría de la *Paideía*, surgiera sobre los mitos, cánones e ideales de belleza y se constituyese sobre la claridad de la geometría y el virtuosismo técnico. «El canon de belleza física expresaba de algún modo, el modelo al que tendía también la mente»⁴⁷, modelos que trascendieron, han perdurado en valores universales, y que continúan predefiniendo el arte occidental para muchos casos.

4.1.4 LA ARETÉ DE LA ESCULTURA

La demostración virtuosa de las técnicas artísticas, en este escenario que es el inicio de la epistemología de la cultura occidental, nos enseña que la escultu-

44 La curva praxiteliana consistente en un *contrapostto*, contribuía a romper la ley de frontalidad de la *Karis ática*. La figura describe una curva y contracurva (una S) en su recorrido vertical, lo que proporciona cierto movimiento gestual. La práctica del *contrapostto* produce la sensación de que la escultura reclina su equilibrio en el movimiento de la curva.

45 En el conjunto de la escultura contemporánea se inscribe la práctica del arte de acción. Del que se reconoce la dimensión antropocéntrica del cuerpo y de la capacidad performativa de la acción, como elementos indispensables y fundamentales de la obra; y que el artista *performer* utiliza como herramientas para la producción del 'arte de acción'.

46 LLEDÓ, EMILIO. «*La memoria del logos*», ídem, p.104.

47 LLEDÓ, EMILIO. «*La memoria del logos*», ídem, p.109.



ra en la *Paideía* clásica permitía, en cualquier caso, ser un arte productor de conocimiento que no era, con mucho, sólo tecnocientífico⁴⁸. El buen hábito de la *téchne* de la escultura, es decir, la *areté* de la escultura, aspiraba a alcanzar un conocimiento poético —la *poiésis*—, que en el sentido contemporáneo, es inteligencia de la emoción y de la creatividad. Lo que era producido mediante la técnica, era la fruición de lo bello⁴⁹ y de lo trágico. Por ejemplo Epeo, el constructor del caballo de Troya con la ayuda de Atenea⁵⁰, nos deja adivinar esa visión totalmente antropocéntrica y en este caso particular, sobre todo, de la acción pragmática de la escultura, o de la acción de la escultura practicada en la realidad, cuando la presencia de ese mítico caballo desempeñó un papel extraordinariamente importante: produjo la impresión del hieratismo de su forma, pero, era silencio gestante, en el interior aguardaba la inquietud de la batalla. O por ejemplo, en la representación del grupo escultórico de la batalla de «*Centauros y Lapitas*»⁵¹ de Olimpia, la *areté* es el nombre que recibe esa acción técnica del artista, que ilumina la trama, que se oculta tras el material visible. Por su parte, si el escultor realmente debía hacer confluír y plasmar en su técnica aquellas gestas mitopopéyicas, debía llevar la perfección técnica y el desarrollo de su expresión poética hacia los límites que trascienden en lo invisible, en lo psicológico, e incluso, en lo metafísico de la realidad humana. La técnica escultórica *invade* el ámbito de la escena dramaturgica.

48 Para los antiguos griegos, las *téchne* significaron todas las artes mecánicas, razón por la que incluían en el saber hacer de ese amplio grupo, ciencias dispares tales como puedan ser la medicina, la arquitectura y la música.

49 ZAMBRANO, MARÍA. «*La aurora de la razón poética*», Ágora, Málaga, 2000, p.113

50 HOMERO. «*La Odisea*», Alianza, Madrid, 2004, cap. VIII, 493.

51 Grupo escultórico «*Centauros y Lapitas*» (330 a.C–320 a.C.), Museo Arqueológico de Olimpia, Grecia.

Figura 9. «El Discóbolo» de Mirón de Eleuterias (en torno al 455 a.C.), que representa a un atleta justo en el instante anterior a lanzar un disco, se encuentra en el British Museum, Londres.

Pero no sólo sus obras hablan de las historias de lo bélico, lo religioso y lo heroico; entre los temas habituales, me atrevería a decir que prevalece el carácter de la imitación de las escenas cotidianas. Y sobre la cotidianidad griega, de dioses, animales, mujeres y hombres, tratan innumerables temas representados refiriéndose a las buenas costumbres populares y de sus mitos. Parafraseando a Emilio Lledó: «en la escultura griega como en los mitos, los ojos humanos vieron a dioses humanos, y la máxima belleza consistió en aproximarlos lo más posible al hombre idealizado, al canon.»⁵² Así pues, una parte de la búsqueda de la *areté* de la escultura será otorgar la absoluta primacía a la acción de las actividades vivenciales en las que se prodigan los retratos y los temas pintorescos, anecdóticos y sensuales. Podemos observarlo en obras, por ejemplo, *las* deliciosas figurillas de barro cocidas como tanagras, que evocan situaciones cotidianas, y en las numerosas versiones de Afrodita⁵³. Temáticas e iconologías que eran motivos de representación más que suficientes para poner en práctica la habilidad técnicas y plasmar en ello, esa razón poética propia de la *areté* del escultor clásico.

Hasta aquí, hemos descrito la intención del momento inicial de las técnicas, de aquel lejano entonces, y en concreto, hemos dado testimonio de la experiencia de los escultores griegos, una categoría de artista muy exigente en cuanto a perfección y minuciosidad en el terminado de la obra que dedicaba en sus obras, el tiempo que fuera necesario para justificar y lograr dichos objetivos. Pero que además eran artistas, o artesanos, que ofrecían su *areté* a Dédalo⁵⁴, el mítico escultor, patrón de los artesanos atenienses, que transformó el arte escultórico. Respecto a este tema, hay que decir, que existen diversas leyendas que han llegado hasta la actualidad del siglo XXI, gracias a los textos manuscri-

52 LLEDÓ, EMILIO. «*Memoria del logos*», ob.cit, p.109.

53 AA.VV. «*Historia del arte*», Anaya, Barcelona, 1995, p.49.

54 El tema de Dédalo, ha sido brillantemente estudiado por Ducroux. FRONTISI DUCROUX, FRANÇOISE. «*Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce antique*», F. Maspero, París, 1975.

tos que registraron su labor —el laberinto, las alas de su hijo Ícaro, etcétera—. Platón⁵⁵ lo cita varias veces en sus obras y Aristóteles⁵⁶ se refiere a él de la misma manera, refiriéndose a la extraordinaria veracidad de movimiento que el escultor Dédalo era capaz de insuflar en sus figuras.

4.1.5 LA EXPRESIÓN ANTROPOCÉNTRICA EN LA ESCULTURA

La perspectiva es, sin duda, de gran recreo a la vista, pero la de menos estudio y menos propia de la poética, puesto que la tragedia tiene su mérito aun fuera del espectáculo y de los farsantes. Además que cuanto al aparato de la escena es obra más bien del arte del maquinista, que no de los poetas.

Aristóteles

Se recoge que aquellos escultores preocupados por plasmar belleza y naturalismo, o por lo que parece, representar una mayor libertad de la física del movimiento en las poses, establecían por método, en sus modos de hacer, la búsqueda de *la areté*, primera función de la disciplina de la escultura. Y como decíamos, el buen hábito de la acción virtuosa tan sólo sería certeramente expresada en el espacio de conjunción creativa entre la *poiésis* y la *téchne*. Mas, si observamos minuciosamente la calidad de la técnica de las esculturas del orden clásico, además de la mano inteligente y hábil que se advierte en ellas, bien pudiera ser que su mayor logro fue fruto de una intensa práctica experimental. El *modus operandi* peculiarmente *único*, se constituía dejando anidar en la *téchne* de la escultura, la atención a la naturaleza del objeto *sensible*. Con ello, desde la base del conocimiento científico, el entendimiento intentaba racionalizar las categorías de la poética.

55 PLATÓN. «*Diálogos*», Gredos, Madrid, 2003: «Eufritón» 11b-c; «Alcíabes» I 121a; «Hippias Mayor» 282a; «Menon» 97d; «Leyes», 677d.

56 ARISTÓTELES. «*De anima*», Colihue, Buenos Aires, 2010, 406b 18; «*Política*» Iberia (Obras maestras), Barcelona, 1954, 1453 b35.

Las interesantes incursiones y avances de la ciencia en la dimensión del conocimiento intuitivo y de lo poético, sin ir más lejos, lo observamos por ejemplo, cuando hablamos de los mitos que pueblan la dramaturgia de la escena y de su *lógica implacable*, —es evidente lo que deseaban— la delimitación de la órbita del *logos*, pero a la par, expresar la dimensión metafísica de su condición humana⁵⁷.

Se puede observar por tanto, que el acto metafísico, de *katarsis*⁵⁸, era un efecto inevitable, un fin en sí mismo, que ocupaba la iconología de toda naturaleza de *comedia* y *tragedia*⁵⁹. Y, aparecía como un factor fundamental en todo intento de representación de las peculiaridades de la acción, ya fuera en la escultura ya fuera en el teatro, dado que ambas disciplinas del arte partirían del mismo objeto de inspiración: la dimensión antropocéntrica del cuerpo y esa manifestación clara y precisa del apropiado, según la naturaleza del arte, juicio poético.

Nos dice Sócrates en relación al gesto y al movimiento en la escultura: «solamente modelando del natural, muchachos, podréis hacer estatuas vivientes. Así como nuestras diversas actitudes motivan en nuestro cuerpo diversos juegos de músculos, unos contrayéndose y otros relajándose, así solamente si

57 La religión griega fue una religión sin dogmas, sin apenas dejar en ella el privilegio de un lugar preeminente y autoritario, desde el que se interpretasen los dogmas sagrados. El famoso fragmento de Heráclito dice: «el señor del cual es el oráculo de Delfos, ni revela, ni encubre, sino que hace señas». Por eso los dioses de Homero *son hermosos a la vista*. Los ojos que los contemplan los acomodan a sus propios sueños, a su propia vida. LLEDÓ, EMILIO. «*Memoria del logos*», Taurus, Madrid, 1992, p.107

58 En aquel espacio de representación, debía producirse, siguiendo las palabras de la «Poética» de Aristóteles, la anagnórisis del personaje, que a su vez conducía a la *kátharsis* o purificación, produciéndose un estado, metafísico de la acción. Tal vez, fundamentalmente similar, al teatro de Artaud.

59 «La razón del teatro griego. Tenía un carácter de ritual y, más que un derecho, representaba un deber para el autor». MONTANELLI, INDRO. «*Historia de los Griegos*», P&J Editores, Barcelona, 1961, p. 201.

los captáis en estos momentos, lograréis dar verismo a vuestras estatuas»⁶⁰. En los trabajos escultóricos clásicos se distingue con claridad, que las medidas a través de las cuales se trataba la representación humana, lo eran mediante la descripción lógica de todas las probables contingencias para la materialización de la obra, para hacer posible la producción de la armonía natural. Mas, implícita en la técnica se hallan los trazados de una perspectiva psicológica, analizable y por tanto objetivable, en tanto que arte de la escultura, de las emociones. Aristóteles en la «*Poética*», dice que: «dos son las causas de las acciones: la manera de pensar y el carácter, y según estas tienen éxito o fracasan todos. Pero la imitación de la acción es el argumento»⁶¹. Por eso, ya entonces en la escultura, el *ego sum* era materia susceptible de orden y de ser organizada por la técnica del arte, que era propia a la totalidad de la forma. El objeto de representación era provocador del icono y del mito. Así percibían la realidad los griegos clásicos y lo manifestaban en sus representaciones. Unas cualidades categóricas del arte occidental que fueron, y son, probablemente, horizonte de imaginarios por definir ya que pertenecen a esa memoria del logos, pero además, al universo de las producciones sensibles e imaginativas de la psique⁶² del ser humano.

En conclusión, tras estas observaciones retrospectivas alrededor del conocimiento de la técnica en la *Paideía* clásica, donde ponemos una mirada especial en la *techné* escultórica que desarrollaron los griegos del periodo helénico, sabemos que las figuras antropomórficas griegas mostraban su carácter desde el prisma de la *objetividad epistemológica*.

Manera de pensar y carácter⁶³ se dejaban ver sobre el material, en la reproducción del potencial del movimiento, en la proyección de la perspectiva y,

60 MONTANELLI, INDRO. «*Historia de los Griegos*» P&J, Barcelona, 1961, p. 161.

61 ARISTÓTELES. «*Poética*», Alianza, Madrid, 2010, 1450a.

62 Es de mi preferencia emplear 'psique' o 'mente', sinónimos al significado utilizado en la antigüedad del término: 'espíritu'.

63 ARISTÓTELES. «*Poética*», Ob.Cit., 1450a.

en ello, la ampliación en el conocimiento del lenguaje poético de la expresión y del gesto en la acción humana, a la cual otorgaban un valor pragmático y central, ya por entonces. Indicamos con ello que la condición de la escultura ya desde entonces era una práctica artística, orientada a la filtración de experiencias cotidianas y hacia la animación de imaginarios del ser humano, donde la materia y forma del cuerpo humano en cuanto a tal, se afirmaba como centro de proporciones, dimensiones y acciones de la inspiración en las artes.

Los conceptos estudiados hasta el momento se prestan, pues, a la comprensión de la imagen escultórica, cuando analizamos por ejemplo el estático bronce del «Discóbolo» de Mirón de Eleuterias (450 a.C), en su acción olímpica previa al desarrollo atlético. La unidad de síntesis poética que la técnica de Mirón alcanza en esta obra, es capaz de atrapar el gesto metafísico de ese momento. Expectante en el fenómeno, vaticina un hecho: —la idea de— *el lanzamiento del disco*.

En conclusión, lo que la escultura de entonces nos ofrece, no reside únicamente en la representación de lo mejor del trabajo que un escultor podía hacer desde la propuesta historicista, sino del significado de la *téchne* puede entenderse que era constituido por el conjunto de todas las técnicas mecánicas de la antigüedad clásica, incluidas las artes; y si, de aquel trabajo técnico puede decirse que eran hechas las cosas sin distinciones, casi punto por punto, del Discóbolo de Mirón, tal y como ocurre en otros muchos ejemplos de la escultura, emana el carácter lógico e inmediato de la escena filosófica griega. En ese sentido, es en la sensibilidad de la acción técnica donde permanecen los mayores desafíos hacia las posibilidades materiales de la técnica de la escultura. Pero también, el objeto sale del fondo, de su sólido principio, proponiendo desde su materialidad que la escultura, como objeto del escultor, *habla de sí misma*, y delata en la solución estética que su *téchne* es una realidad poética.

4.2 LA DIMENSIÓN RACIONALISTA DEL GESTO OCCIDENTAL

Como dice la famosa frase de Heráclito de Éfeso: «no es posible descender dos veces el mismo río»⁶⁴, difícilmente, pues, sean equivalentes aquellas funciones del arte griego a los estímulos de la sociedad contemporánea; ya que, los griegos entendían las cosas y expresaban el arte desde la mentalidad productora de aquella época, desde el movimiento y el fluir de su entidad colectiva. No obstante, el fecundo mundo conceptual de aquellos filósofos y artistas fue origen de la epistemología, y componen, de hecho, gran parte de la forma y de la especificidad de nuestra cultura occidental.

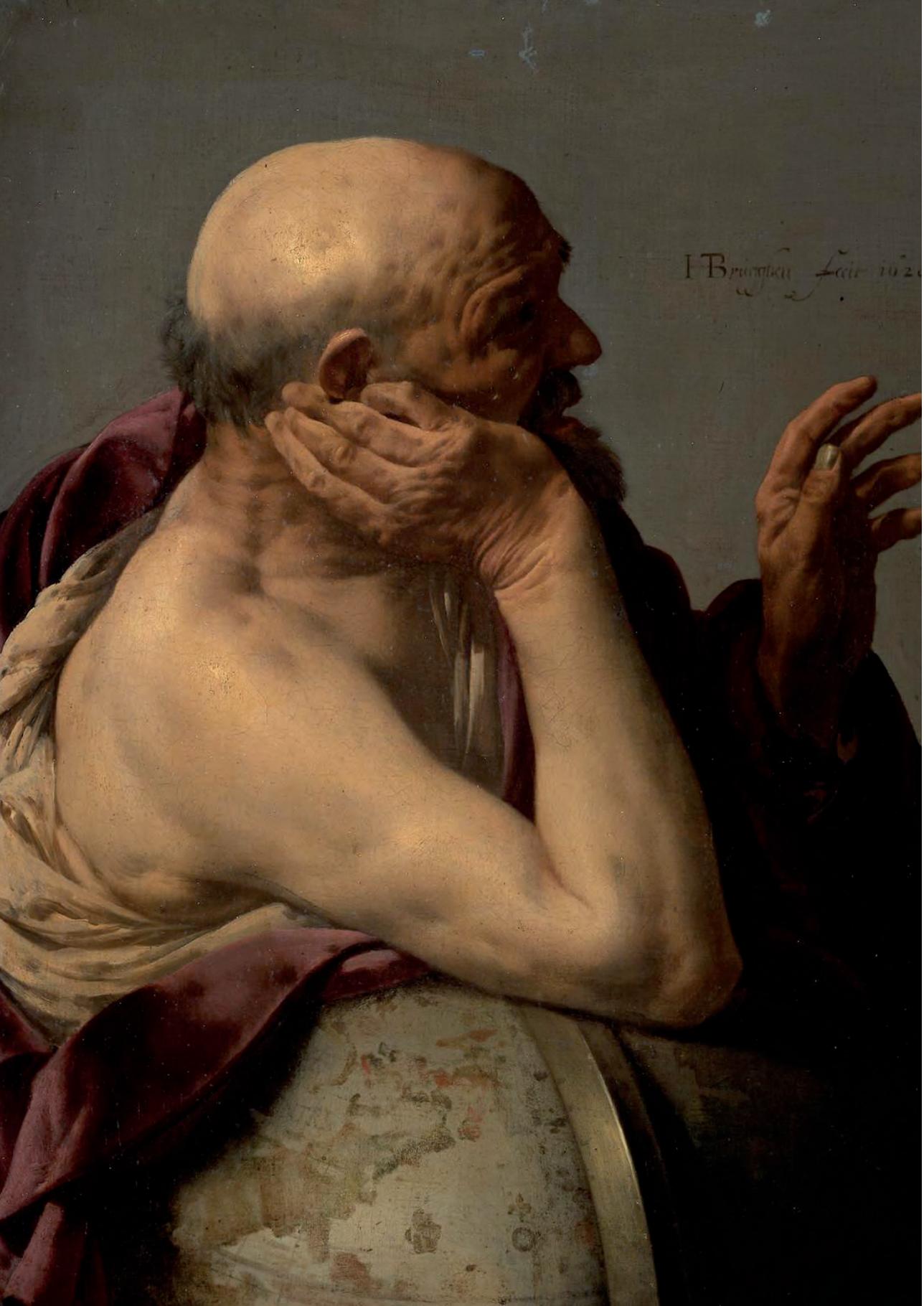
Aquellas obras del genio helenístico fueron realizadas con tal sagaz precisión del conocimiento y de sus técnicas, que hicieron de sus propias historias, rituales y mitos, tan grandes relatos, que la *Paideía*⁶⁵ clásica será, nada más y nada menos el modelo que reunirá, durante los siglos xv y xvi, a las artes y las ciencias en el mismo ovillo: el sistema pedagógico la *humanitas*⁶⁶ renacentista. Y aunque los principios filológico–pedagógicos del saber de la antigüedad grecoromana no siempre se prestaron a ese espíritu que animaba el inicio del humanismo⁶⁷, esa correspondencia proyectada por la hermenéutica

64 GALLERO DÍAZ, JOSÉ LUÍS & LÓPEZ, CARLOS E. «*Heráclito: fragmentos e interpretaciones*» Ardora, Madrid, 2009.

65 El legado del orden de la *Paideía* griega, y más tarde los cánones fruto la universalización romana, explican la perennidad del significado de Clasicismo.

66 Fueron los intelectuales y artistas del Renacimiento los primeros en retomar los textos de la *Paideía* grecolatina y de donde surge la relación: hombre/acción racional, de la arquitectura humanista. Por ejemplo, el ilustre Vasari acuñó el término Renacimiento [*rinascita*], consciente del continuo renacer en las artes desde los tiempos de Alberti. Como primer historiador del arte italiano, sus relatos exaltan los nuevos valores asociados al individuo, como la fama y el prestigio. «*Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori da Cimabue insino a' tempi nostri*» (1550).

67 Aquellos mismos estudios de lo clásico de la cultura de la *humanitas* pasaron la página del reinado estético antropocéntrico, en cierto modo fue así, al verse



I Broughton Fair 1723

del discurso mítico⁶⁸ —desde la maciza *totalidad* del mito a la interpretación de sus significados—, suscitó el florecimiento del nuevo sistema pedagógico humanista.

Marco Antonio Coronel Ramos, filósofo y profesor especialista en cultura clásica, enumera las figuras más representantes de la fragua y consolidación del Humanismo y la consiguiente corriente racionalista en la sociedad occidental:

Se tiene del humanismo, a saber, un pensamiento filosófico basado en la preponderancia de la razón y el conocimiento y, en el terreno político, defensor de la democracia, etcétera. Sus fundamentos teóricos habría que buscarlos en el empirismo de T. Hobbes (1588–1679) y posteriormente en el de J. Locke (1632–1704) y D. Hume (1711–1776), en el naturalismo de B. de Espinoza (1632–1677) y C. Darwin (1809–1882), en el enciclopedismo de Diderot (1713–1784), en el materialismo dialéctico de K. Marx (1818–1883), en el positivismo de A. Comte (1789–1857) o en el racionalismo de B. Russell (1872–1970).⁶⁹

distorsionados en los siglos venideros por otra serie de contextos funcionales, políticos y religiosos.

68 «Es posible que todos los diálogos de Platón constituyan un gran mito... Sin embargo esto no invalidaría el riguroso carácter filosófico de los diálogos.» LLEDÓ, EMILIO. «*La memoria del logos*», Taurus, Madrid, 2002, p.106.

69 CORONEL RAMOS, MARCO ANTONIO. «*Actas del congreso conocimiento e invención: la humanitas y la forja de la civilización occidental*». UPV, Valencia, 2002, p. 399.

Figura 10. «*Heráclito Llorando*». Pintura de Hendrick ter Brugghen (Utrecht, 1588–1629) que representa al filósofo Heráclito de Éfeso (535–484 a. C.), Rijksmuseum Amsterdam, Holanda.

El recorrido propuesto por M. A. Coronel Ramos es revelador. La divulgación de los ideales clásicos liderados a partir del siglo xv por la *humanitas*, evidencian el poder de revolución y de formulación de nuevas teorías y nuevos paradigmas que posee la cultura. Esa capacidad de transformación que denota, tiene que ver con el natural aunque no tan simple⁷⁰ hecho de la evolución de las formas lingüísticas, de las imágenes artísticas, de los símbolos míticos o de los ritos religiosos⁷¹. Mas, nada más lejos de nuestra intención, el exponer una definición aséptica de la evolución lingüística y del progreso. La dirección humanista tomada por la corriente social se conformó en la complejidad de un conjunto de inferencias que justificaban, según los criterios de aquella época, la forma de comprender y de producir el saber.

Se explican pues, desde el fenómeno de la *devotio moderna*⁷². El rigor del puño y letra de las comunidades cristianas tuvieron mucho que ver en la expansión y planificación formal del Humanismo por todo el continente europeo. Y por otro lado, si el inicio con el Renacimiento de la Edad Moderna, se presenta con el nuevo sistema de valores de la educación *humanitas*, y en ello, la formación de una aristocracia erudita capaz de procurar a sus conciudada-

70 Si la antigüedad clásica había propuesto métodos especulativos y demostrativos: el filósofo cuestionaba el mundo del que era partícipe, el marco intelectual de la *humanitas* renacentista fue abandonando aquellos métodos basados en la inmediatez de los hechos contingentes, para posicionar el flujo del conocimiento científico, ya en otro nivel, en el de las categorías de la abstracción teórica.

71 ECO, UMBERTO. «*Signo*», Labor, Barcelona, 1988, p. 107.

72 Ejemplo de la penetración de la *humanitas* renacentista en Centroeuropa de la mano de las reformas pedagógicas del *trecento* y *quattrocento* y del neoplatonismo es el Rodolfo Agrícola (1433-1485) de la «*De formando studio epistola*». Esta misiva es considerada generalmente como origen de la expansión del humanismo italiano por todo el continente europeo. En ella, más que nunca se presenta como movimiento pedagógico cristiano. Esta manera de vivir el cristianismo recibe el nombre de *devotio moderna*. De este modo la *humanitas* renacentista se va trasformando desde la segunda mitad del siglo xvi y durante todo el siglo xvii en una suerte de pensamiento racionalista e historicista.

nos la paz, la prosperidad social e incluso la verdad⁷³, tales ideales derivaron en la autojustificación del poder tomado de la Idea–Razón, en tanto que era representación de la autoridad del Estado⁷⁴.

4.3 LA PROBLEMÁTICA DE LA DIRECCIÓN RACIONALISTA

A lo largo de la edad Moderna, la nueva visión del mundo proporcionó un nuevo paradigma de teorías y de descubrimientos tecnológicos cuyos esfuerzos partían del sistema pedagógico de la *Humanitas renacentista*, como decíamos, para luego, constituir la arquitectura institucional del Racionalismo, sistema sociocultural que abandonando el discurso del poder religioso dio lugar al ejercicio del poder basándose en la ciencia moderna y en la productividad económica. Decir sistema racionalista, pues, es referirse a las fuentes, a los agentes de la consolidación del funcionalismo y de su lógica de producción lineal, y por tanto, a las características y las problemáticas que acometen el comportamiento del sujeto contemporáneo.

Este orden que ha perdurado como la normatividad predominante del lenguaje institucional, llegando hasta la actual en la cultura, nos indica lo candente de este asunto en relación al progreso en el conocimiento del arte, y respecto a los *difusos*⁷⁵ significados que libera la técnica específica del ‘arte

73 CORONEL RAMOS, MARCO ANTONIO. «*Actas del congreso Conocimiento e Invencción: la humanitas y la forja de la civilización occidental*». UPV, Valencia, 2002, p. 405.

74 En el Racionalismo y el Idealismo, según María Zambrano el Estado es el lugar donde tal representación tiene lugar y, por tanto, el individuo queda a él supeditado. Ya que, el Estado posee autoridad y poder, lo real reside en él; es un verdadero mediador. Educar será educar para el Estado, no para desarrollar las posibilidades de la existencia humana. ZAMBRANO, MARÍA. «*La vocación de maestro*», Ágora, Granada, 2000 p.119

75 *Difusos: extensos, múltiples, ambiguos, indefinidos, relativos, indeterminados, subjetivos, aproximados.*



Figura 11. «La Escuela de Atenas» de Rafael Sanzio (1510–1511).

Por ejemplo ese acusado discurso político-religioso dominante podemos encontrarlo la obra «La Escuela de Atenas», en el detalle de la figura de Cristo como centro de la perspectiva y de la composición del conjunto erudito de los filósofos clásicos. El famoso cuadro de Rafael Sanzio, representativa obra de las catedrales del conocimiento en Occidente, reproduce el modelo tradicional de la época clásica. El enunciado de la defensa de la proporción antropocéntrica y racional, demarcará que obras de arte estaban hechas con razón verdadera desde la hegemonía del poder político que la Iglesia Católica ejerció sobre el Renacimiento centroeuropeo. Tales juicios filológicos-pedagógicos eran los objetos de estudio del arte y sus fines delimitaron el campo de la significación, por consiguiente del saber hacer poético sobre la creación y la interpretación.

de acción', y que resumimos en dos puntos de capital importancia; tal es así, que los ponemos en cuestión:

1. Nos preguntamos por qué se ha entendido el progreso de todas las áreas del conocimiento de lo occidental, incluido el razonamiento y el uso de las técnicas artísticas, única y rigurosamente desde el prisma de la objetividad epistemológica y desde el rasgo políticamente visible del consenso científico⁷⁶.

Al abordar, pues, «el absoluto imperio de la Idea–Razón»⁷⁷, promulgador de una razón *grandiosa* sobre el resto de las habilidades cognitivas humanas, nos encontramos que en ese amplio marco de la hegemonía del Racionalismo, exhibe su poder en la propiedad de la cultura tecnocientífica. La veracidad de la ciencia y su operatividad se ha articulado sistemáticamente en la certidumbre de sus actividades, promoviendo el método basado en el consenso de pares. Es decir, con ese posicionamiento hay una evidente visibilidad política de la ciencia, que ejerce testimonio en el valor de sus afirmaciones y negaciones sobre los temas tratados. Dadas estas premisas, el discurso científico dispone de una autoridad que puede aplicarse, o extrapolarse, a otras áreas conceptuales y esferas sociales, de-

76 Tal vez sea, esa exigencia del desinterés y de la pasión por el conocimiento, lo que tiene una firme base en el carácter público y verificable de la ciencia, y esta circunstancia, como dice Robert. K. Merton, «cabe suponer, ha contribuido a fortalecer la integridad de los hombres de la ciencia». Sin embargo, no en menor medida, los aportes tecnológicos son los que han contribuido frecuentemente —ésta no es una afirmación siempre compartida por todos— a elevar su estatus ético y fortalecer su dimensión socializada. El científico Yaron Erahí, propone una pauta para su análisis: «combinando los rasgos internos de la ciencia con los rasgos de su medio sociocultural, pueden ser usados para conceptualizar los recursos políticos de la ciencia». K.MERTON, ROBERT. *«Estudios sobre sociología en la ciencia: los imperativos institucionales de la ciencia»*, Alianza, Madrid, 1980, p. 75.

77 ZAMBRANO, MARÍA. *«La vocación de maestro»*, Ágora, Granada, 2000 p.119

jando en una posición de secundaria relevancia todo aquello que no pueda ser demostrado, y por tanto, verificado, por los medios cuantitativos de los sistemas tecnocientíficos.

2. Pero, por otro lado, lo que el panorama etimológico de la relación que emerge entre el 'epistema' y la 'técnica' pone de relieve, y en el cual continúa la propuesta de nuestra cuestión, es más bien el encuadre de otra evidencia: el problema de la representación en el significado del arte. Nos preguntamos por qué en el paradigma de la cultura científica occidental, el sentido del arte se ha limitado a la sucesiva repetición de la constelación de signos y mitos clásicos, prácticamente hasta finales del siglo XIX.

Si la representación del significado para los griegos se establecían desde los principios fundamentales de su pensamiento, desde un carácter especulativo y mutable⁷⁸, para el arte de los siglos venideros, con la *credibilidad* depositada en los sistemas de verificación de la ciencia, el campo del conocimiento artístico fue reducido a la mera demostración del talento y del genio, de la simple imagen y apariencia, a través del virtuosismo técnico. Recordemos por ejemplo a uno de los máximos exponentes de la pintura barroca española, Diego Velázquez, «medrando en la corte madrileña hasta adquirir la condición de Caballero de la Orden de Santiago, un mero símbolo que al pintor le era imprescindible para la conciliación de su condición de pintor⁷⁹ —un oficio manual— con el elevado estatus social al que aspiraba, pero también como argumento para elevar a noble arte el oficio de la pintura.»⁸⁰ Pero, además, lo que se detuvo en la representación

78 Véase p. ej. PLATÓN. «*El banquete*», Alianza, 2010.

79 El carácter racional de cualquier disciplina por elevar o conservar su estatus partía forzosamente sobre la idea clásica instituida de la diferencia entre técnicas manuales, consideradas inferiores y serviles, y artes o ciencias superiores cuya primacía era la idea y estaban exentas de esfuerzo físico.

80 <http://maquinariadelanube.wordpress.com/2010/10/10/de-humani-corporis-fabrica-i-los-personajes-del-drama/>

estética de esos mitos y ritos, en su *justificación* en la imagen, en primer orden, fue el progreso de la verdadera sensibilidad técnica del saber hacer del artista⁸¹, de la intuición de la inteligencia humana y, por lo tanto, de la razón poética que el significado y el conocimiento en *sí mismo* debe contener todo arte.

La problemática de la dirección racionalista en las sociedades tecnocientíficas del siglo xx, se presenta cuando la realidad es valorada rigurosamente con dicho prisma: *lo que no puede ser verificado científicamente carece de sentido*. Este unilateral baremo, puede hacer idea de que si tan sólo el sistema tecnocientífico tiene sentido, si la realidad sólo puede ser demostrada desde una lógica dual como proposiciones verdaderas o falsas, tal sistema de credibilidad del consenso científico deja fuera de juego, a toda metafísica⁸². Es decir, las proposiciones que tienen que ver con la percepción existencial, con la subjetividad y con la autonomía crítica de la razón, no están al alcance de los métodos cuantificadores. Sin embargo, son manifestaciones de importancia esencial, en términos generales, para el crecimiento social y espiritual del ser humano: la Realidad, Dios, el Ser, el Alma, la Inmortalidad, la Nada, la Verdad, el Libre Albedrío.

De igual modo, tal sistema predominante dejaría fuera de juego aquel conocimiento resultante de la *poíesis* del saber hacer; espacio *a priori*⁸³ de la cognición intuitiva y del conocimiento sensible y creativo en el cual emergen con mayor claridad conceptos y áreas como son: la percepción sensible, la intuición, la sensación, la imaginación, lo insignificante, lo improductivo, lo azaroso, la serendipia, la sinestesia, el juego y la transformación, del tiempo y espacio creativo del arte contemporáneo.

81 Véase cap. 4.1.2 La *téchne* y la *areté*.

82 Recordemos que la metafísica o las cuestiones de la «filosofía primera» de la *Paídeia* griega, establecieron los fundamentos de la epistemología.

83 KANT, IMMANUEL. «*Crítica de la razón pura*», Alfaguara, Méjico, 1993.



Aun contando con que el aminorado avance del arte, en el saber de lo poético e intuitivo, frente al de la objetividad de otras áreas institucionalmente apoyadas desde los sistemas pedagógicos, si revisamos atentamente el campo del arte, este nos ofrece un contrapunto al rumbo tomado por la unidad del sistema capitalista⁸⁴. Es bien sabido que el complejo fenómeno de las Vanguardias Históricas, y de donde se desarrolla el saber hacer específico del ‘arte de acción’, en relación al contexto social del que surgieron, explica como el conocimiento del arte tiene la cualidad de manifestar la necesidad de un cambio transgresor y de revoluciones que son origen de nuevos paradigmas como fue ese momento de movimientos y experimentación artística al tiempo de abordar la proyección de la abstracción en el arte contemporáneo.

En conclusión, el componente creativo en el saber hacer técnico, es esencial no sólo para el desarrollo de las capacidades de cualquier individuo. Se trata de un papel del conocimiento fundamental de la formación artística, y que han sido obviados durante todo ese largo y unidireccional trayecto que compone la historia del racionalismo y que como he tenido la intención de exponer, va unido al paradigma tecnocientífico occidental, cuando sólo se han potenciado la productividad de la funcionalidad técnica al servicio de las demandas de los mencionados regímenes morales.

84 El progresivo privilegio alcanzado por la economía como motor de la historia frente al consiguiente desprestigio *de la historia* ha oscurecido a nuestros ojos el significado originario del valor del cambio —que no es primordialmente mercantil sino polémico— Rafael S. Ferlosio (2008); ello se hace patente en que, la contribución del capitalismo al cuadro del mundo mecánico consistió en pensar en términos simplemente de peso y número, el hacer de la cantidad no sólo una indicación de valor sino de criterio del valor, Lewis Mumford (1985, pp. 3-11).

Figura 12. «*Scherzo di follia*», fotografía de la condesa de Castiglione por Pierre-Louis Pierson (1863-1867). «Al igual que en el baile de máscaras, un retrato es como una ruptura radical con el mundo profano, marcado por el aislamiento del modelo con una ley especial...». GONNARD CATHERINE & LEBOVICI, ELISABETH: «*How could they say I?*». «*Claude Cahun*», IVAM, 2002, p. 68.

No obstante, algunos filósofos con profundo conocimiento de la ciencia, ya se han referido a esa dimensión creativa del conocimiento presente en los procesos de investigación e innovación. Por ejemplo, Karl Popper llegó a decir: «en mi opinión la sugerencia más clara que podemos hacer... en cuanto al modo de cómo solemos adquirir nuevas ideas es la intuición empática o simpática... es, la capacidad de penetrar hasta tal punto en el problema que uno llega casi a convertirse parte de él»⁸⁵, o brillantes científicos del siglo xx, como por ejemplo Kurt Gödel declara que: «la mente humana —aún dentro del ámbito de la matemática pura— sobrepasa infinitamente los poderes de cualquier máquina finita.»⁸⁶ o el célebre Albert Einstein, afirma categóricamente: «en toda obra creativa la imaginación es más importante que el conocimiento»⁸⁷. Las respuestas de Popper, Gödel y Einstein, aunque atípicas, se dan dentro de esquemas y paradigmas del pensamiento ortodoxo y tradicional, pero han habido más destacados científicos, que han rechazado tal limitación en la demostración en resultados cuantificables del dominio racionalista —cuya tendencia es mantener estrictamente la imaginación dentro de cauces controlables—, y propusieron salidas que han cambiado de manera importante la situación, para darle de nuevo entrada a la relatividad y la trascendencia de la metafísica en el pensar contemporáneo.

85 ROOT-BERNSTEIN, ROBERT & MICHÉLE. «*El secreto de la creatividad*» Cairos, Barcelona, 2000, p. 226.

86 Gödel En la conferencia Gibbs (1951). Kurt Gödel fue uno de los estudiosos de la lógica matemática más influyentes del siglo xx. Estableció toda una serie de hechos absolutamente centrales, entre ellos la completitud semántica de la lógica de primer orden y la consistencia relativa del axioma de decisión y de la hipótesis del continuo generalizado. No obstante, los teoremas que sido más significativos, son sus dos teoremas de la incompletitud publicados en 1931. SIEG, WILFRIED. «*Enciclopedia MIT de Ciencias de la Cognición*», Síntesis, Madrid, 2002.

87 Ídem, p. 41.



Un teatro de papel tradicional recoge normas de representación visual inventadas en el Renacimiento y desarrolladas ampliamente por una escenotecnia que no deja de crecer en complejidad a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX.



Capítulo 5

TECNOLOGÍA Y CAPITALISMO: EL PROBLEMA DEL TIEMPO ALIENADO SOBRE LA SUBJETIVIDAD DE LAS GRANDES CIUDADES

La unión de lo nuevo y viejo no es una mera composición de fuerzas, si bien es una recreación en la cual el impulso del presente consigue forma y solidez mientras lo viejo, lo almacenado, el material es literalmente reanimado, dando nueva vida y alma por la necesidad de encontrar una nueva situación.¹

John Dewey

La revisión historiográfica y el consiguiente progreso de la cultura de la *Humanitas* a la actualidad tecnocientífica de la sociedad globalizada, es un espacio de conocimiento que debe ser visto, decíamos, como una herencia, como una tradición, como intento de llegar al origen de las fuentes del propio marco cultural occidental, y descubrir no sólo la simple referencia, sino que, nos ayuda a comprender el contexto y las causas por las cuales surgieron en Europa hacia mediados del siglo xx las primeras manifestaciones de la disciplina y, por tanto, de las técnicas del ‘arte de acción’.

A la par de esta revisión, es importante constatar de las técnicas, exponente de la cultura y del arte occidental, que, su sentido lógico radica

¹ DEWEY, JOHN. «*El arte como experiencia*», Paidós, Barcelona, 2008, p.63.

Figura 13. «*Telescopic View of the Interior of the Great Industrial Exhibition*», Colección Lucía Contreras (1851).

fundamentalmente en que tienen como resultado un producto o un objeto².

Todo esto nos lleva a la observación de la forma y el objeto del 'arte de acción', ya que, como John Dewey nos sugiere: «la forma es un carácter de cada experiencia de que es una experiencia»³; y por tanto, la irrupción de una nueva experiencia, o sea, de un nuevo 'saber hacer', de un nuevo objeto del arte, explica, manifiesta y plantea con su deliberado sentido específico la necesidad de encontrar una radical modificación en la situación para, en definitiva, conseguir su propio cumplimiento integral.⁴

Resulta instructivo, pues, para saber más sobre el significado del 'arte de acción' y la nueva situación que establece con su 'saber hacer', con su técnica, y con su lógica, como bien dice Dewey, comprender la forma de su principal objeto referencial: la presencia y la acción del cuerpo humano como objeto de la escultura contemporánea.

Hay pues, en la presencia de la acción y del cuerpo como objeto escultórico, un tipo de intersección técnica particularmente *genuina* entre el arte y el ciudadano común⁵. El sentido activo, performativo de la acción, que constituye la experiencia técnica del 'arte de acción' frente al comportamiento racional normalizado⁶, establece por consiguiente, algunas de las mejores cuestiones del arte contemporáneo; al confrontar el *performer* su quehacer artístico con el sentido que procura el sistema social normalizado en la misma

2 El desarrollo de toda técnica, y de toda técnica del arte, produce un objeto, ya sea permanente ya sea efímero. Véase cap.1 Introducción: «Tema e hipótesis».

3 DEWEY, JOHN. «*El arte como experiencia*», ob.cit., p.142.

4 *Ibid.*

5 Véase cap. 3. Tiempo y técnica del arte de acción.

6 En el capítulo 4 decíamos que la especificidad de la ciencia ha servido a su vez para remarcar la hegemonía historiográfica de las doctrinas racionalistas, es decir, del poder de los estados y de la inexorabilidad de sus políticas. El ciudadano común testimonia claramente que hay determinados comportamientos y actitudes perceptivas que la sociedad va ejercitando en función tales unidades hasta el sentido y funcionalidad predominante que manifiesta la actualidad.

perspectiva de espacio/tiempo real, en ese ‘*momentum*’ que constituye con su ‘saber hacer’ técnico el ‘arte de acción’. En consecuencia, la observación de la forma del ‘arte de acción’, nos ayuda por consiguiente a comprender, la estructuración de su adecuado sentido dentro de las unidades sociopolíticas y culturales predominantes que manifiestan la actualidad postmoderna.

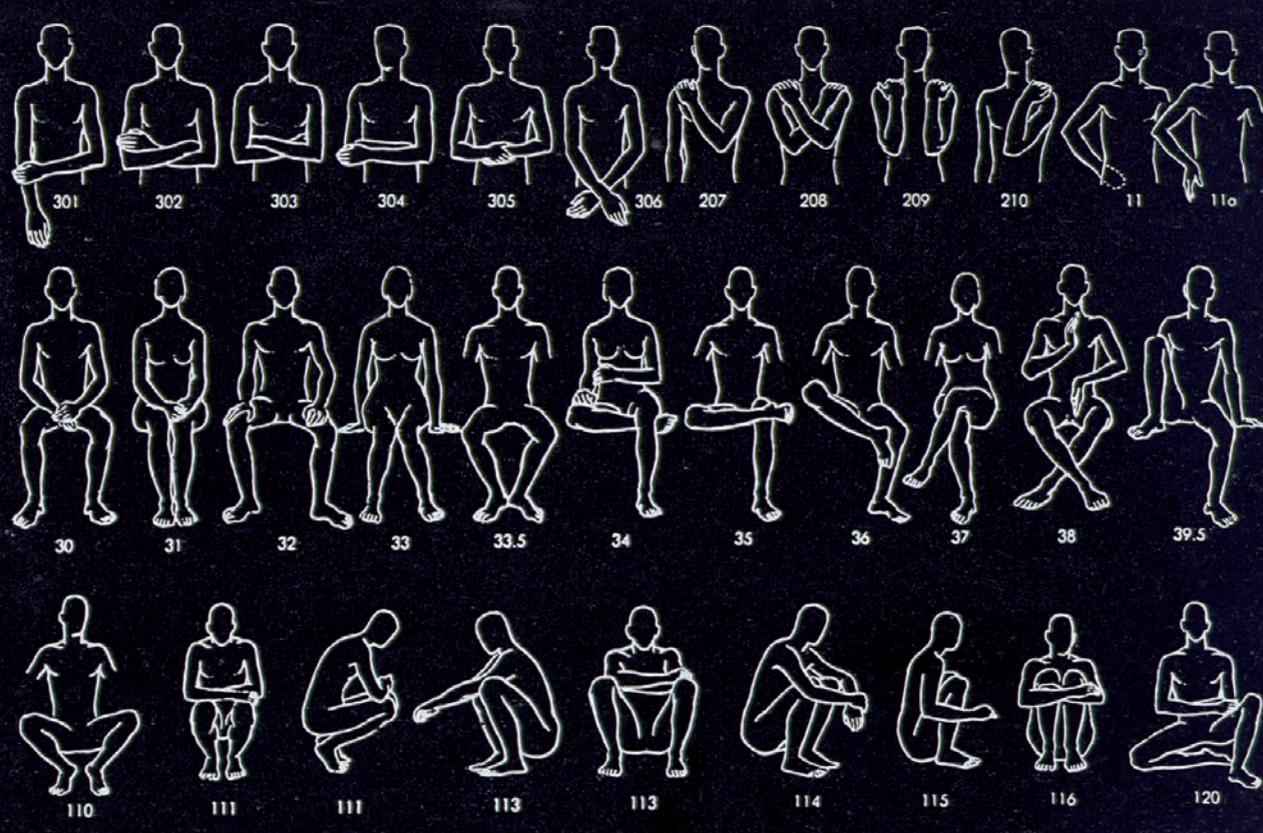
5.1 EL NUEVO PARADIGMA DE LA 1ª REVOLUCIÓN INDUSTRIAL

El célebre texto de Walter Benjamin, «*La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*»⁷ comienza con una cita de Paul Valéry, de «*La conquête de l’ubiquité*», diciendo:

*En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma de arte.*⁸

7 Benjamin Walter recorrió y observó la Europa transformada por la Revolución Industrial y por el sistema funcionalista y, ante esa reformulación del «tiempo» que generaban las nuevas tecnologías se dejó llevar por el entusiasmo de los tiempos modernos, dando origen a importantes textos que son lugar común entre: las nuevas tecnologías y el arte contemporáneo. Aunque, no por ello, deja de señalar el enorme peligro que representa el uso político de los nuevos medios de reproducción industrial. Del cine dice, por ejemplo, que es el instrumento de entrenamiento del público en el proceso de «recepción en la dispersión», es decir, el espectador obedece a un proceso donde es una especie de depositario o repositorio masivo de información.

8 VALÉRY, PAUL. «*Pièces sur l’art*» (París, 1934) en BENJAMIN, WALTER. «*Discursos Interrumpidos I: la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*»,



Las teorías socioeconómicas en correspondencia y vigencia con la tradicional orientación progresista del pensamiento racional científico, a partir la Primera Revolución Industrial incrementaron el sesgo político sobre las actividades de los obreros: en su relación con las máquinas y con los objetos industriales. En el Materialismo histórico, Karl Marx por ejemplo, establecía que el funcionamiento de un sistema social puede explicarse por la forma de su producción material y por las relaciones sociales de los diferentes «actores» en tal estructura. Sobre la alienación productiva dice que: «los nuevos medios de producción se transforman en medios para absorber el trabajo del otro... Ya no es el obrero el que utiliza los nuevos medios de producción, sino los nuevos medios de producción utilizan a los obreros»¹. Según Marx, en ese proceso productivo objeto/sujeto, además, se produce una extrañeza del sujeto: la extrañeza a la que induce el trabajo alienado produce una cosificación no sólo de la finalidad específica, o del cuerpo como elemento objeto productor del sistema, sino también una extrañeza sobre la alienación de la conciencia, como extrañeza de la falsa conciencia.

¹ MARX, KARL. «Manuscritos económico-filosóficos», Cartago, Buenos Aires, 1844.

Sí, Paul Valéry anunciaba, ya desde aquellos inicios, la nueva fenomenología de la estética de la Modernidad que producía el nuevo paradigma tecnocientífico; cuando ha afirmado que hubo una transformación radical en aquella parte física de la obra de arte a partir del dispositivo central histórico de la Iª Revolución Industrial. Sus palabras merecieron reflexión en Walter Benjamin, quien replantea en su obra el problema que da cuenta de esas nuevas condiciones insólitas y revolucionarias para la obra de arte, y lo hará apelando a la materialidad de la obra, por oposición a cualquier reclamo idealista⁹.

Hay otro aspecto importante en el que nos introduce el filósofo Walter Benjamin¹⁰ sobre la 1ª Revolución Industrial —a partir de su análisis sobre la época de la reproductibilidad técnica—, cuando expone que, no hubo otro evento tan revolucionario, significativo y transformador en la historia de la humanidad desde la Edad del Bronce. Benjamín sostenía que el siglo XIX había presenciado una crisis o un *shock* en la percepción como resultado de la experiencia de la industrialización, de la línea de montaje y de la multitud urbana¹¹, dando lugar a nuevos ‘modos de significación’, nuevos modos de comprender, expresar, interpretar y conocer la realidad.

Taurus, Madrid, 1973, pág. 17.

9 El Materialismo histórico fue el contexto para la literatura y el arte de muchos autores, quizás, por oposición a cualquier reclamo idealista (aquellos valores de la genialidad y el misterio del pensamiento tradicional). Tal vez, como dice Arnold Hauser: «con la esperanza de librarse de la responsabilidad que va unida a todo racionalismo e individualismo o la redención de su propio aislamiento en la sociedad.» HAUSER, ARNOLD. «*Historia social de la literatura y el arte*» (Tomo III), Labor, Barcelona, 1980, pág. 265.s

10 BENJAMIN, WALTER. «*Discursos Interrumpidos I: la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*». Ídem.

11 BUCK-MORSS, SUSAN. «*Walter Benjamin, escritor revolucionario*», Interzona

Figura 14. Tipología postural, según G.W. Hewes. De «*Scientific American*», p. 196, 1957, 2. DORFLES, GILLO. «*Nuevos ritos, nuevos mitos*», Lumen, Barcelona, 1973, p. 64. Para más información sobre el tema consultar en el Instituto de Biomecánica de Valencia. <http://www.ibv.org/>

Y, este enfoque de la industrialización de la percepción, o sea, del paralelismo entre la evolución humana y la evolución tecnológica, confirma que, el nuevo paradigma tecnocientífico sustenta la aparición de un nuevo *sensorium*¹² para la percepción y las proporciones de sentido del individuo contemporáneo. Tal vez sea, pues, la adaptación funcionalista del sujeto social al nuevo 'sensorium' del nuevo paradigma tecnocientífico esa clave inicial, el motivo de crisis y revolución, que define la percepción, los rituales y los modos de significación de una civilización nueva y, que es lo que hemos dado en llamar la civilización del mundo desarrollado¹³.

5.1.1 LA INSTAURACIÓN DEL TIEMPO FUNCIONALISTA

La Primera Revolución Tecnológica e Industrial, que se inició a mediados del siglo XVIII en Inglaterra, tuvo una rápida entrada en toda Europa, modificando profundamente con el desarrollo del nuevo 'sensorium' tecnológico todos los aspectos de la vida cotidiana. Desde entonces, la relación perceptual que el sujeto moderno establece con la utilización de la tecnología es compleja. Stiegler se ocupó de analizar la relación exponencial tiempo/técnica en ese determinante episodio historiográfico, que a efectos sociológicos viene a ser el inicio de la Modernidad, dice así:

La modernidad, empieza antes de la revolución industrial, pero de

Editora, Buenos Aires, 2005, pág. 69.

12 Con el término *sensorium*, a finales del siglo XX científicos de la psicología, de la cognición y establecen la teoría de la relación sensorial del sujeto con su espacio-tiempo. Dice Marshall McLuhan en su libro «*El medio es el mensaje*» que los medios de comunicación y tecnológicos afectan mediante su manipulación, al comportamiento y el aprendizaje colectivo. Mc LUHAN, MARSHALL, «*El medio es el mensaje*», Paidós, Barcelona, 1987.

13 BURCET, JOSEP. «*Ingeniería de intangibles: la formación del agujero blanco*», Germania, Valencia, 1977, p. 20.

la que ésta es la realización histórica efectiva y masiva, designa la adopción de una nueva relación con el tiempo, el abandono del privilegio de la tradición, la definición de nuevos ritmos de vida y hoy, una inmensa conmoción de las condiciones de la vida misma, tanto en su substrato biológico como en el conjunto de sus dispositivos retencionales, lo que finalmente desemboca en una revolución industrial de la transmisión y de las condiciones mismas de la adopción¹⁴.

El espacio industrial era un paisaje que, en primera instancia, buscaba sobre todo cumplir un papel práctico y funcional. A principios del siglo XIX la utopía desembocó en un panorama donde cada vez se desarrollaban trabajos técnicos cada vez más complejos y donde había más y más artefactos y máquinas. Ese paisaje nos lleva a hablar, por otro lado, de la politización del cuerpo del ser humano —ya un obrero al servicio del proceso funcional—, lo que equivale a hablar de la automatización del trabajo y las actividades productivas que han marcado, delimitado e identificado los territorios y a sus habitantes¹⁵. En función del tiempo utilitario, los individuos sumergidos en los grandes núcleos urbanos fueron reorganizando las conductas y los rituales extraídos de los hábitos y de las actividades laborales técnicas¹⁶.

14 STIEGLER, BERNARD. «*La técnica y el tiempo*», Hiru Hondarribia, Guipúzcoa, 2004, p.149.

15 La transformación preindustrial, rural, tradicional, en las grandes ciudades urbanas modernas, originó una reestructuración de la sociedad. La Modernidad hizo que surgieran nuevos modelos en la educación, por la necesidad de estandarizar las especializaciones exigidas por la producción masiva del trabajo mecánico y serial. Así pues, los diversos cambios no plantearon tan sólo estrategias pedagógicas para la formación de los trabajadores, también se trataron propuestas para llegar a la vida privada, y a los espacios de ocio de la clase social obrera emergente.

16 Una modificación generalizada del comportamiento social desde la conducta, implica por consiguiente, la modificación del conjunto de signos, rituales y mitos

En su libro *«Técnica y civilización»* el filósofo en tecnociencia Lewis Mumford nos cuenta que la máquina, con la *sonoridad* de su ritmo constante, uniforme e imparable, impuso generalmente en la organización del tiempo sus exigencias técnicas sobre la nueva clase social obrera. Habían de seguir unas pautas mecánicas invariables y constantes. En la escena industrializada ya no era válido el procedimiento artesano —la escala humana del artesano decidía sus jornadas según un ritmo en su oficio heredado de generaciones—; «la puntualidad y el orden se impusieron» dice Mumford, y a lo que continúa: «el nuevo hombre que surgía de Revolución Industrial nacía bajo la tutela de un reloj»¹⁷. La marcha de la época era inflexible, incansable, y estaba marcada por el ritmo de la máquina de vapor.

En consecuencia, el paso del estado de los modelos antiguos de manufactura, donde la ejecución técnica contenía un carácter¹⁸ único, irrepetible, al de los grandes conglomerados humanos organizados industrialmente se trata de uno de los más relevantes acontecimientos científico–tecnológicos, de los que han definido con mayor claridad que significa un cambio de paradigma: el paso de las técnicas del mundo antiguo a la dirección tomada por la sociedad en su deseo de colmar las funciones productivas de orden y poder. Entre tanto, la cadena de producción y montaje del espacio industrial, ya mecánico, ya seriado, ya fragmentado, se transformó en la perspectiva del tiempo real de las actividades cotidianas. Y a través de ello, además se transformó la conciencia y tomó cuerpo el deseo del ciudadano común de colmar o consumir, el tiempo resultante de ocio¹⁹.

implicados en las acciones técnicas de los individuos.

17 MUMFORD, LEWIS. *«Técnica y civilización»*, Alianza, Madrid, 1985, p. 71.

18 A propósito del carácter de la técnica, véase el concepto de aura del arte instituido por BENJAMIN, WALTER. *«La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica»*, Taurus, Madrid, 1973.

19 Walter Benjamin identifica el avance y el progreso de las herramientas técnicas como la fotografía y el cine con la aparición de nuevas clasificaciones y nuevos modos de significación en el arte y en la sociedad. No obstante en sus

Sin embargo, el nuevo ‘*sensorium*’ no será tan sólo el asiento o la sede de sensaciones donde el individuo experimenta, comunica e interpreta el contexto social —donde el ciudadano común vive y aprende a habitar—. Esa nueva escala perceptual del sujeto, con la fragmentación del espacio industrial, con las técnicas²⁰ y las tecnologías implicadas en la experiencia de la línea de montaje, constituye además de una, evidente, nueva temporalidad específica, nuevos estímulos para el arte.

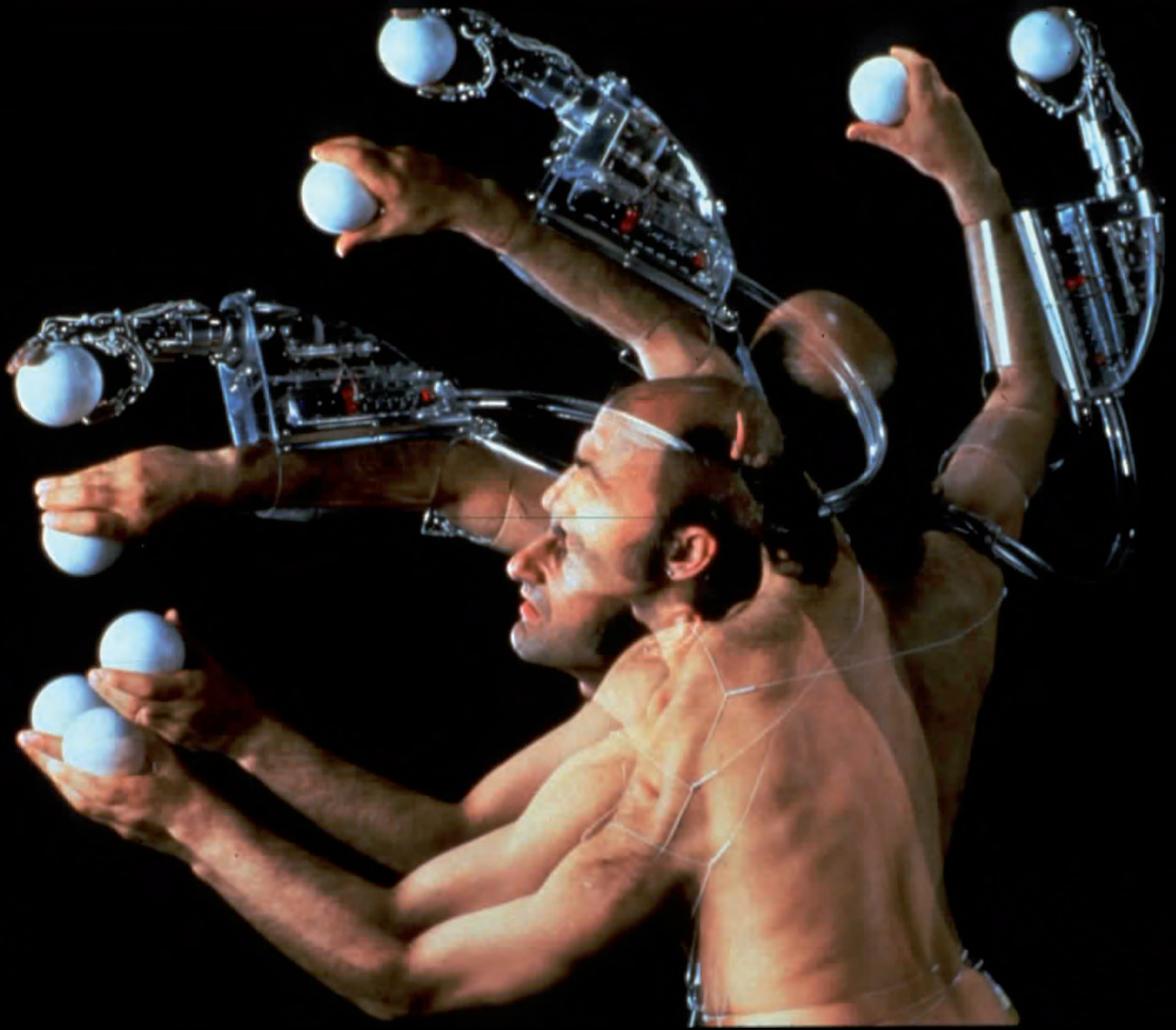
Es decir, la percepción y la recepción del tiempo fue además, un influyente y decisivo *quid* para la innovación y el conocimiento en el arte, dando lugar, por ejemplo, a la aparición de nuevas técnicas, relacionadas con la línea espacio-tiempo, como: la fotografía, el cine, el arte cinético y las formas matriciales del collage²¹ o del *assamblaje*²² de materiales, objetos y acciones.

ensayos advierte del predominio del «aparato» sobre la recepción de la persona, y del proceso «inconsciente» de la línea de montaje sobre el proceso de la experiencia consciente.

20 Por consiguiente, de transformaciones operativas en la perspectiva de tiempo real.

21 BELL, DANIEL. «*Contradicciones culturales del capitalismo*», Alianza Universidad, Madrid, 1977, pág. 117.

22 El *assamblage* es una extensión del principio del *collage* y del montaje en el espacio; se refiere a una modalidad del arte objetual contemporáneo, que reúnen en un cuadro, en una escultura o en una performance, objetos, materiales o fragmentos de acciones diferentes, desprovistos de sus connotaciones utilitarias y agrupados de una manera casual, al azar. Sus orígenes se remontan como podemos estudiar en la 2ª parte, al merz de Kurt Schwitters, a la pintura de acción y a la poética del azar surrealista.



Sterlac es un artista que produce un tipo del Body Art cibernético que se hacen llamar movimiento Cyborg-Posthumanista. «El cuerpo humano está obsoleto» sentencia Sterlac para justificar las acciones de su propia hibridación corporal con ingeniería genética. En sus obras ha amplificado su cuerpo con ojos láser, una tercera mano, una oreja en el brazo o ha producido su sombra en la dimensión digital, lo que demuestran la urgencia de este artista por manipular el medio tecnológico y acabar con la distinción entre maquina y ser humano. En la colección de fotografías y de performances «Technoperformative», Sterlac oscila entre meditaciones tranquilas y transformaciones violentas de la tecnología en el cuerpo humano, entre la carne, los datos y el hardware, en una gran variedad de pruebas artísticas. El análisis de su obra es tan inquietante como las míticas historias que se encuentran en la ciencia ficción.

5.2 LA CONDICIÓN DEL OBJETO/SUJETO EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

De la nueva perspectiva²³ que constituye la época de la Modernidad emergieron ciudades magníficamente proyectadas, pero, a su vez, las mismas condiciones estructurales implicaron el reflejo del artificio industrial²⁴ en los modos de vida y en las situaciones cotidianas. Además, en este panorama, el sesgo político de las teorías socioeconómicas emergentes determinaron en gran medida la libertad creativa de los individuos, encerrándolos en los límites angostos de normas y valores²⁵ que, esta vez eran constituidas en base a un racionalismo no tan idealista sino en función del tiempo productivo.

La complejidad del proceso que conllevó tal transformación de hábitos, conductas y modos de hacer, a fin de cuentas, da con el origen de la organización del tiempo de la sociedad en relación a la técnica y, de la condición del sujeto/objeto en el mundo contemporáneo. Así, la aparición del objeto funcio-

23 Véase cap.3.2 Sensibilidad, tiempo y técnica.

24 Una consecuencia del Funcionalismo son los problemas que acarrea sobre la percepción, la intuición y la libertad de expresión del individuo socializado, peor dotado ya desde el sistema pedagógico racionalista, para la capacitación de una razón poética y de una inteligencia creativa.

25 El poder se funda en la preexistencia de protocolos y normas que ejercen control sobre la conciencia colectiva social. Desde la perspectiva de control normativo, todo aquello exterior a la funcionalidad del sistema es considerado como *ruido*, es decir, un comportamiento excéntrico a la norma que puede ser tratado como una *insignificancia* o un *error* (en este último caso, vigilado, censurado y castigado a través de prejuicios). Ese *extrañamiento ante el ruido* que sucede al exceder los límites del significado considerado normal, ese silencio total ante ese *ruido exterior* o ese tabú, pueden ser tratado por la sociedad como un error o una *interferencia*, incluso un síntoma de locura, cuando el control del comportamiento es regulado por el discurso legitimador de la medicina. Para más información sobre el control político del cuerpo, léase FOUCAULT, MICHEL. «*Un dialogo sobre el poder y otras conversaciones*», Alianza, Madrid, 2001.

Figura 15. «*Tercer Brazo*» de Sterlac (1976–1988).

nalista, se relaciona de manera lógica, de modo lineal, con la ausencia en el sujeto del tiempo necesario de recepción, sin cierta sensibilidad operativa en el tiempo técnico, que la sociedad fue asumiendo a partir del fenómeno de la producción industrial y de la *voluntad* uniformadora de las masas²⁶. Lo que nos planteamos, es que, en efecto, pueden llegar a ser problemáticas que influyen de modo determinante sobre la sensibilidad y la creatividad del sujeto contemporáneo. Pero, además, en el terreno del arte, esa acusada dirección racionalista de las sociedades actuales, como decíamos²⁷, tampoco satisface plenamente los fines del razonamiento y de las técnicas del artísticas, cuyo sentido y significado ha de ser una mediación entre la técnica y ese sentido de búsqueda de conocimiento, esa intuición que surge de la razón poética. El crítico Gillo Dorfles lo analiza de la siguiente manera: «perder el intervalo, significa embotar nuestra sensibilidad temporal y encaminarnos hacia una situación de aniquilamiento de la cronoestesia: de la sensibilidad ante el paso del tiempo y su marcha discontinua»²⁸.

A modo de reflexión sobre este punto, el interés por comprender la consciencia de un ‘intervalo temporal’ durante el proceso técnico, sería para quien hace, un espacio de percepción sensible donde transformar por completo el *modus operandi* de sus tareas técnicas. En el espacio creativo y las relaciones perceptivas que establece, ese espacio se definiría desde ese ‘saber hacer’, que implica técnicamente desarrollar valores subjetivos²⁹, de intuición y de sensibilidad poética en convivencia con las formas de la realidad misma.

26 En la actualidad, un ejemplo de ello es la extensión globalizadora del poder capitalista y otra, podría ser el de la ciencia al servicio de los modelos estructurales–funcionalistas que tratan de ejercer su *status quo* sobre la cohesión social.

27 No habría de fundamentarse únicamente en la exhibición de la destreza técnica, sino que, la estructura del conocimiento de lo artístico ha de contener un sentido de búsqueda trascendente. Cap. 4.3.

28 DOFLES, GILLO. «*El intervalo perdido*», Lumen, Barcelona, 1984, p. 20.

29 SUBITARS, EDUARDO. «*Culturas virtuales*», Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, p. 14.

5.2.1 ALIENACIÓN: ATELIA E HIPERTELIA

Ahora bien, la explicación del aminoramiento o pérdida en muchos ámbitos, de la consciencia de ese ‘intervalo temporal’, nos resulta evidente: la continua y masiva estimulación sensorial desde el inicio del mundo industrializado, hasta la revolución de la cibercultura con las Nuevas Tecnologías de la Información y de la Comunicación (NTIC), escenario en el cual hoy vivimos, ha conducido, mediante la comunicación de las masas al control y a la politización del cuerpo.

Tomemos un sólo ejemplo, uno de tales efectos sobre la sociedad y el desarrollo de la economía global a partir del siglo xx, lo encontramos en el caso que lidera la moda, una ficción sólo concebible en la sincronía mediática de un poderoso ‘*sensorium*’ tecnológico y simbólico, de parafernalia publicitaria y de marketing cultural, que induce a la colectividad a modos de percibir los hechos y las acciones, en una disposición alienada al *dernier cri*³⁰. Evidentemente, se trata de una atención psicológico–mental carente de todo elemento crítico, especulativo y analítico, para quienes la comprensión estética viene marcada por las tendencias que lanza el mercado de consumo.

En efecto, este ejemplo, muy habitual y fácilmente observable en cualquier medio: en la sincronía de los fenómenos sociales, mediáticos, la producción industrial, la mercantilización del arte, etcétera, encontramos que es similar al caso que aquí nos interesa. Éste corresponde a un planteamiento más amplio: es posible constatar que la pérdida de la consciencia del ‘intervalo temporal’ ejerce sobre el individuo o la colectividad pautas inequívocas de alienación —social, política, y consumista— sobre el cuerpo; quedando el espacio sub-

30 «Desde Tokio a Nueva York, el mundo de la moda habla actualmente el mismo idioma. Y éste no tiene porque ser el francés: el *dernier cri* puede haber nacido en Hamburgo, Londres o Milán.» SEELING, CHARLOTTE. «*Moda. El siglo de los diseñadores*», Könemann, Madrid, 2000, introducción.

jetivo y expresivo del ser humano subordinado al prisma de la objetividad racionalista y a las normas funcionalistas del capitalismo del mundo global. La forma de ese dominio cerrado del fenómeno funcionalista³¹, podemos identificarlo en muchos de los aspectos de la vivencia temporal cotidiana, realizando un sencillo ejercicio de observación de las maniobras, de los eventos, de los hábitos y costumbres que pueblan la vida cotidiana. Y por eso mismo, esa ausencia de sensibilidad o de percepción limitada dentro de la normatividad del sentido que imprime el orden social, son algunas de las razones que producen una limitación e inclusión del cuerpo político del sujeto en el constructo tecnológico. Lo que nos sitúa ante dos importantes problemas³² que imponen barreras y que dificultan la libertad de expresión³³ y el desarrollo de las capacidades creativas del individuo; este punto, a tener en cuenta, también incluye el procedimiento de conocer en el arte, esa dimensión que conlleva un razonamiento poético. Las definimos en dos tipos:

1. ATELIA: cuando la máxima productividad del espacio y del tiempo se presenta como una función determinante del mercado, en consecuencia, grandes sectores de la sociedad son inducidos a un trabajo puramente mecánico, que podemos denominar servil o *banáusico*³⁴. Los operarios que realizan

31 Al tiempo alienante, le caracteriza una cadencia de su movimiento, en la que el sujeto asume el objeto y, a su vez, es objeto de lo que produce.

32 Consecuencia, precisamente, de esa formulación que se produce bajo el influjo del movimiento cerrado de la forma circular, la que actuaría en tal caso sobre el comportamiento del individuo contemporáneo, generando una influencia sobre su percepción del tiempo que, creo, es la más problemática.

33 El sentido de la libertad desarrollada como experiencia creativa, es una condición que fluye de la libre expresión natural, sin la cual, no puede expresarse plenamente la personalidad de los individuos, y por consiguiente, de las sociedades; lo que a su vez influye y, en muchos casos, impide que se pueda vivir creativamente.

34 Por banausia o banausorgía se entendía el trabajo de los esclavos en la antigua Grecia. Véase DOFLES, GILLO. «*Nuevos ritos, nuevos mitos*», ob. Cit.

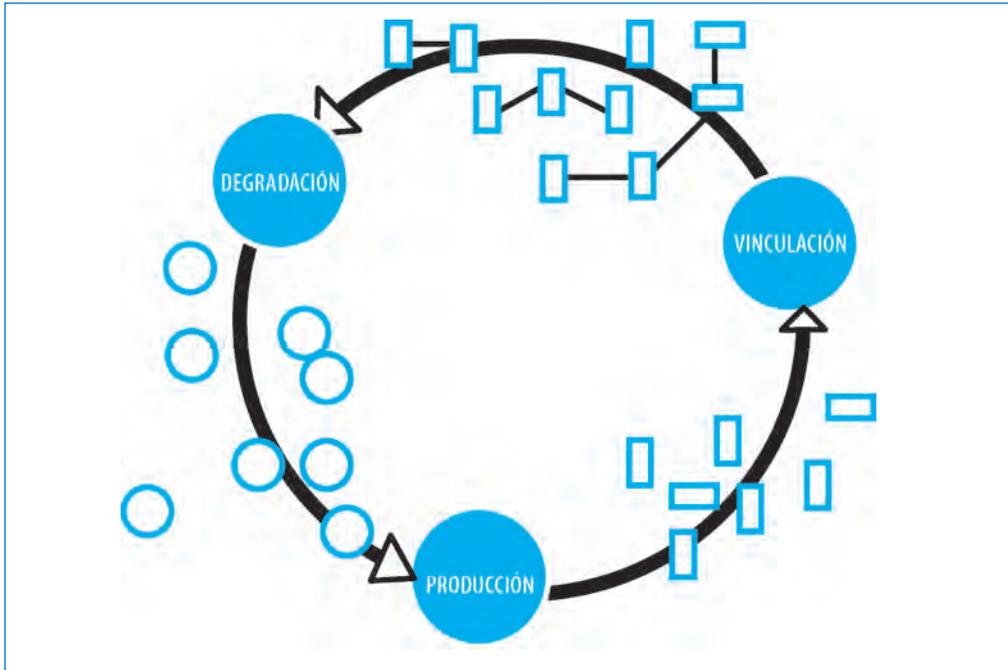


Figura 16. En este gráfico Marvin Minsky hace una representación gráfica de la estructura semántica del conocimiento del ciclo productivo y la relación funcional que se establece en el contexto.

Román de la Calle afirma que la hermenéutica entre el sujeto/objeto, se establece desde un corpus apriorístico afectivo. Por su parte, Dufrenne definirá el alcance de tal relación en el ámbito ontológico, con el siguiente posicionamiento: «el a priori no puede ser a la vez una determinación del objeto y una determinación del sujeto, a no ser que sea una propiedad del ser, anterior a su vez al sujeto y al objeto, haciendo precisamente posible la afinidad del sujeto con el objeto»¹. En el tiempo funcionalista contemporáneo esa propiedad de la acción hermenéutica, repetitiva y cíclica, tiene la particular cadencia, más que para el tiempo de recepción en otras épocas, de una connotación alienante que actúa sobre el comportamiento del sujeto.

¹ DUFRENNE, MIKEL. «Fenomenología de la experiencia estética: vi», Prólogo de Román de la Calle, Fernando Torres, Valencia, 1982, p. 15.

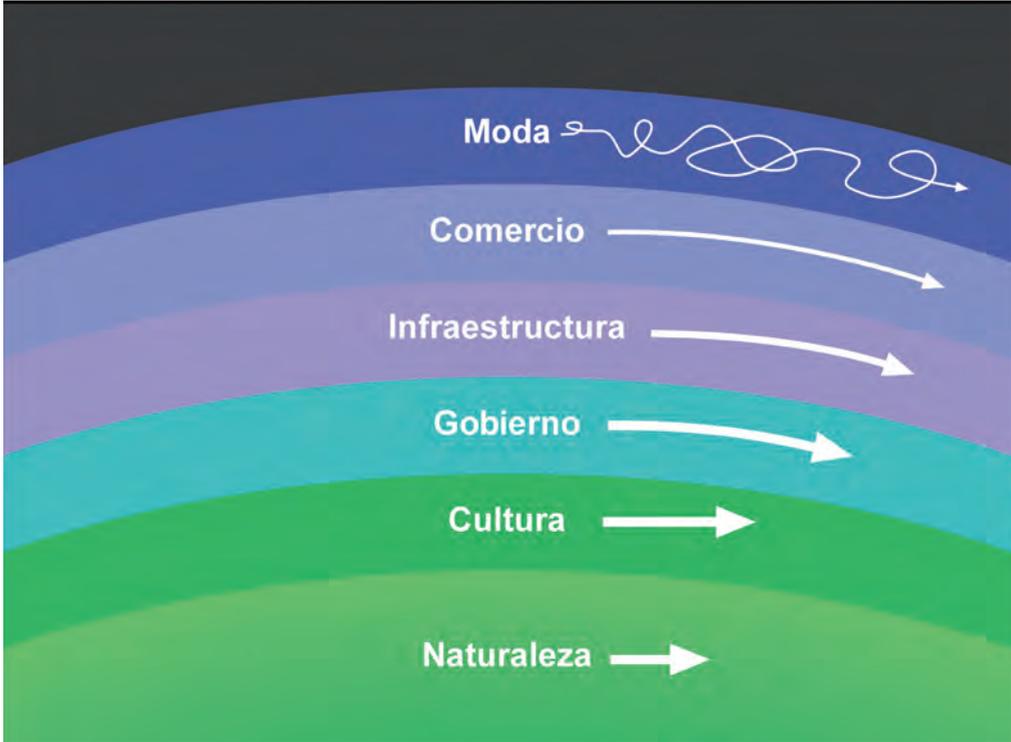


Figura 17. Gráfico propuesto por Stewart Brand en El Reloj [*The Clock*] para la fundación *The Long Now Foundation*.

Las políticas económicas funcionalistas consienten desde la expoliación y la opresión por parte del gobierno a la identificación publicitaria de la felicidad con el simple consumo, dando preferencia a los productos o, a los medios producidos, que al valor de la libertad y el estado de derecho del individuo. La socialización en la postmodernidad del consumo masivo de artefactos, mediante la fabricación de múltiples y falsas necesidades, ha dado lugar a conductas colectivas inducidas por las modas. Es decir, el ficticio pero poderoso instrumento de dominación de las opulentas sociedades occidentalizadas —especialmente efectivo sobre las generaciones más jóvenes—; se trata de un tipo de alienación que simulando valor induce a la prueba individual de que alejados de comportamientos vulgares, socialmente se forma parte de lo moderno, de lo más actual.

trabajos puramente mecánicos y seriados sufren una pérdida de la expresividad, de la espontaneidad y, por lo tanto, del control de la experiencia vivencial de lo que se hace.³⁵

2. HIPERTELIA: del mismo modo, la pérdida de parte de la finalidad del ‘saber hacer’ podemos encontrarlo en áreas de sofisticación técnica, por ejemplo, del conocimiento científico³⁶. El científico investigador desarrolla técnicas muy especializadas, pero su trabajo queda fragmentado y aislado de su finalidad última, cuando en la mayor parte de los casos, la apuesta por la innovación queda supeditada por la demanda mercantilista empresarial a cumplir sus propósitos de rentabilidad en el menor tiempo posible.

En conclusión, la división del trabajo, la cadena de producción, la conciencia de masas, la efectividad de las grandes urbanísticas; la intercambiabilidad de las piezas, el prefabricado, o sea, la especialización y la fragmentación de los procesos técnicos, han tenido por consecuencia, en sectores diversos, la pérdida de la conciencia del ‘intervalo temporal’, a causa de una aceleración incesante y urgente de producción y consumo.

Y sin embargo, «Un objeto no sólo tiene una forma visual, además tiene una historia»³⁷. Esta importante característica del paradigma tecnocientífico, nos lleva a meditar, sobre aquellos usos y comportamientos del individuo que mantiene con los objetos producidos. Por ejemplo, ya sabemos que hoy en día son manejados grandes índices y contenidos de información para realizar

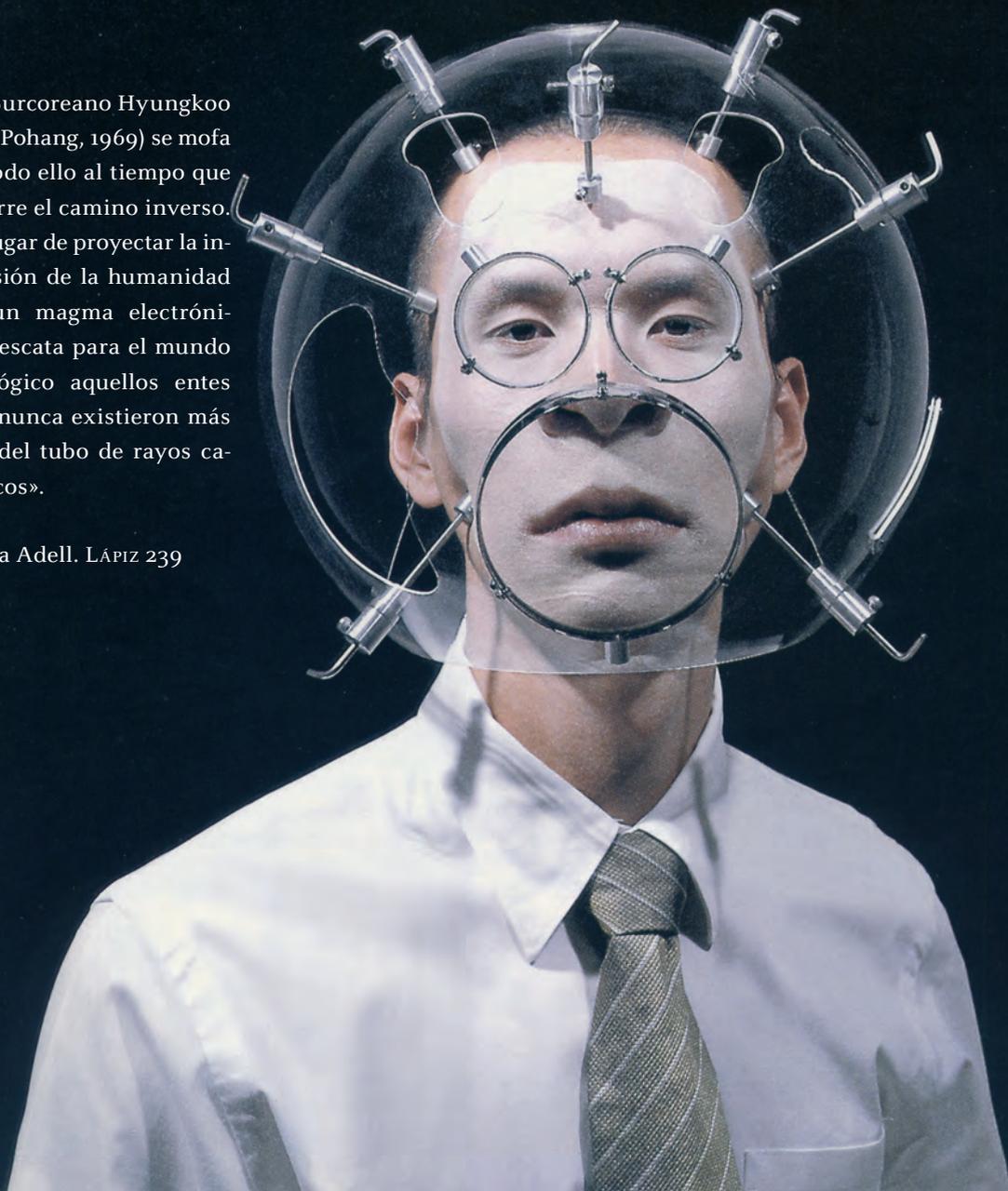
35 Para más información véase MUMFORD, LEWIS. «*Técnica y civilización*», Alianza, Madrid, 1985.

36 Para más información sobre el tema véase DORFLES, GILLO. «*Nuevos ritos, nuevos mitos*», ob. Cit. pp. 37-46; y ECCO, UMBERTO. «*Como se hace una tesis*», Gedisa, Barcelona, 1982. p. 66.

37 MINSKY, MARVIN. «*A framework for representing knowledge*» MIT-AI Laboratorio, memo 306, Boston, junio 1974, cap. 2 *Lenguaje, understanding and escenarios*: 2.5 *Active versus passive*, p. 55.

«El Surcoreano Hyungkoo Lee (Pohang, 1969) se mofa de todo ello al tiempo que recorre el camino inverso. En lugar de proyectar la inmersión de la humanidad en un magma electrónico, rescata para el mundo analógico aquellos entes que nunca existieron más allá del tubo de rayos catódicos».

Anna Adell. LÁPIZ 239



En las postimetrías del siglo xx, un buen número de artistas alertados sobre los peligros de desmaterialización del cuerpo en el ciberespacio, la pérdida de su dimensión sensorial e un mundo recluso a pautas informáticas. Al reflexionar sobre el alcance de la ingeniería genética, algunos imaginan una sociedad distópica en la que la individualidad se desvanece, una comunidad virtual poblada de criaturas sin rasgos fisonómicos, sin identidad. Otros, como si fuesen biotecnólogos, rediseñaron el cuerpo humano sometiéndolo a una experimentación constante, perfeccionándolo mediante prótesis electrónicas y neuronales.

acciones relativamente sencillas. Al utilizar un cajero, sacar un billete de cine o hablar en videoconferencia a través del teléfono móvil, el mecanismo social se pone en marcha y, para que esas acciones comunes, tenga efectividad inmediata, ello implica, necesariamente, cierto control sistemático sobre la eficiencia técnica instantánea de la sociedad, en favor de la carrera tiempo–economía. Son estas, acciones que se realizan de manera automática, inconsciente e instintiva, dentro del ‘sensorium’ que nos rodea y nos condiciona.

Podremos preguntarnos entonces ¿cuánto podemos percibir de los objetos con los que operamos? Por ejemplo, en un simple objeto cotidiano, tal puede ser un aparato de televisión, en la acción de encendido, desde la sensación táctil al presionar el botón que activa el televisor hasta que los diminutos y casi imperceptibles píxeles RGB que componen una imagen. Un objeto en el que, hasta las formas cotidianas reflejadas sobre la pantalla apagada se modifican y distorsionan, y en el que, desde el momento del encendido, al flujo acelerado de imágenes se suma un sin número de percepciones e interpretaciones.

Quizás, uno de los problemas mayores para la percepción y la creatividad que cursa el potente avance de las tecnologías en las sociedades de los siglos xx y xxi radica, precisamente, en esa condición de flujo acelerado, de ausencia de intervalo creativo. Ese flujo acelerado, como nos advertía Benjamin Walter podría ser un obstáculo para la expresión del pensamiento y nos replantea la cuestión de la relación entre el pensamiento y la velocidad: ¿acaso podemos sentir y pensar influidos por la urgencia y la velocidad?³⁸.

38 BOURDIEU, PIERRE. «*Sur la télévision*» Liber, París, 1996, p. 30.

Fig.18. Serie «*The Homo Species*» (2008) de Hyungkoo Lee.

5.3 ACCIÓN *VERSUS* ALIENACIÓN. TIEMPOS Y ESPACIOS PERFORMATIVOS DE ACCIÓN SOCIAL

Lo que la arquitectura de la civilización contemporánea presenta, más que el desarrollo de sus aspectos físico: edificios, calles o urbanismo, es la civilización del instante, de lo efímero³⁹, es decir, del caudal de figuras humanas incorporadas al movimiento, al tránsito, a lo fugitivo, a la velocidad y a la inmediatez⁴⁰ ligada a la Ley de Moore⁴¹. Tal y como dice Woody Allen, porque como en todas las facetas de la sociedad contemporánea postmoderna el valor del momento lo es todo⁴². Estas características y condiciones se prestan enlazadas también a la sensibilidad individuo contemporáneo, del ciudadano a pie, del urbanita; analizábamos en el apartado anterior que, ha de cumplir determinadas condiciones y contratos sociales que a veces, influyen sobre su psicología⁴³ de manera negativa, entre la urgencia y el pensamiento. Y sin embargo, llegados a este punto podemos comprobar que la técnica o el

39 Decíamos que, la forma del constante avance de la cadena de producción ha definido y delimitado los territorios, e identificado las conciencias de masas de las ciudades, transformándolas en la efectividad de las grandes urbanísticas del siglo xx, y en consecuencia, en los flujos mediáticos y virtuales de la cibercultura del siglo xxi. Más información sobre el tema, véase SEBASTIÁ, JORDI. «*La belleza industrial. Historia de la fábrica y su estética*», Fundación Bancaja, Valencia, 2007, pág. 98.

40 BAUDELAIRE, CHARLES. «*El pintor de la vida moderna*», Alianza, Córdoba, 2005.

41 La perspectiva del consumo del tiempo real surge de la velocidad insospechada de la tecnología. Más información sobre el tema, véase MOORE, GOWRDN. «*Excerpts from a conversation with Gordon Moore: Moore's Laws*», Intel Corporation © EE UU, 2005.

42 ALLEN, WOODY. «*El País: Woody Allen*» (31.10.2008).

43 Interrumpe el ritmo de percepción natural e induce masivamente a numerosos grupos sociales en estados de alienación o de banausia. DORFLES, GILLO. Ob. cit., p. 132.

progreso técnico, que está relacionado con la amplitud y la complejidad del exocuerpo del hombre, otras veces, influye con un efecto creador.⁴⁴

Por ejemplo, sólo tenemos que observar el ciudadano a pie del siglo XXI, que se mueve en medio del flujo, de lo cambiante, de la marea urbana en su anónimo ir y venir y que, de pronto, en cualquier lugar, podría entrar a formar parte de una *Flash mob*: un subproducto activo emergente de la interconexión *ad hoc* social de las *Smart mobs*. En cuanto cibercultura, las *Flash mobs* se entienden como un lenguaje de participación y acción comunitaria, lúdica, inconformista y aparentemente aleatoria; pero aunque estas movilizaciones comunitarias parten del entorno NTIC⁴⁵ y una vez realizada la acción en el espacio físico regresan al espacio virtual, sin embargo, no cabe duda de que el sentido activo que presenta el fenómeno guarda una relación conceptual directa con los artistas creadores del *Happening*.

Efectivamente, el *Happening* que es una de las más tempranas prácticas⁴⁶ del ‘arte de acción’, se presenta como un no discurso, se construye a modo de collage de acciones y de la intermediación de experiencias creativas cercanas al juego y, generalmente, se mantiene en estrecha relación con el contexto. De modo que, también en el *Happening* cualquiera podría entrar a formar parte activa de esa forma abierta del intervalo espacio/tiempo. Aunque, esta vez, el sentido activo que caracteriza la participación se realiza en el contexto de un acontecimiento artístico. Un momento creativo que reúne en sí la participa-

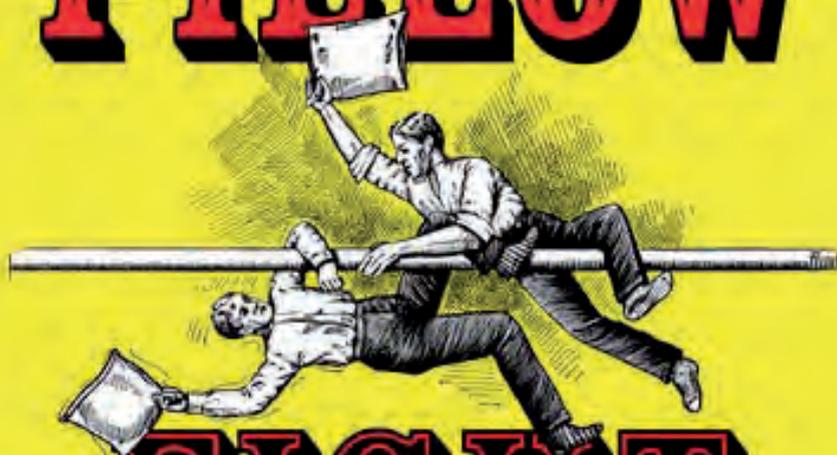
44 MUMFORD, LEWIS. «*Técnica y civilización*», Alianza, Madrid, 1985.

45 La realización de las *Flash mobs* en la perspectiva de tiempo real implica el uso y la conformidad virtual de un vehículo NTIC. Ya sea un teléfono móvil o la instrucción en cadena a través del correo electrónico, o mediante canales, o instrumentos como el de la comunidad Twitter.

46 Entre 1940–50 Joan Brossa realizó acciones entre la plástica, el teatro y la palabra a las que él denominó piezas post teatrales; en 1958, Allan Kaprow en su ensayo «*The legacy of Jackson Pollock*» usa por primera vez el término *happening* para referirse a un arte concreto hecho con la intermediación de acciones y materiales cotidianos; en 1960 el artista Jean Jacques Lebel llevo a cabo «*L'enterrement de la Chose*» el primer *happening* europeo en la bienal de Venecia.

GREAT SAN FRANCISCO

PILLOW



FIGHT

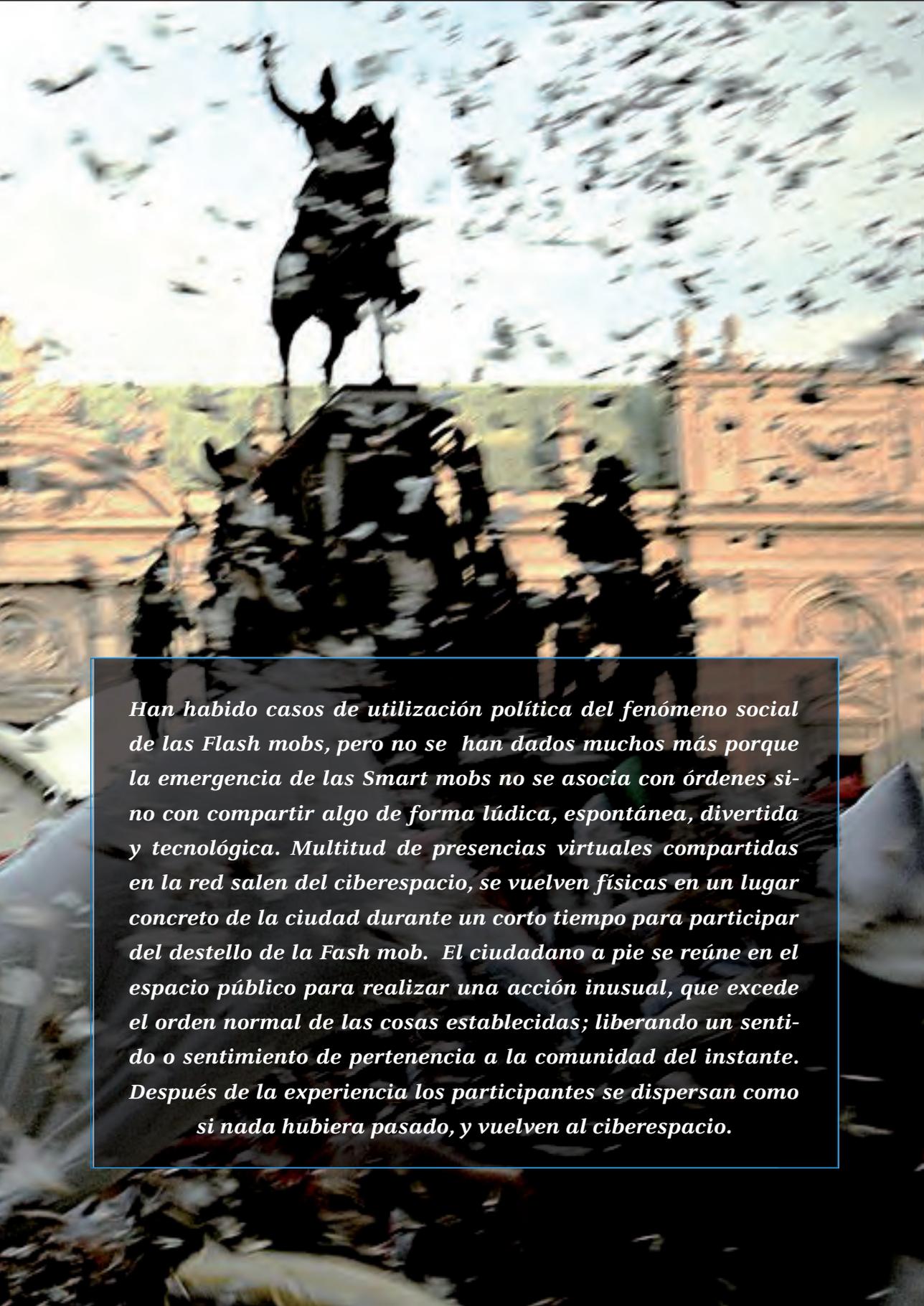
**FEBRUARY 14TH @ 6PM
JUSTIN HERMAN PLAZA**

RULES

1. TELL EVERYONE YOU KNOW ABOUT PILLOW FIGHT
2. TELL EVERYONE YOU KNOW ABOUT PILLOW FIGHT
3. ARRIVE WITH PILLOW HIDDEN IN BAG.
4. WHEN THE FERRY BLDG. CLOCK STRIKES 6, BEGIN!
5. DON'T HIT ANYONE W/O A PILLOW (UNLESS THEY ASK)

MOST OF ALL - HAVE FUN!!!

www.PillowFight.info



Han habido casos de utilización política del fenómeno social de las Flash mobs, pero no se han dado muchos más porque la emergencia de las Smart mobs no se asocia con órdenes sino con compartir algo de forma lúdica, espontánea, divertida y tecnológica. Multitud de presencias virtuales compartidas en la red salen del ciberespacio, se vuelven físicas en un lugar concreto de la ciudad durante un corto tiempo para participar del destello de la Flash mob. El ciudadano a pie se reúne en el espacio público para realizar una acción inusual, que excede el orden normal de las cosas establecidas; liberando un sentido o sentimiento de pertenencia a la comunidad del instante. Después de la experiencia los participantes se dispersan como si nada hubiera pasado, y vuelven al ciberespacio.

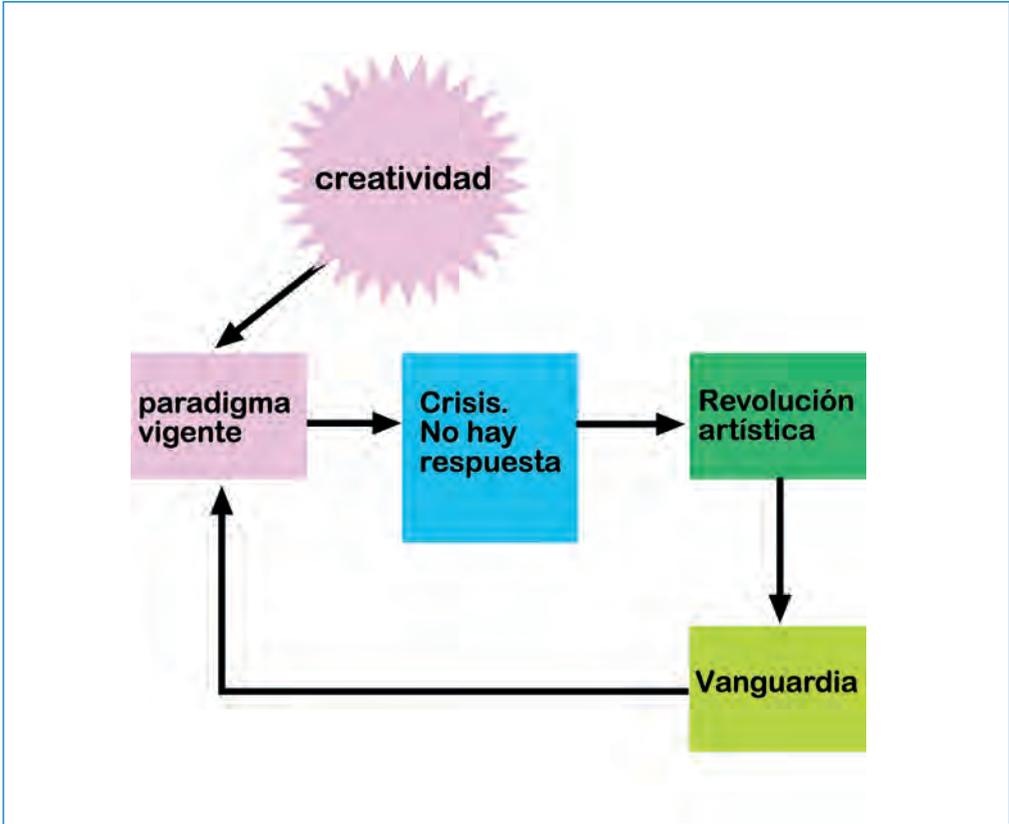


Figura 20. Teoría de la revolución del paradigma de Thomas Kuhn, aplicado al campo del conocimiento del arte.

ción de los espectadores que entran a formar parte integrante de la práctica y la forma artística desde la intermediación creativa y la intersubjetividad de sus acciones⁴⁷.

Ahora bien, lo que, de esta correspondencia llama inmediatamente la atención es que, esas primeras prácticas vanguardistas del ‘arte de acción’, emergentes de ambientes artísticos revolucionarios, que a mediados del siglo xx,

47 Originadas a partir de la conciencia de la percepción sensible, la intuición y de la espontaneidad.

fueron cuestionadas por su proyecto subversivo y contestatario frente a la institución y la mercantilización del arte, en cambio, luego, tal vez sea por la *hechizo de esos nuevos modos de hacer técnicos*⁴⁸, la sociedad ha recibido y ha adoptado esas prácticas de la vanguardia del arte que se mimetizan en la eclosión de nuevos fenómenos en el comportamiento social de los individuos de las ciudades nunca vistos antes. No obstante, de acuerdo con lo que dice Thomas Kuhn: «si la conciencia de anomalía desempeña un papel en la emergencia de nuevos tipos de fenómenos, no debería sorprender a nadie que un similar pero más profundo estado de conciencia es previamente necesario para todo aceptable cambio de teoría.»⁴⁹ Precisamente, el hecho de la adopción de nuevos modos de hacer por parte de la conciencia social, que irrumpe con las posibilidades creativas de la acción sobre el marcado funcionalismo de las economías globales, nos descubre una dimensión más profunda de aspectos culturales, intersubjetivos e *invisibles*, que se relacionan con el ‘sensorium’ de las sociedades posmodernas. Y, por otro lado nos habla de ciertos grados de libertad de la conciencia social que, es capaz de adoptar y asumir nuevos medios de comunicación y de expresión, es decir, que no cumple todas las previsiones y condiciones de la hegemonía de la lógica lineal racionalista, participando de otros procedimientos o intentando corresponder con otras lógicas diferentes.

En conclusión, cuando una sociedad asiste a cambios innovadores, sus efectos suelen darse a partir del empuje de las fuerzas creadoras que se emancipan por encima de las normas y teorías operantes anteriormente. Esa espontaneidad y esa liberación del comportamiento que visiblemente acontece en *los destellos cibernéticos de las Smart mobs*, nos demuestra que la creatividad tienen la capacidad de revolucionar el paradigma vigente. y que, muchas

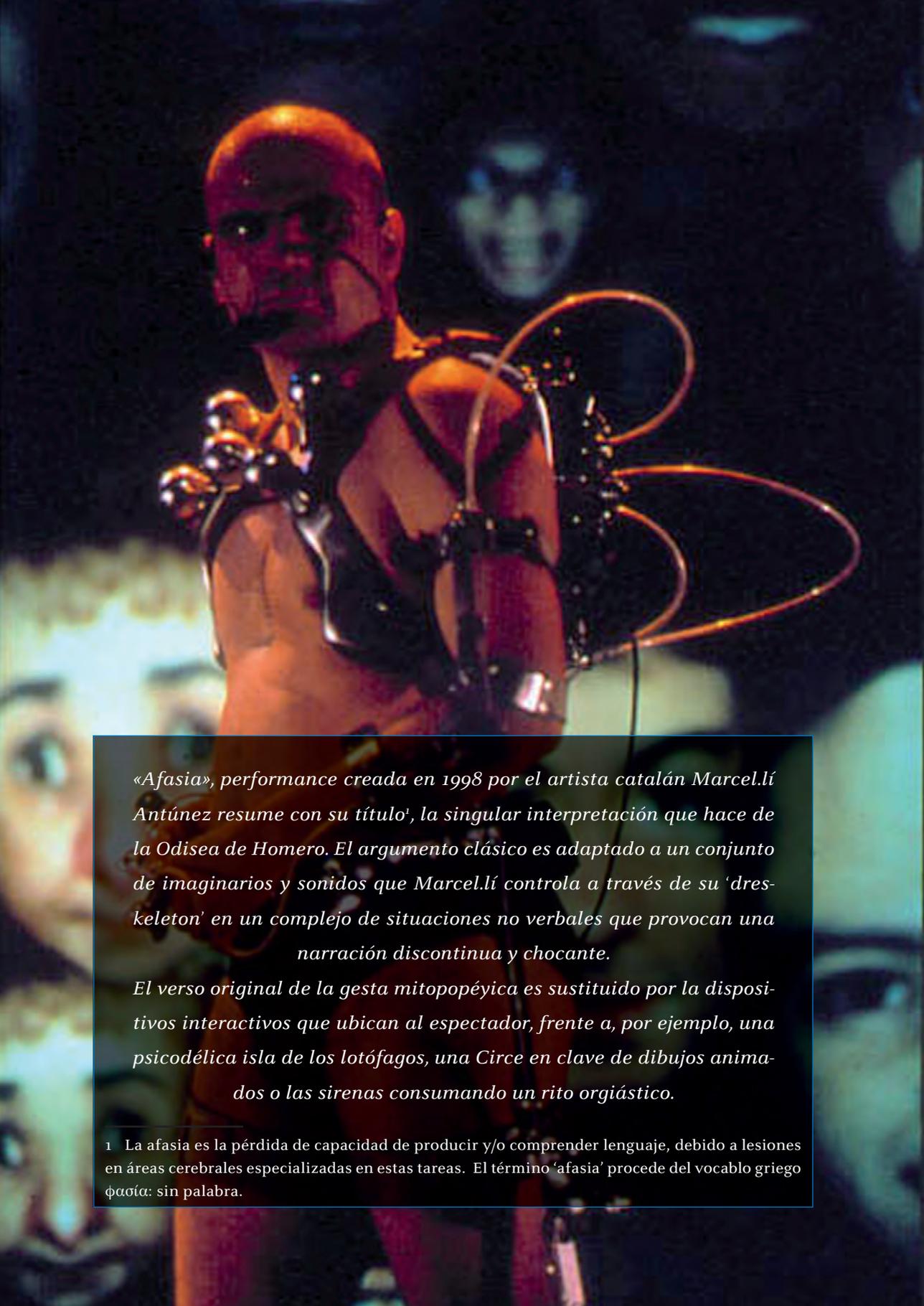
48 De las incursiones vanguardistas y creativas del campo del ‘arte de acción’ en el campo del arte.

49 KUHN, S. THOMAS. «*The structure of scientific revolutions*», Chicago, 1996, p. 32.

veces son las incursiones sensibles e intuitivas en el conocimiento⁵⁰ a partir del arte desde donde se generan las nuevas experiencias. Las nuevas ideas arraigadas son las que acaban generando fenómenos disruptivos⁵¹, que son motivo de crisis y de revolución creativa.

50 Kant compara el conocimiento por descubrir con un vasto océano al que llama noumenal, al que sólo se puede acceder desde la experiencia, la sensibilidad y la intuición pura. Véase Addendum 2. La isla kantiana.

51 «La decisión de rechazar un paradigma, es siempre simultáneo a la necesidad de aceptar otro, y liderar el juicio involucra la decisión de comparar ambos paradigmas en la natural existencia de cada uno» S. KUHN, THOMAS. «*The structure of scientific revolutions*», Chicago, 1996, pág. 77.



«Afasia», performance creada en 1998 por el artista catalán Marcel·lí Antúnez resume con su título¹, la singular interpretación que hace de la Odisea de Homero. El argumento clásico es adaptado a un conjunto de imaginarios y sonidos que Marcel·lí controla a través de su 'dres-keleton' en un complejo de situaciones no verbales que provocan una narración discontinua y chocante.

El verso original de la gesta mitopopéyica es sustituido por la dispositivos interactivos que ubican al espectador, frente a, por ejemplo, una psicodélica isla de los lotófagos, una Circe en clave de dibujos animados o las sirenas consumando un rito orgiástico.

¹ La afasia es la pérdida de capacidad de producir y/o comprender lenguaje, debido a lesiones en áreas cerebrales especializadas en estas tareas. El término 'afasia' procede del vocablo griego φασία: sin palabra.

Capítulo 6

EL RADIO TÉCNICO Y EL MOMENTUM DEL ARTE DE ACCIÓN

*El más pequeño acto de creación constituye un mundo más completo
y mucho más revelador que cualquier sistema metafísico.¹*

Antonin Artaud

Los movimientos del arte contemporáneo son mitad flujo de la «historia total»², la otra mitad «revolución creativa»³, y, otra parte remite aunque sea desde el contrapunto, a lo institucional, a lo que tan sólo *pasa a ser Arte*⁴ a través del filtro de las industrias culturales y de los valores que impone el mercado. Y, he aquí que reaparece del entorno de la cultura contemporánea occidental nuevamente la cuestión del saber hacer en la técnica, porque las cosas que acontecen hoy en día, de ningún modo son las mismas que conformaban el contexto y el ‘sensorium’ de hace quinientos años, tampoco lo de hace unos cincuenta años, ni los fines categóricos, ni la agitación de sus

1 ARTAUD, ANTONIN. «*Antonin Artaud. Escritos selectos*», «*Carta a los rectores de las universidades europeas*», Edición e introducción de Susan Sontag, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1976.

2 Fernand Braudel estableció, a mediados del siglo xx, la teoría del engranaje de causalidad de la «historia total». Sostiene que el análisis histórico puede hacerse desde distintas longitudes de onda temporal histórica, refiriéndose en su teoría: a un tiempo corto, a un tiempo medio y a un tiempo largo.

3 Véase capítulo anterior.

4 Véase capítulo 4.1.1 *Téchne*, praxis y experiencia.

Figura 21. «*Afasia*», de Marcel.lí Antúnez Roca (1998).

significados y representaciones. Por eso, la experiencia del saber hacer en las técnicas sigue dando lugar a posiciones actuales en la vanguardia creativa del arte con procedimientos artísticos antes no formulados.

De ahí que, el sentido radical del ‘arte de acción’ como nuevo arte escénico emergente, ha sabido captar y manifestar con los lazos de su saber hacer, a la par, aquello difuso, intangible y efímero que pasa en la Postmodernidad, y aquello que resulta y permanece en ese fluir de la escultura contemporánea. Como veremos a continuación, el artista *performer* mediante diversos procedimientos y elementos materializa la acción escultórica en un espacio de creación abierta que entendemos, es perfectamente cognoscible⁵, y al que hemos denominado el ‘momentum’ del ‘arte de acción’.

6.1 ELEMENTOS Y FACTORES INTERMEDIALES DEL MOMENTUM

John Cage proponía la atención indeterminada del silencio⁶ y la percepción multicéntrica como herramientas creativas para generar aquellos espacios de conocimiento en los que emprenden la experimentación, la innovación y la creatividad artística. Siguiendo la misma línea de su labor, nos interesa

5 Aunque gran parte de la producción de las performances se estructuran en base a la indeterminación, o que, los movimientos existentes hagan cuenta de una gran libertad y diversidad en las formas y en la variedad de los recursos utilizados, o aún más, si contemplamos la naturaleza de sus modos de significación, aparentemente parecen seguir fórmulas aleatorias y dispares.

6 Silencio es el signo que se utiliza en música para medir la duración de una pausa, de un intervalo. De modo que, cada figura musical tiene su silencio, y el valor de éste está en correspondencia con la que representa. John Cage amplía la percepción del silencio musical fuera de los límites del pentagrama. En su libro «*Silencio*», denomina esta forma de entender la música de la siguiente manera: «porque en esta Nueva Música nada sucede excepto sonidos: los que están sobre el pentagrama y los que no. Los que no están aparecen en la música escrita como silencios, abriendo así las puertas de la música a los sonidos del ambiente. Esta apertura existe en los campos de la escultura y la arquitectura modernas.»

sobre todo identificar qué elementos fundamentan la semántica, la sintaxis y por consiguiente, la lógica que se constituye en el espacio creativo el ‘arte de acción’. Por tanto, encontramos que los elementos que fundamentalmente componen ese ‘momentum’ del ‘arte de acción’ son:

1. **LA ACCIÓN RADIAL DEL CUERPO:** esa fuerza motriz y radial de la acción del cuerpo humano, naturalmente intencional, que presenta la técnica del ‘arte de acción’, es la que reúne, no sin ambigüedad, la presencia del sujeto entendido como parte de la escultura dando testimonio, con la subjetividad y la intuición de su saber hacer técnico, de aquello que le es experiencia de lo sensible. El artista *performer* se halla, por consiguiente, con que las cosas que establece en el ‘momentum’ no son simples imágenes, apariencia y fugacidad, e intenta producir y expresar, desde el alcance de acción radial sobre el tejido social; manejando y utilizando las herramientas de la contundente dimensión material de la acción creativa.

2. **EL RADIO DE LA ACCIÓN:** la práctica artística de la acción establece radios intermediales. El artista o participante conoce y descubre las probabilidades y posibilidades de los múltiples centros que le rodean, es decir, de los otros centros, siempre de un modo directo, al mismo tiempo que hace, experimenta, juega y conoce. Se genera así, una burbuja-temporal de tiempo ancho en la que se manifiesta un aura muy original⁷, como diría Walter Benjamin, de la que emerge la acción creativa del artista, y en la que también puede surgir la expresión de los participantes. Se trata pues, de un espacio en el que se establecen radios de acción intermediales —o conjuntos interválicos de interactividad—, que oscilan y fluyen entre lo subjetivo e intersubjetivo, lo privado y lo público durante el intervalo espacio/tiempo del ‘momentum’.

7 BAUDRILLARD, JEAN. «*La ilusión y la desilusión estética*». Monte Ávila Editores, Caracas, 1998, p. 4.



Durante la performance, Monika Gunter y Ruedi Schill reducen todos sus recursos, logrando de lo básico del gesto una herramienta fundamental. El reconocimiento del gesto y el movimiento parece ser su recreación —de múltiples, indeterminados y difusos significados—, durante la performance que técnicamente expresan con premeditada lentitud y minuciosidad. Un lenguaje corporal, que aun silencioso dice.

El juego de simultaneidad que la pareja de artistas alemanes producen a partir de sus espacios íntimos, de la acción de su subjetividad, propicia múltiples interpretaciones en el entorno de su radio de acción, en su intervalo espacio/tiempo, complicado de entender desde el establishment del discurso racionalista, desde un análisis de causa-efecto.

En el proceso del ‘arte de acción’, conectamos con lo individual de la acción —ya sea desde la expresión o ya sea desde la interpretación—, pero además con lo intersubjetivo de la práctica intermedial.

- 3. SENSORIUM:** la escena del arte de acción se define sobre la perspectiva del tiempo real en consonancia con el sensorium del ambiente y del contexto⁸ que surge a partir del empleo de objetos, dispositivos culturales y tecnologías. En el arte de acción el ‘sensorium’ sigue siendo el medio y los dispositivos, pero además se convierten en herramientas idóneas con las que buscar y hallar resultados creativos y diferentes a lo entendido por normalidad, racionalidad o funcionalidad. Es decir, el artista *performer* maneja esos registros y tecnologías que conforman la sede de sensaciones de la percepción individual y social del mundo desarrollado, y que aparentemente la vida cotidiana no puede sobrepasar⁹, para, en cambio, introducir

8 Por eso, para la descripción de la obra, resulta necesario remitirse a las condiciones probables y posibles que pueden acontecer en el tiempo real: elementos particulares de la localización y otras tantas inferencias; y por eso, si es producida en otro sitio, muestra un determinado ambiente y en cierta medida características diferentes, aunque se trate de la misma obra.

9 El ‘sensorium’ es una de las llaves de las teorías de Carpenter y MacLuhan (1960) y Ong (1991). MacLuhan, en una de sus célebres frases: «el medio es el mensaje», nos da a entender que, los sistemas y medios son extensiones sensibles y perceptivas del sujeto social, y que en base a ello se constituyen el resto de las formas relacionales. En la postmodernidad, la ‘acción performativa’, utiliza la configuración del ‘sensorium’ de una sociedad fundamentada en el espacio NTIC tal como explica Javier Echevarría, en la cual, tecnología, industrialización junto a los efectos de los medios de comunicación serían los medios de cualquier percepción probable.

Figura 22. Monika Gunter y Ruedi Schill produciendo «*Talking Hands*», *performance* realizada en el «6º Encuentro Internacional de Performance», IVAM, Valencia (29 de febrero del 2008).

una acción inusual, una fuerza o energía de la acción performativa que afecte de manera proporcional sobre los sentidos.

En cuanto que el objeto de expresión utilizado es el cuerpo y la técnica es un saber hacer de la escultura que conjuga la acción humana desde una lógica que excede lo entendido por racionalidad, hallamos que en el 'momentum' se producen:

1. LA INTERSUBJETIVIDAD: Dice Colwyn Trevarthen que: «la complejidad de las comunidades humanas, es conciencia de los significados culturales descubiertos colectivamente»¹⁰. Hay pues, detrás de la historia, de la cultura, de las palabras, y de las acciones una cultura, una inteligencia colectiva que procede del logos que es diacrónico, autónomo y autárquico; mas, también es materia del lenguaje susceptible a la transformación, porque la evolución humana es social e intersubjetiva. En el 'momentum', la plasticidad de la materia del lenguaje, se revela y articula desde el prisma de la inteligencia creativa desde: las percepciones, los intereses subjetivos y sensibles, los deseos y las emociones. Es pues, la capacidad de acuerdo sincrónico e intersubjetivo del conjunto con las partes, lo que genera la apertura indeterminada del juego, de las posibilidades difusas e intermediales¹¹.

2. CONCEPTOS QUE SON HERRAMIENTAS: muchas de las herramientas conceptuales que son utilizadas en el 'arte de acción' surgen de preguntas como por ejemplo: ¿cómo nos relacionamos con los objetos tecnológicos¹²? ¿cómo nos

10 TREVARTHEN, COLWYN. «*Enciclopedia mit de Ciencias de la Cognición*», Síntesis, Madrid, 2002.

11 En el hacer subjetivo, algo interno del sujeto se relaciona con lo externo y sin embargo, los individuos deben percibir de una manera selectiva los motivos, intereses y emociones que se encuentran detrás del momento percibido en los cuerpos de otros.

12 A través del uso mismo de los electrodomésticos, en el empleo de los automó-

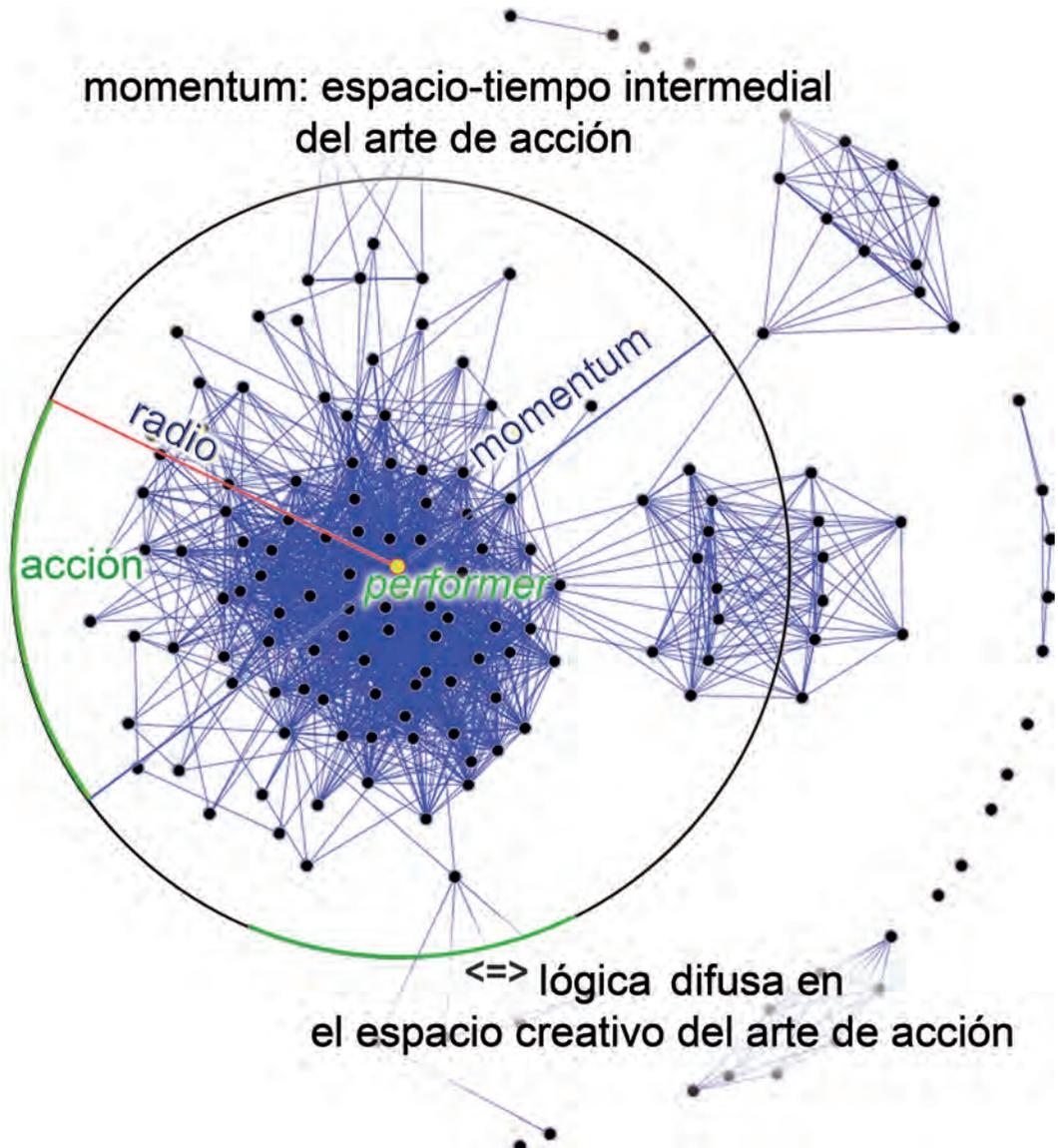


Figura 23. «Momentum del arte de acción». Gráfico diseñado por Noelia Olmos Ortega (2011).

comportamos y mediamos a través de ellos? ¿qué sentimos cuando realizamos y producimos las distintas fases técnicas? ¿qué deconstruimos cuando realizamos una acción inusual sobre la función específica de un objeto, o de un conjunto de cosas, o del conjunto de un evento? Ahora bien, la técnica del ‘arte de acción’ responde en gran medida a la utilización consciente de esas percepciones cotidianas, subconscientes, subjetivas, llevadas a la conciencia de la intención artística. Conceptos como por ejemplo la intuición, la sensación, la imaginación, lo insignificante, lo improductivo, el humor, lo azaroso, la sinestesia, el juego o la transformación que se convierten en potenciales herramientas creativas.

3. PROCESO DE CREACIÓN PERMANENTE: en el ‘arte de acción’ tiene un especial valor la variable del tiempo. El lugar que ocupa y en el que constituye su sintaxis trata con la *fugacidad del instante*, ya que la materialización del ‘momentum’ es un proceso en el cual pueden necesitarse efectos del momento anterior para seguir conformando el resultado del hecho artístico de la *performance*. Y así, como cada expresión visual tiene su correlato lógico, la lógica difusa es capaz de representar el proceso de esta serie de conexiones, de probabilidades y de relaciones intersubjetivas que pueden manifestarse en el carácter de la obra abierta del ‘arte de acción’. El proceso abierto del ‘arte de acción’, además, nos propone un método de conocimiento que parte siempre durante la experiencia práctica e independiente de la perspectiva de tiempo real —en el *instante* que pasa pero que permanece en forma de obra arte, ya sea en la memoria, ya sea en forma de bienes de experiencia—, aunque sus incursiones creativas y experimentales puedan ser repetidas, registradas, documentadas o difundidas posteriormente.

viles, de los aviones, de gran parte de las máquinas que utilizamos, incluidos los diversos equipos comunicativos: teléfono, e-mail, Internet, y los medios masivos como el cine, la tv, etcétera.

6.2 LA PRESENCIA DE LA LÓGICA DIFUSA EN EL MOMENTUM DEL ARTE DE ACCIÓN

Sin embargo, en este espacio de sintaxis¹³ de la energía de la acción performativa del cuerpo humano que actúa como elemento integrante de la escultura postmoderna, su verdadero alcance estético se desarrolla en la síntesis entre el cuerpo y el pensar e imaginar. Por consiguiente, la ‘técnica de la acción’ nos lleva a la definición de una nueva relación lógica existente en el ‘arte de acción’ que no se ajusta, como decía, totalmente al procedimiento de elección binaria de la lógica formal, ya que para la realización del objeto artístico es empleado un procedimiento que excede los límites de lo entendido por normalidad, dando lugar a lo transgresor, a lo nuevo, a lo utópico y a lo creativo. Se trata éste, de un proceso cognitivo que une el pensar/hacer¹⁴ en la misma práctica artística, que posibilita nuevos modos de significación y del que resulta la ampliación exponencial de los imaginarios¹⁵.

Artistas del ‘arte de acción’, ya han querido referirse a la estructura de la *razón* que mueve la sintaxis y el proceso creativo del ‘momentum’. Por ejemplo Allan Kaprow, uno de los grandes pioneros del *Happening*, decía que la mediación interdisciplinar que unían sus *happenings* al tiempo real de los aspectos culturales, de la sociedad y del arte contemporáneo, se comprenderían desde otros modelos no discursivos de plantearse la obra:

13 Desde el marco histórico cultural, desde el fundamento de la percepción sensorial y en la base de la perspectiva de tiempo real.

14 La percepción consciente de los valores estéticos inherentes a la creación artística y a al conocimiento de las artes, ha cambiado desde los antiguos a la actualidad del arte contemporáneo; y aunque los fines categóricos son muy diferentes, el procedimiento del ‘arte de acción’ en cierto modo restaura esa conjunción entre el significado y la forma, ese vínculo entre el pensar y el hacer que albergaba aquel buen hábito de la *téchne*, la *arete*. Véase cap.4

15 Exponencial porque las percepciones e interpretaciones que emergen en el ‘momentum’ del arte de acción son multicéntricas, indetermnadas y difusas.

Había una precisión formal basada en la falta de formalidad, ¿tiene sentido?, es una paradoja, lo sé... El sistema era en realidad un sistema antisistemas. Algo que podríamos denominar sistema azaroso y que más tarde los ordenadores usarían de forma más sofisticada. Ese era el sistema que yo usaba: estaba cuidadosamente orquestado; estaba cuidadosamente desorquestado.¹⁶

Este tipo de pensamiento «cuidadosamente desorquestado», capaz de difuminar las barreras existentes entre normas y campo experimental, también lo encontramos cuando Robert Filliou, estableció su Principio de Equivalencia, en el que señala que todas las posibilidades son importantes en el proceso de Creación Permanente:

En diciembre de 1968, M. Schemela me propuso hacer una exposición en su galería de Düsseldorf. Aproveché la ocasión para desarrollar visualmente lo que yo tomo por un elemento importante de la Creación Permanente:

EL PRINCIPIO DE EQUIVALENCIA

BIEN HECHO

MAL HECHO

NO HECHO

Desde el espíritu de la Creación Permanente, yo propongo que todas las posibilidades son equivalentes.¹⁷

16 MATER, JOAN. Entrevista con Allan Kaprow, «*Off Limits. Rutgers University and the Avant-Garde 1957-1963*», Joan Marter, Nueva Jersey, The Newark Museum y Rutgers University Press, 1999.

17 FILLIOU, ROBERT. ARC, 1984.

De modo que, la ‘lógica difusa’ entra en esta última parte del estudio del ‘momentum’, colaborando con su síntesis no lineal, en el principal objetivo del que parte este análisis y esta búsqueda, que es obtener «un saber aclarador de la lógica del ‘arte de acción’»¹⁸. Ya que, el hecho de que la luz o la oscuridad, lo verdadero y lo falso, lo bueno o lo malo en el arte, se perciben de manera muy diferente si se plantea desde la lógica formal cartesiana, que si planteamos esas cuestiones desde el pensamiento sintético de la ‘lógica difusa’¹⁹, de esta última, resulta un saber revelador y significativo para el arte. No solamente porque nos sirve para comprender las nuevas técnicas artísticas, que nos permiten manipular medios tecnológicos y generar nuevas invenciones, sino además porque la formulación de la lógica difusa comprende un verdadero avance en el sentido del arte: el aprender a percibir las relaciones intersubjetivas, intangibles y difusas, pero existentes, de las técnicas artísticas con la dimensión del conocimiento poético. Por poner un sencillo ejemplo de geometría, desde la lógica difusa la línea recta no sería el único trazado posible, y desde luego tampoco el más cierto. En el arte, la síntesis de la lógica difusa tiene también sus correlatos en los objetos artísticos, por ejemplo en la serie de obras titulada: «*Números Primos*»²⁰ de la artista *performer* Esther Ferrer, en las que establece un juego de múltiples combinaciones poéticas entre números primos, utilizando las diferentes relaciones sinestésicas entre tamaños y colores que se producen entre sí.

En el ‘momentum’, el artista *performer* al indagar *en cada instante*, más allá del eclecticismo, desde un saber hacer técnico subjetivo e intuitivo, establece

18 Véase capítulo 1. Tema.

19 Fue formulada por el matemático Lotfi A. Zadeh en 1965, para poder comprender y representar las nuevas formas y procesos del pensamiento contemporáneo. En inglés se conoce como ‘fuzzy logic’, pero el uso del castellano ha preferido el término de ‘lógica difusa’, pero la teoría de la «lógica difusa» puede recibir acepciones y sinonimias: lógica borrosa, dialéctica, ecléctica, natural, cibernética y heurística. Véase Addendum 5.3 El lenguaje formal de la lógica difusa.

20 Véase Addendum 5.4 «*Poema de los Números Primos*», de Esther Ferrer.

LA LÓGICA FORMAL CARTESIANA



Desde la lógica formal cartesiana, por ejemplo, la representación gráfica de la luz y la oscuridad, puede expresarse:

- *Desde la proposición negativa: «la luz no es la oscuridad», que se acepta como verdadera (V).*
- *Mientras que la proposición afirmativa «la luz es la oscuridad», se acepta como falsa (F).*
- *De modo que, en forma rígida y muy restringida, mediante una proposición afirmativa cualquiera, o su negativa, esta lógica únicamente acepta su verdad (V) o su falsedad (F).*

A diferencia de la lógica cartesiana, la ‘lógica difusa’ acepta la relatividad y la posibilidad. La ‘lógica difusa’ resulta mucho más adecuada para representar los procesos intersubjetivos y transdisciplinarios que produce el conocimiento del arte. Pues, mientras que desde la lógica cartesiana o convencional tan

Figura 24.la lógica cartesiana y figura 25.lógica difusa, gráficos diseñados por Noelia Olmos Ortega.

LA LÓGICA DIFUSA



Desde la lógica difusa, por ejemplo, la representación gráfica de la luz y la oscuridad, puede expresarse de la siguiente manera:

- *Si la luz y la oscuridad son dos estados absolutos de un mismo fenómeno,*
- *Entonces en la naturaleza existe la mezcla de ambos en grados de sombra.*
- *Por tanto, para encontrar los matices en ese intervalo quizás sea necesaria la valoración de múltiples posibilidades y el grado de probabilidad de mezcla de ambos.*

sólo se pueden manipular valores estrictamente duales y contrarios, como verdadero-falso, sí-no o ligado-desligado, la formulación de la lógica difusa permite definir, aclarar, manejar y producir cierto tipo de situaciones en las cuales se hallan implícitos grados de posibilidad, de probabilidad y de incertidumbre relacionados a características y nociones de valor inexacto, impreciso o subjetivo.

De igual modo que el ojo atento describe la luz y sus colores, en una amplia gama de matices y posibles mezclas, el sistema cognitivo percibe el dolor y el placer, los sabores, la temperatura, los sonidos y la presión, etcétera. Todo un conjunto de probabilidades, de información imprecisa de posibilidades y de graduaciones difusas.

INTERVALO ESPACIO/TIEMPO CREATIVO = MOMENTUM DEL ARTE DE ACCIÓN

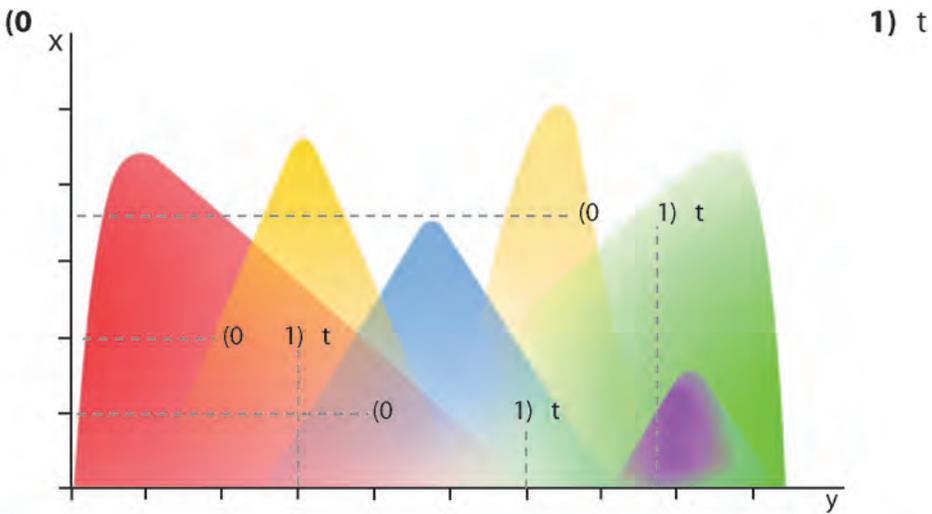


Figura 26. Intervalo de conjunto difuso. Gráfico diseñado por Noelia Olmos Ortega.

Prácticamente todo intervalo (0,1), conjunto de información o de acciones, contienen incertidumbre. «Información y representación son dos categorías ligadas, de hecho, la representación de la incertidumbre es intrínseca a la representación de los SISTEMAS BASADOS EN EL CONOCIMIENTO (HERION M., 2006). La teoría de los conjuntos y la 'lógica difusa' (LOFTY A. ZADEH, 1965), es una adecuada alternativa, a la lógica cartesiana, para representar la complejidad del conocimiento creativo y las propiedades que se definen en el mismo proceso subjetivo, plural e intermedial del 'momentum'.

relaciones y resultados, a la vez, propios de una ‘lógica difusa’. Del mismo modo, la ‘lógica difusa’ tiene su expresión en el ‘arte de acción’, cuando admite en su formulación las múltiples posibilidades que surgen del «proceso de creación permanente» y del importante uso para el sentido del arte, de herramientas²¹ relacionadas con la poéesis, como: el pensamiento corporal, el espacio, el tiempo, la intuición, la sensación, la sensibilidad, la imaginación, lo insignificante, lo improductivo, lo azaroso y la serendipia, la sinestesia, el juego y la transformación.

En conclusión, una vez que hemos contemplado la unidad creativa que establece la técnica del ‘arte de acción’, damos en cuenta que la ‘lógica difusa’ presente en el ‘momentum’ por sus propias características relativas y heurísticas es incluyente²² de los elementos que libera la razón poética y de las «relaciones insospechadas entre las diferentes herramientas del pensamiento»²³.

Llegados a este punto, en el que participamos con nuestro estudio en la motivación y elaboración de una nueva síntesis entre el arte, el cálculo matemático y las nuevas tecnologías, vamos a dar paso a la segunda parte de la tesis, en la que tendremos por objetivo la demostración cualitativa de la presencia de la lógica difusa en el ‘arte de acción’; lo haremos identificando los conceptos, elementos y temas estudiados a partir de sus movimientos precursores, desde el advenimiento de la época de la reproductibilidad técnica; y sobre todo, desde el punto de vista experimental de las Vanguardias Históricas —que reorganizaron el sistema de valores estéticos del arte sobre el centro de gravedad del nuevo paradigma tecnocientífico—. Para después, definitivamente analizar

21 Conceptos que son herramientas y que su empleo conlleva el uso de probabilidades y posibilidades de valores difusos: relativos, suaves, naturales, graduales, matizados, etcétera.

22 Véase cap.2 Metodología: procedimientos de aplicación teórica.

23 ROOT-BERNSTEIN, ROBERT & MICHÉLE. «*El secreto de la creatividad*» Kairós, Barcelona, 2000. p.369.

e identificar la presencia de la lógica difusa en un ejemplo paradigmático del ‘arte de acción’: el movimiento Fluxus.

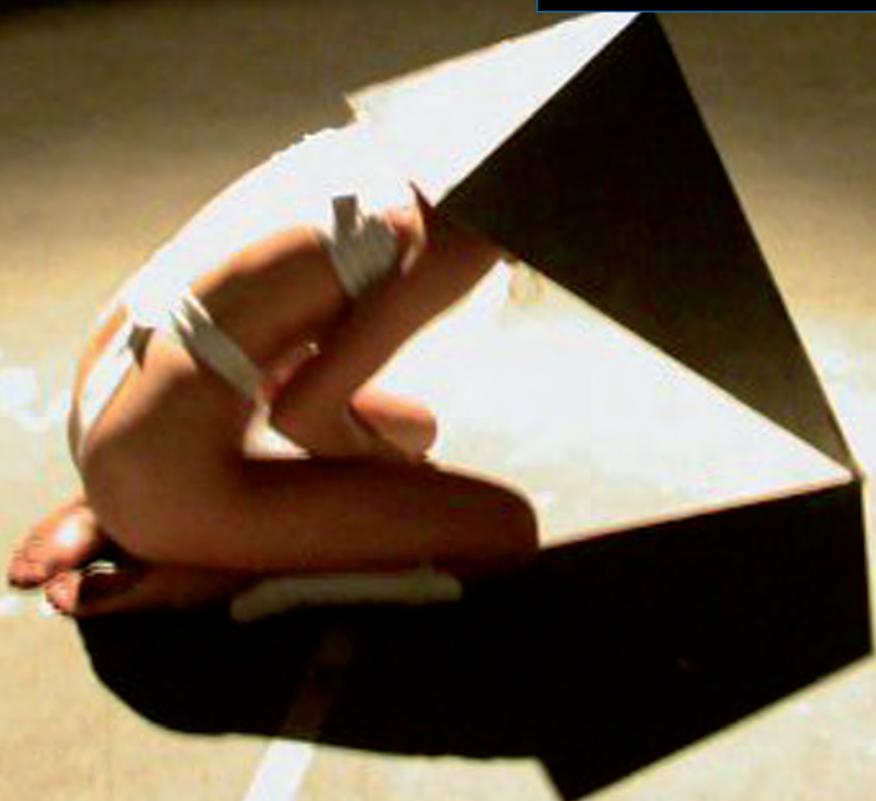
La Lógica Difusa en el Arte de Acción

Acción! MAD10

El 'arte de acción' no es algo nuevo, su historia comienza en la primera década del siglo pasado con las experiencias de Futuristas y Dadaístas,...

Acción!MAD - Encuentros Internacionales de 'arte de acción' desde el año 2003 se ha establecido como una cita anual que ofrece al público de Madrid una visión amplia y profunda de un género independiente y autónomo, gobernado por sus propias reglas espacio-temporales y que procura siempre abarcar un espectro geográfico vasto, mostrar distintas generaciones de artistas y diferentes sensibilidades y por supuesto prestando una especial atención al trabajo de las mujeres cuya aportación a la performance ha sido y es enormemente importante, original y fecunda.

Nieves Correa e Hilario Álvarez



Capítulo 7

LOS MOVIMIENTOS PRECURSORES DEL ARTE DE ACCIÓN

*Hay ante todo una manera de observar la naturaleza
y de interpretar la naturaleza que es muy legítima.¹*

Apollinaire

La evolución de la historia del arte de lo occidental, comprendida desde el enfoque de la teoría de las revoluciones científicas, es un fiel reflejo de los paradigmas que se suceden, y que proporcionan, durante cierto tiempo, soluciones técnicas y modelos estéticos². No obstante, ante la posibilidad de comprender lo genuino e insospechado es necesario dismantelar los modelos antiguos. Thomas Kuhn dice que es preciso producir la discontinuidad en los paradigmas establecidos, y desde el trabajo especulativo en el territorio de la duda, dar cabida a lo revolucionario y a lo nuevo.

En este capítulo comprobaremos que esas transformaciones cíclicas que se producen entre las partes y el todo de la cultura, que llamamos revoluciones creativas, se trata del ejercicio de descubrir nuevas teorías y el establecimiento de nuevos paradigmas, que dan lugar a la base del avance y el progreso de los espacios conceptuales entre arte y sociedad. Como dice Emilio Lledó: «la profunda fuerza de lo pasado, de la tradición, radica en su necesaria proyec-

1 APOLLINAIRE, GUILLAUME. *Sobre las profecías*, «Obra poética», Ediciones 29, Barcelona, 2001.

2 Véase introducción, cap.2. Metodología. S. KUHN, THOMAS. «*The structure of scientific revolutions*», Chicago, 1996, 1984, p. 13.

ción hacia lo desconocido»³. La contemplación de esa dilatación de los límites estéticos del paradigma vigente —la constante búsqueda que define el saber y el progresar—, hace posible comprender las transformaciones de aquello que, en el pasado era dirigido por un gusto funcionalista y racionalizante⁴, en la contemporaneidad responda a los nuevos paradigmas del pensamiento postmoderno, y a la agenda utópica de la *aldea global*⁵.

Por lo tanto, el avance y el progreso del arte moderno, como planteamiento estético temprano del paradigma tecnocientífico del siglo xx, consiste en que dirigieron la energía renovadora que manifestaban en sus técnicas artísticas hacia la abstracción del lenguaje racionalista, es decir, hacia un sentido múltiple de los modos de significación⁶ que hacían borrosos los códigos y las normas del *establishment* racionalista⁷. Pero, sobre todo, lo que aquí nos interesa, de la corriente moderna y de las Vanguardias Históricas es que iniciaron los caminos precursores del ‘arte de acción’. En sus prácticas experimentales progresivamente se irán definiendo los elementos y factores específicos que constituyen el ‘momentum’ del saber hacer técnico del ‘arte de acción’.

Efectivamente, se trata del tiempo de un nuevo paradigma en el pensamiento contemporáneo y de la presencia de una corriente de movimientos y

3 LLEDÓ, EMILIO. «*La memoria del logos*», Taurus, Madrid, 1992, p. 130.

4 DORFLES, GILLO. «*Nuevos ritos, nuevos mitos*», Lumen, Barcelona, 1973, p.193.

5 El término de aldea global es propuesto por Marshall McLuhan (1968) y utilizado por Paul Virilio (2007). Véase el cap. 3.2 en el que definimos el fenómeno y el significado de glocal en relación a la sensibilidad, el tiempo y la técnica del sujeto contemporáneo.

6 La lectura de Benjamin explícitamente propone, en la hipótesis que anima todo su escrito, que: «dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial». BENJAMIN, WALTER. «*Discursos interrumpidos*», Taurus, Madrid, 1973, p.24

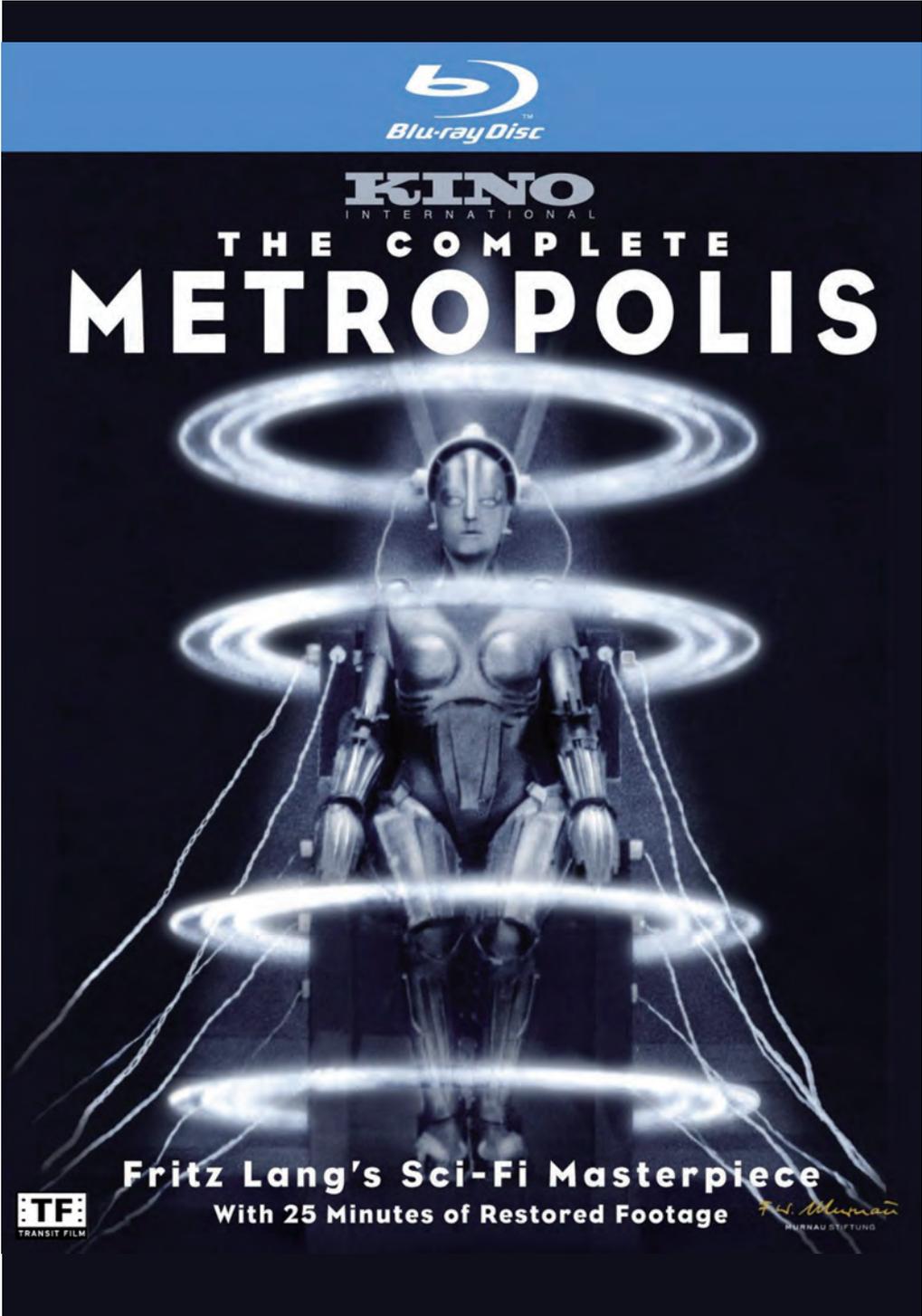
7 El método cartesiano y la lógica formal booleana, son los procedimientos más conocidos y utilizados en la sociedad tecnocientífica y occidental. Véase cap. 4.3. La problemática de la dirección racionalista.



Figura 28. «Liwei Falls to the Earth» de Li Wei, Beijing, (20.08.2002).

El trabajo del artista Li Wei, se trata de una intermediación de body art y fotografía. En sus obras destacan las fotografías en las que parece desafiar a la gravedad, con las que crea ilusiones o, a veces, realidades peligrosas. En la fotografía arriba de la página, Li Wei parece haber caído, tal cual proyectil, en la tierra. El artista declara que, en respuesta de su acción, los transeúntes de Beijing se llegaron a preocupar bastante por él.

prácticas artísticas, en las que es importante señalar, presentan un procedimiento y una lógica diferente, en la que entran a formar parte la intuición, la intersubjetividad, la relatividad, la indeterminación, la posibilidad y la probabilidad, y que identificamos con el paradigma de la 'lógica difusa'. Se trata, pues, el fenómeno disruptivo, revolucionario y creativo de las Vanguardias Históricas, de una apuesta estética de la razón poética por la libertad de la acción en el arte de vanguardia, y que sin lugar a dudas, sus prácticas artísti-



cas son precursoras y, por lo tanto, definen ciertas características del espacio creativo del ‘arte de acción’.

7.1 VELOCIDAD, ARTE DE LAS MÁQUINAS Y ACCIÓN

Hay en el ‘arte de acción’ una apropiación del cuerpo como herramienta creativa y objeto artístico en sí mismo, que emerge de la experiencia sensible, poética, y del compromiso del arte, como de aquel río de Heráclito⁸, con el paradigma del pensamiento contemporáneo. Una apropiación que encuentra el arte en la vida, y que nos muestra un saber hacer técnico: comportamental, subjetivo, intuitivo, intermedial y difuso, cuyo código y sentido se comprende mejor desde el análisis hermenéutico del largo ahora⁹ de las técnicas de la escultura en la cultura occidental.

Puesto que todo objeto estético es producto de un hacer, del tiempo humano de la historia¹⁰, el saber hacer técnico del arte de acción, apela pues, a circunstancias históricas y manifestaciones concretas de la creación artística en el marco contemporáneo. Esto nos incita a reflexionar y a definir, sobre este largo ahora de la escultura, cómo fueron los movimientos precursoros que desencadenaron las características de la especificidad y heterogeneidad técnica que muestra el ‘arte de acción’. Vamos a conocer, pues, cómo fueron

8 Richard Martel dice que los gestos son huellas y las huellas son de nuevo gestos que incurren en ese mítico *río de Heráclito*; donde un agua nueva renueva sin cesar el estatismo, la inmovilidad, de su nivel situacional. MARTEL, RICHARD. «*Arte de Acción*», IVAM Documentos 10, Vol.I. Valencia, 2004, p. 35.

9 <http://www.longnow.org/about>

10 DUFRENNE, MIKEL. «*Fenomenología de la experiencia estética I*», Fernando Torres, Valencia, 1982, p. 198.

Figura 29. «*Metropolis*», la película de 1926 de Fritz Lang, es todavía en el imaginario colectivo símbolo y metáfora de la modernidad. AMENDOLA, GIANDOMÉNICO. «*La ciudad postmoderna*», Celeste, Madrid 2002, p. 87.

definiéndose los factores y los elementos del arte de acción y su lógica difusa a raíz del desarrollo artístico en la Europa de las vanguardias modernas.

«Hay que ser totalmente modernos» proclamaban Baudelaire, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Pobre Lelian y Paul Verlaine¹¹, entre otros, revelándose contra el conservadurismo ilustrado del Racionalismo e Idealismo clásico de los siglos anteriores. Con ellos comienza en el escenario cultural de la Europa del siglo XIX una verdadera transformación: la denigración sistemática de lo antiguo, de lo viejo, de lo lento, de lo erudito. El poeta precoz y revolucionario Rimbaud¹², en su libro la «*Alchimie du Verbe*», que terminó convirtiéndose en un clásico, dice que: «se hace mal en decir: yo pienso. Habría que decir, se me piensa: pues, yo es otro... Me gustaban las pinturas idiotas, dinteles de puertas, decorados, telas de saltimbanquis, enseñas, ilustraciones populares; la literatura pasada de moda, el latín de la iglesia, los libros eróticos con faltas de ortografía»¹³. La visión trascendente de la expresión poética contemporánea, es iniciada en estos *poetas malditos* por medio de *un largo, inmenso y racional desarreglo de todos los sentidos*¹⁴. Lo que en su actitud bohemia, libre y provocativa subyace, es una profunda conexión entre la percepción del tiempo artístico y el nuevo paradigma cultural contemporáneo.

Partiendo de este panorama, los sucesivos artistas modernos descubrieron ciertas operaciones de fragmentación, superposición y combinación en las

11 CONNOLLY, CYRIL. «*Cien libros clave del movimiento moderno, 1880-1950*», Fondo de Cultura Económica Española, Méjico, 1993.

12 El poeta Rimbaud se adelanta un siglo a las propuestas del pop art y, algunos de sus gustos están cerca del Dadaísmo.

13 RIMBAUD, ARTUR. «*Antología del humor negro*», Anagrama, Barcelona, 1966, pp. 185-186.

14 Título de un poema escrito por Rimbaud en Marzo de 1870.

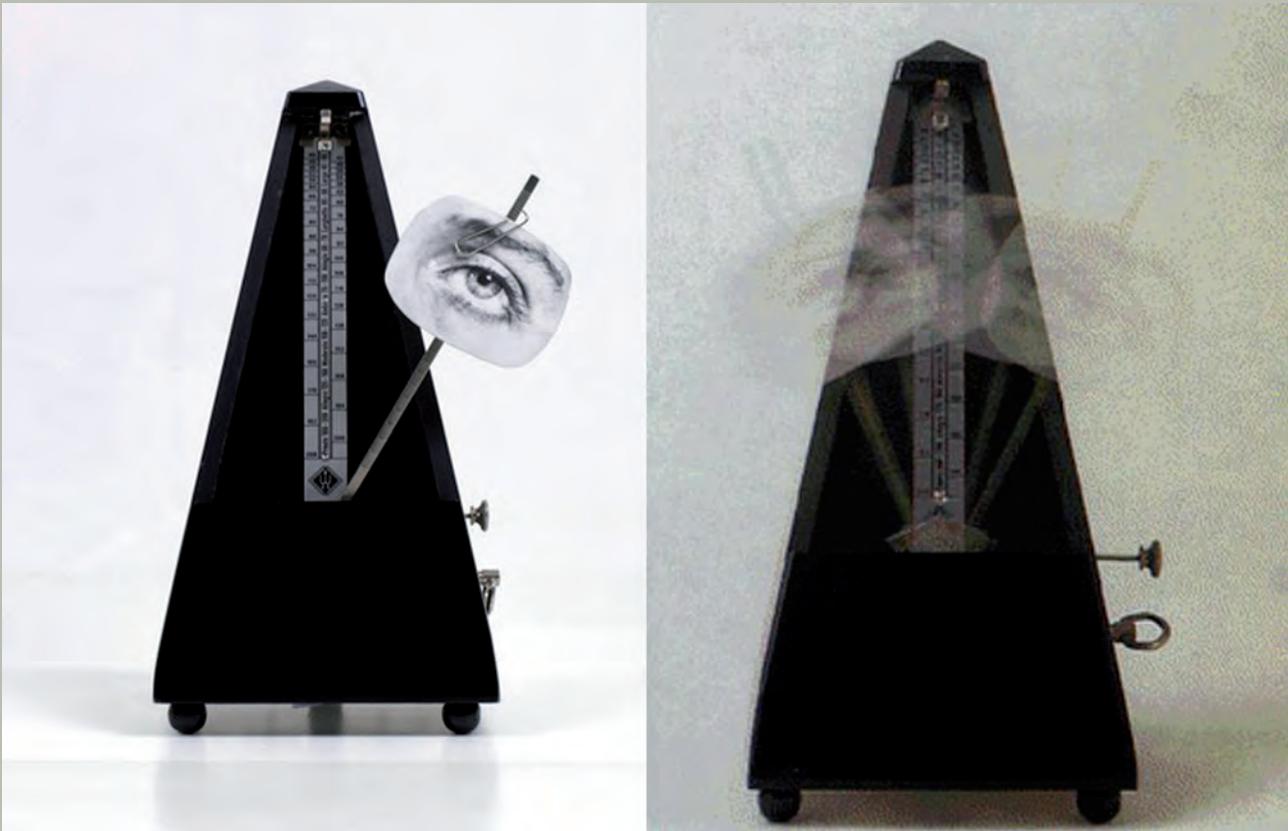


Figura 30. «Metrómeno» de Man Ray (1922).

En términos creativos, detrás de la utilización en la prácticas artísticas experimentales de las vanguardias modernas, de lo subjetivo, de lo fragmentario y de la discontinuidad del tiempo, está la sede de sensaciones del artista, que parte y se relaciona desde el 'sensorium', constituido a partir del nuevo paradigma tecnocientífico de la Modernidad, como explicábamos en los capítulos anteriores. Sin embargo, lo que se presta en estas nuevas formas de percepción y modos de significación son, a posteriori, conceptos que son herramientas de la imaginación ligadas al complejo fenómeno de la percepción del acontecimiento y de su marcha discontinua; la plasmación de esa sensibilidad, en la estética contemporánea se define en la práctica del evento artístico, o sea, en la búsqueda del arte en la vivencia cotidiana, en la perspectiva de tiempo real.

técnicas del arte con las que se trataban de generar propiedades sorprendentes en la obra.

La actitud transformadora que tomó este colectivo de creadores e innovadores, en la búsqueda de nuevas formas de la belleza a la altura del paradigma tecnocientífico, se ve plasmada en sus prácticas artísticas, en ese sentido del juego dinámico que mira el mundo y el arte desde el movimiento y nuevos mitos como por ejemplo la máquina, la velocidad, la destrucción o el militarismo: conceptos y herramientas que dirigen el ciclo deconstrucción/construcción¹⁵ de los nuevos significados y propuestas artísticas contemporáneas.

Tal y como dice Ana Martínez Peñuela¹⁶: «ante todo, la originalidad del Futurismo es ante todo originalidad creadora, una originalidad aparentemente loca que les lleva a rechazar esa concepción decadentista de la vida como obra de arte para llegar a conseguir la identificación de la vida con el arte, el arte con la vida *política* considerada como acción —el arte entendido desde la acción—. Van a proponer el arte como operación totalizadora que llevará a Marinetti en 1920 a la declarada solución artística hasta conseguir un cambio social: los artistas al poder»¹⁷. Con estas primeras incursiones vanguardistas de la acción y el evento espontáneo que van ligadas a esa percepción intrínseca de un espacio/tiempo discontinuo, fragmentado¹⁸, del nuevo paradigma

15 Véase cap.2.2 Metodología Interna; 2. Procedimientos de análisis hermenéutico de estructura circular.

16 *Ibid.*

17 Para más información sobre este tema véase: LAPINI, LIA. «*Il teatro futurista italiano*», Mursia, Milán, 1977, p.26.

18 Entre el principio del collage y el lenguaje cinematográfico queda de relieve el hecho de que ambas modalidades utilizaron sus propias técnicas sobre el formato de la línea espacio/tiempo. Al explorar y reiterar la idea de fragmento en la construcción de una escena, las encontramos circunscritas, pues, en las artes temporales contemporáneas. Dicha relación de la obra con el paso del tiempo, y su detención en un formato interválico o fragmento de realidad los sitúa como importantes precursores (técnicos) del ‘arte de acción’.

tecnocientífico, encontramos la manifestación de los primeros elementos escénicos del ‘arte de acción’.

Han sido muchos los escenarios efímeros que se presentan en el arte legítimamente, a partir del nihilismo que mostraron las subversivas acciones dadaístas representadas en su punto de encuentro en Zurich en el Cabaret Voltaire. El cinismo y toda la provocación usada en sus escenas, provenían por la fascinación de derribar las fronteras que separan el arte de la vida cotidiana; huellas en relación al tiempo del sintetismo, la simultaneidad y la percepción intermedial que se muestran como origen perceptivo de la sensibilidad del *evento* y del *happening*.

A partir de los retos que marcaba el tiempo moderno se entenderá y organizará desde la contradicción y el radicalismo otorgando protagonismo a las sucesivas técnicas experimentales, —intersubjetivas e intermedia—, que promocionaron su producto hasta incluso llegar al escándalo. Como ocurrió en las famosas seratas futuristas, veladas en las que se encuentra mucho de la actuación teatral junto al gusto específico por el *théâtre de variétés*¹⁹, y en las cuales hallamos el origen del cabaret *dadá*.. Marco De Marinis los entiende como espectáculos *cerrados*²⁰, es decir, unidos a la particularidad del ‘momentum’ ya que se define un tipo de destinatario preciso donde el juego se logra mientras el espectador corresponde al juego previsto, pero que, por otro lado, en los que se permitía la posibilidad de emplear la espontaneidad, e incluso, el insulto y la provocación como técnicas de comunicación directa. Es la concepción que, más adelante en 1962, Allan Kaprow propone la

19 La aparición en el espacio escénico del *théâtre de variétés* de nuevos conceptos como síntesis y simultaneidad, fueron ideas desarrolladas en el Manifiesto del Teatro Sintético Futurista de 1915, dicha sincronía de la acción intermedial entre escena y experiencia artística, explica y responde a las leyes de la simultaneidad que ya regulaban «el movimiento mundial de la *percepción* futurista».

20 DE MARINIS, MARCO. *El análisis textual del espectáculo*, «Semiótica del teatro», Bompiani, Milán, 1982, p. 187.



El concepto de la Bauhaus se fundamentaba en dos instancias prioritarias. La primera radicaba en un ideal de creación artística guiado por el paradigma de la obra colectiva, de la obra total en la que confluían todas las artes.



El segundo distintivo viene marcado por el énfasis en la formación artesanal. Figura 31. Vestuario del «Ballet Triádico», por Oskar Schlemmer, 1926. Fotografía en el teatro Metropol, Berlín

separación entre el arte y la vida no existe²¹, cuando sin intención aparente llena un patio vecinal de tal cantidad de neumáticos que resulta imposible ver el suelo. En la intención contemporánea de relacionar el arte en la vida, el ambiente—*enviroment*— artístico es apropiación y creación a un tiempo. La dimensión perceptiva de lo artístico sitúa cualquier actividad, maniobra o evento de la cotidianidad humana ante la posibilidad de ser vista como inicio de la experiencia artística. Es pues ese espacio de recursos inmediatos de cotidianidad común y, sobre todo, la autenticidad del proceso espacio-temporal de creación artística, los elementos que en parte dan forma a la escena del ‘arte de acción’.

7.2 LA ABSTRACCIÓN FUTURISTA DEL RACIONALISMO CLÁSICO

Las vanguardias modernistas lograron tácticamente, desde la experimentación creativa, en la práctica de nuevas técnicas y experiencias estéticas, la abstracción del lenguaje racionalista clásico. Las declaraciones y prácticas de los sucesivos manifiestos vanguardistas, son la prueba de que el arte restringido en los mitos clásicos, ya no sería suficiente para dar respuestas a las inquietudes creativas del artista moderno.

La abstracción se presentó en la práctica; sus obras sobrepasaron el límite de la materia normativa del lenguaje racionalista, ya fuera deconstruyendo, ya fuera eliminando lo superfluo, ya fuera negando lo obsoleto o innecesario. Los nuevos fines categóricos y estéticos que planteaba la vanguardia del arte, lo hacía desde las nuevas relaciones estéticas entre individualidad, subjetividad y sistema. La materia del lenguaje continuaría estableciendo el argumento de la misma perspectiva histórica, social, cultural occidental, y sin embargo, esta vez, el arte se va a manifestar partiendo de un enfoque totalmente diferente, desde la intuición, la sensibilidad y la acción subjetiva del individuo que crea,

21 KAPROW, ALLAN. «*Arte de Acción*», ob. cit., p. 103.

y que, emergente del paradigma tecnocientífico, combina la artística con las condiciones de una realidad, cada vez más tecnológica, poliédrica, e influida, decíamos, por los vectores funcionalismo, velocidad y consumo²².

En este sentido, experimental, la aparición del uso fragmentado del tiempo, como expusimos anteriormente, introdujo nuevos modos de percepción y significación, que constituirá, *a posteriori*²³, el uso de la perspectiva de tiempo real como espacio creativo. La sensibilidad y la subjetividad en la acción humana, se presenta así, ligada al evento y al acontecimiento en la concepción del arte moderno, y, a la percepción estética postmoderna.

Las primeras muestras del uso de la discontinuidad y la fragmentación como herramientas creativas de la imaginación en el arte moderno, las encontramos a partir de los innovadores artistas modernos a mediados del s.xix, que hacían frente a la tradición del arte occidental. La lista de obras, géneros y estilos que representan sus nuevas teorías y funciones en el arte, que llegaron hasta la abstracción, e incluso a trascenderla, es extensa y variada. Así pues, como el tema de fondo que estamos tratando es la materia del lenguaje²⁴ —como instrumento de pensamiento, comunicación e imaginación

22 Véase cap. 3. Tiempo y técnica del arte de acción.

23 De este modo, podemos entender que desde la tradición moderna aquellas ideas esenciales que se basan en un intento de ir hacia una plena objetividad, universalidad y unidireccionalidad del pasado humano en el marco occidental humanístico, permiten la posibilidad racional de establecer relaciones de causalidad y principios de regularidad entre los fenómenos estudiados.

24 Según Javier Echevarría no hay nada sagrado o irrevocablemente decidido para siempre sobre la definición de una palabra. Ya que el lenguaje, instrumento de pensamiento y comunicación, es un producto humano que conlleva acciones políticas, sociales y artísticas. Lo que cualquier palabra deviene en significado por ejemplo en nuestro caso, la palabra «el arte» es una evolución de las lenguas algo común para el género humano que se decide sobre la base de la conveniencia en la discusión, que concluye en el valor del sentido general favorable de la innovación en el lenguaje. ECHEVARRÍA, JAVIER. «*La revolución tecnocientífica*», Fondo de Cultura Económica, España, 2003.

de productos, que conlleva acciones y transformaciones políticas, sociales y artísticas—, vamos a ejemplificar ese cambio de paradigma al pensamiento contemporáneo, en los nuevos campos de la poesía visual y caligramática. Y eso fue, lo que hizo el poeta y crítico Mallarmé. En «*Una Tirada de Dados Nunca Abolirá el Azar*», se aleja de la métrica y la rima clásica, para afirmar la gran dimensión *personal, humana y cotidiana* que puede expresar el poema mediante la forma y la sonoridad de las palabras a través de una técnica nacida en la Modernidad, la tipografía. Un gusto por el progreso y la tecnología que continuará con fuerza, como veremos en el próximo capítulo, en la corriente futurista, al poeta Filippo Tomasso Marinetti, defendiendo la manifestación estética a través de la máquina de escribir y la tipografía, herramientas que frente a las posibilidades de la letra, para Marinetti resultaba más apropiadas para expresar el ritmo de los *nuevos tiempos*.

Continuando con el ejemplo «*Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard*», este poema no sólo trasciende el sentido de la poesía hacia la dimensión visual. En esta composición en la que Mallarmé utiliza relaciones abstractas, discontinuas y azarosas entre palabras, utilizando distintos tamaños, formando grupos de diferentes tipografías, lo que resulta es un juego en la composición que provoca un giro lingüístico, un cambio de lógica. Es decir, la composición no está dirigida tanto por una lógica de tipo lineal, sino que, como podemos identificar en el predominio del desorden y el juego tipográfico inducen a utilizar en el ejercicio de la interpretación cierta lógica relativa indeterminada, difusa e intuitiva. En el mismo verso, que da título al poema, Mallarmé lo deja entrever, una jugada de dados nunca abolirá el azar. Sus palabras parecen una invitación al lector, a sobrepasar con la imaginación los límites de las normas de la interpretación convencional. Sus obras son con seguridad tempranas referencias de los movimientos de las Vanguardias Históricas.

Ya situados en las corrientes del siglo xx, los caligramas de Vicente Huidobro, son poesías de especial sutileza y juego visual que se alejan de la

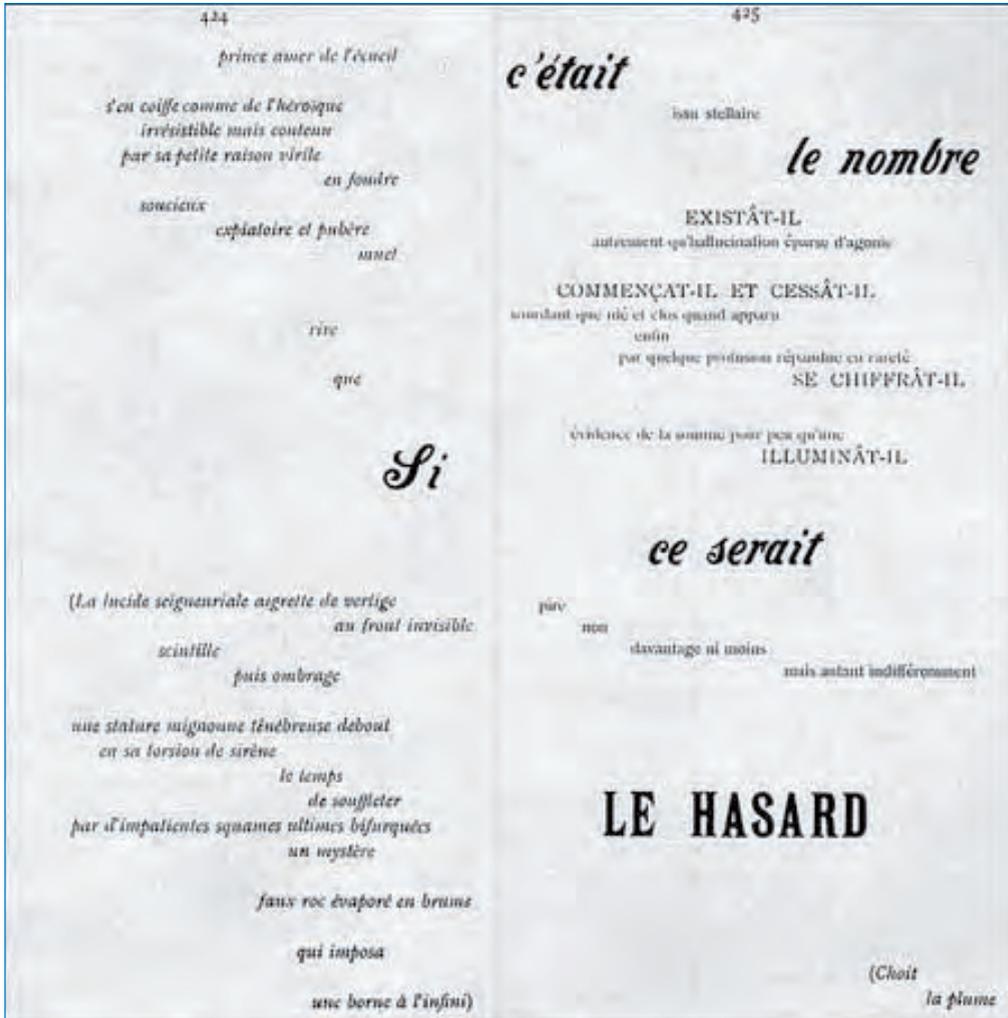


Figura 32. Stéphane Mallarmé, «Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard» [Una Tirada de Dados Nunca Abolirá el Azar] (1897).

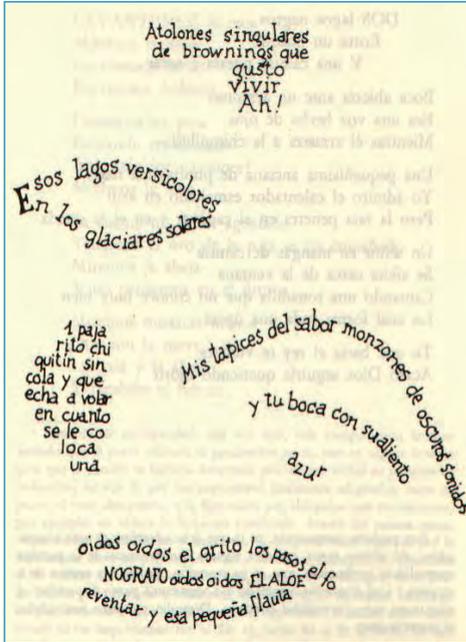


Figura 33. «Abanico de Sabores» de Guillaume Apollinaire, (1918).

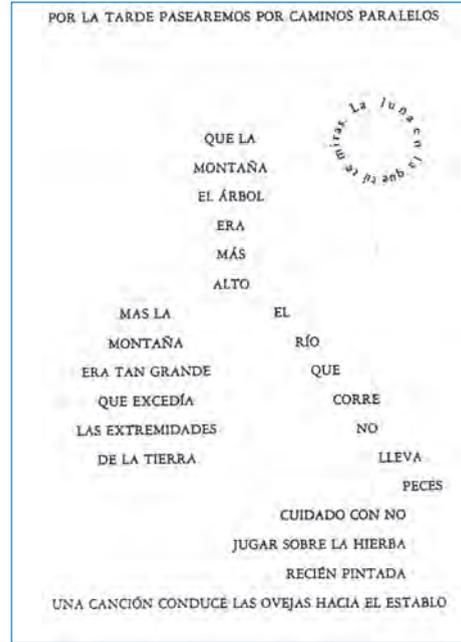


Figura 34. «Camino Paralelo» de Vicente Huidobro, (1918).

métrica clásica y los temas tradicionales. Hay en el poema «Camino Paralelo» un orden discontinuo y arbitrario entre los elementos: el sonido, el detalle o la vivencia subjetiva del acontecimiento, conducen a la percepción sinestésica del poema. Huidobro daba lugar a abstracciones en el sentido poético, en las que jugaban un papel fundamental el colorido, la imagen y, sobre todo, las sensaciones asociadas a las palabras.

El individualismo anarquista de Guillaume Apollinaire, hizo trascender las categorías clásicas de la poesía, fusionando géneros y diferentes artes. En sus *caligramas*²⁵, los versos son líneas que se disponen para dibujar imágenes, que se lanzan desde el lenguaje racional, a la búsqueda de nuevos descubrimientos

25 APOLLINAIRE, GUILLAUME. «Obra poética», Tomo II: caligramas poemas de la paz y de la guerra, Ediciones 29, Barcelona, 2001.

en las posibilidades de la palabra, por ejemplo, en «*Abanico de Sabores*», los versos dibujan el poema, pero además dejan ver una atmósfera de sensaciones subjetivas, y que evocan espacios de la imaginación.

Apollinaire, que por método llevaba al extremo la experimentación formal, respecto a sus anteriores obras, defendía: «hay ante todo una manera de observar la naturaleza y de interpretar la naturaleza que es muy legítima»²⁶. Su enfoque muestra, a la par, esa actitud del artista de las Vanguardias Históricas, capaz de experimentar y de renovarse respecto al sistema del contexto histórico y esa intención de borrar los límites entre el arte y la vida.

Con la abstracción del racionalismo clásico se inicia una lucha que rechazaba la objetividad de las técnicas del pasado mostrando el culto por lo nuevo, y por la dimensión intangible y poética, que latente habita en la certera lógica de la materialidad de las cosas. Estas consideraciones, nos llevan a situarlas así también en la dimensión de una razón poética que se presenta con una lógica distinta, y a comprender así el sentido de su realidad interior a través del procedimiento subjetivo, intuitivo, indeterminado y relativo de la ‘lógica difusa’.

Se trata, pues, de un ejercicio de lógica difusa y de razón poética, hallada también en la idiosincrasia que mostraron los sucesivos manifiestos de las Vanguardias Históricas. Porque, la intención compartida era no perder ni un momento del avance y del progreso, convirtiéndose la vivencias subjetiva, intuitiva y espontánea en relación con la existencia del *otro múltiple*, en un intento de resolver la dicotomía arte/vida²⁷ que resulta imprescindible en muchos de los acontecimientos artísticos, y que predefinen el ‘momentum’ del ‘arte de acción’.

26 APOLLINAIRE, GUILLAUME. «*Obra poética*»: sobre las profecías, ob. cit.

27 HIGGINGS, DICK. «*Arte de Acción*»: Fluxus, ob. cit., p. 111.



Capítulo 8

EL GERMEN DEL ARTE DE ACCIÓN EN LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS

El criterio esencial de una vanguardia auténtica estriba, sin embargo, en la demanda de romper las barreras que separan la vida del arte.¹

Arnold Hauser

El término Vanguardia Histórica² alude al conjunto de prácticas innovadoras en el arte y la literatura, en el período de 1900–1945, que legitimaron el discurso vanguardista del arte moderno. Las Vanguardias Históricas representaron esa idea de renovación radical y de la lucha contra las tradiciones y las formas clásicas del arte, la cultura, el pensamiento y la vida social; buscaban nuevas pautas originales e innovadoras, pero, lo que es más importante todavía, que no dependieran de la estética del clasicismo. En este sentido, los artistas de las Vanguardias Históricas proyectaron el punto más avanzado del horizonte del arte moderno en el principio de autonomía y en la emancipación de la

1 HAUSER, ARNOLD. «*Sociología del arte*», vol. 5, Labor, Barcelona, 1973, pp. 859–858.

2 La vanguardia, es un término que se relaciona con el movimiento de avanzada de un grupo, ya sea ideológico, político, literario o artístico. Diccionario RAE. Espasa, Madrid, 2001.

Figura 35. Ilustraciones del libro «*Abecedario*», de Karel Teige (1926).

mimesis con la naturaleza exterior³. En virtud de esa autonomía⁴, hicieron frente a los agotados signos clásicos y las técnicas tradicionales, desde el ejercicio de la libertad individual, la innovación en las técnicas artísticas y desde la revolución estética que significó encontrar el sentido creativo del arte en la vida cotidiana.

La concatenación de hechos artísticos, de innovadoras prácticas y de revolucionarios manifiestos se sucedían, solapaban e intermediaban con audacia y libertad en la forma, impregnando todos los ámbitos de la Europa de entreguerras, y de la primera preguerra⁵. Estos movimientos, que legítimamente se convirtieron en clave del arte moderno del siglo xx, nos llevan a entender, analizar e identificar en la dimensión de sus lenguajes más expresivos, que se definían en términos de fragmentación, improvisación, abstracción, velocidad, intersubjetividad y acción, las líneas precursoras que aportaron cualidades y características concretas a la disciplina del 'arte de acción'.

En efecto, la 'lógica difusa' de un grito de avance, un gesto absurdo, unas palabras relacionadas al azar, o bien, una acción subversiva podían convertirse, en las Vanguardias Históricas, un arma de fuego o incluso más, en una lluvia creativa sobre un campo de múltiples posibilidades e interpretaciones, capaz de subvertir cualquier lenguaje formal funcionalista⁶.

3 HEGEL, GEORG WILHELM FIEDRICH. «*Estética II*», Losada, Buenos Aires, 2008, p. 11.

4 El pensamiento que está asociado a la noción moderna de autonomía artística se apoya implícitamente en una singular tradición histórica. YARZA LUAZES, JOAQUÍN. «*El principio de autonomía*» © (01.09.11). <http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/5328.htm>

5 YARZA LUAZES, JOAQUÍN, «*La vanguardia como idea*» © (01.09.11). <http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/5325.htm>

6 Véase cap. 4. Tecnología y capitalismo.

8.1 EL FUTURISMO: LA DESTRUCCIÓN DE LA SINTAXIS RACIONALISTA

*El Futurismo no ha sido nunca una academia,
pero sí un fenómeno de vida⁷
Remo Chiti*

El primer manifiesto futurista, publicado en la revista *Le Fíguro*, el 20 de Febrero de 1909, en París, fue un escrito programático del poeta Marinetti, en el que no daba lugar a dudas respecto a lo que se esperaba del porvenir. Todos los espíritus innovadores de aquel momento, según dice Marinetti, debían agruparse bajo el estandarte y el espíritu del Futurismo. Proponían ir siempre hacia adelante, sin retroceder nunca y no volver la mirada atrás, destruyendo «toda oferta entre la cobardía»⁸. Fue el comienzo, de un movimiento que pretendía conseguir una mayor adecuación a la nueva realidad surgida a partir del nuevo paradigma de la Revolución Industrial y, a la idea de modernidad que se imponía con fuerza a principios del siglo xx.

Pero, con el movimiento futurista se inicia mucho más que la pasión por la máquina y la velocidad. Desde la contradicción y el radicalismo, los seguidores del Futurismo proclamaban la necesidad de cuestionar la legitimidad del arte clasicista idealista, y de no retroceder nunca. Los acólitos del Futurismo, con ese ímpetu de no retroceder nunca, personalizaron el germen renovador de avance y exploración de las vanguardias del siglo xx.

En España, también llegó el *fuego* del tiempo futurista; la revista *Prometeo* publicó «*Proclama Futurista a los Españoles*»⁹, traducido por Ramón Gómez de

7 CHITI, REMO. «*El creador del teatro futurista*», Quattrini, Florencia, 1915. pág. 6.

8 MARINETTI, FILIPPO TOMASSO. «*Teoria e invenzione futurista*», Mondadori, Milán, 1990, p. 93.

9 RUFINO ZARLENGA, UGO. «*Fillippo Tomasso Marinetti. Un ejemplo de prosa Futurista*», Universidad Complutense de Madrid, 2009, p.374.

la Serna, en Madrid, en junio de 1911. El prólogo del manifiesto, está escrito por el mismo Ramón Gómez de la Serna, aunque lo firmó con el seudónimo Tristán.

En esta proclama, Marinetti realiza un llamamiento al pueblo español para que deje tras sí el pasado místico y, se dirigieran hacia el grandioso espectáculo de la electricidad y la máquina: «única y divina madre de la humanidad futura, la Electricidad con su busto palpitante de plata viva, la Electricidad de los mil brazos o de las mil alas fulgurantes y violentas»¹⁰. Un delirio de destrucción–construcción al ritmo del artificio moderno¹¹. El nuevo signo de libertad del movimiento era manifestado con interjecciones y exclamaciones con las que destrozaron los *grotescos reclinatorios de las tradiciones clásicas*:

«¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música Wagneriana! (...) ¡Violencia sideral! (...) ¡Antiuniversitarismo! (...) ¡Iconoclastia! (...) ¡Voz, fuerza, más que verbo! (...) ¡Saludable espectáculo de aeródromo y de pista desorbitada! (...) ¡Gran galope sobre las viejas ciudades y sobre los hombres sesudos, sobre todos los palios y sobre la procesión gárrula y grotesca! (...) ¡Simulacro de conquista de la tierra, que nos la da!»¹²

¹⁰ ««Proclama futurista a los españoles. I.II. Conclusiones futuristas sobre España», Traducción de Gómez de la Serna, Prometeo, Madrid (20.08.1910), p. 522.

¹¹ CHAPLIN, CHARLES. «*Tiempos Modernos*», EE UU, 1936. «*Tiempos modernos*» fue una obra cinematográfica a caballo entre el cine mudo y sonoro. Se incluyeron algunos efectos sonoros en la película con música, cantantes y voces provenientes de radios y altavoces así como la sonorización de la actividad de las máquinas. Al final del film puede escucharse brevemente la voz de Charles Chaplin, que canta una versión de la canción de Léo Daniderff, *Je cherche après Titine*, pero con una letra sin sentido, conocida como «Charabia», cuyos sonidos tratan de asemejarse a una mezcla de francés e italiano, con alguna palabra reconocible en inglés.

¹² *Íbid.*, p. 517.



Figura 36. Pared del despacho de Ramón Gómez de la Serna.

El programa era visionario y radical. Proponía la liberación de la belleza de los agotados cánones clásicos exaltando las cualidades creativas del ruido, la violencia, los atributos de la máquina, la aceleración y la simultaneidad¹³: «un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia»¹⁴.

Su exaltación intelectual por el dinamismo y las imágenes del mundo moderno les condujo a escribir obras en las que mezclaba aceleración, espontaneidad e impresiones ruidistas. En la poesía considerada casi un manifiesto

13 Sincronicidad, simultaneidad, velocidad, dinamismo, etcétera.

14 MARINETTI, FILIPPO T. «Primer Manifiesto Futurista», op. cit.

«Zang Tumb Tumb»¹⁵ escrita originalmente en una carta desde las trincheras en Adrianópolis al músico y pintor Russolo en 1912, por ejemplo, podemos advertir esa musicalidad del ruidismo futurista en las palabras de Marinetti:

*Cada 5 segundos cañones de asedio despancijar espacio con un
compás*

tam–tuuumb

*amotinamiento de 500 ecos para tarascarlo desmenuzarlo despa-
rramarlo sin fin en el centro de esos*

tam–tuuumb

*despanzurrados (amplitud 50 kilómetros cuadrados) saltar esta-
llidos cortes puños baterías tiro rápido Violencia fiereza regulari-
dad ese bajo grave pautar los extraños locos alborotadísimos agu-
dos de la batalla Furia agobio.*

Así eran también, *los intornarumori* que inventaba el artista Luigi Russolo. Unos insólitos instrumentos musicales productores de ruidos sorprendentes con los que daba conciertos por toda Europa. Russolo fue un polifacético artista dedicado al universo de la música, precursor de la nueva música contemporánea, de la música de acción, y de la poesía fonética. Pero además, parte de su trabajo lo dedicó a la investigación de las cualidades sónicas de los ruidos; realizó clasificaciones de ruidos, como podemos comprobar en la tabla de la figura 38, que desde su punto de vista futurista, debían ser los más interesantes para producir nuevas composiciones musicales; firmó junto con Giacomo Balla «*El manifiesto de la reconstrucción futurista del universo*» (1915), o escribió el interesante manifiesto sobre música «*El arte del rumori*» (1913),

15 «Zang Tumb Tumb» fue publicada en «*Poesía*», Ediciones futuristas, Milán, 1914.

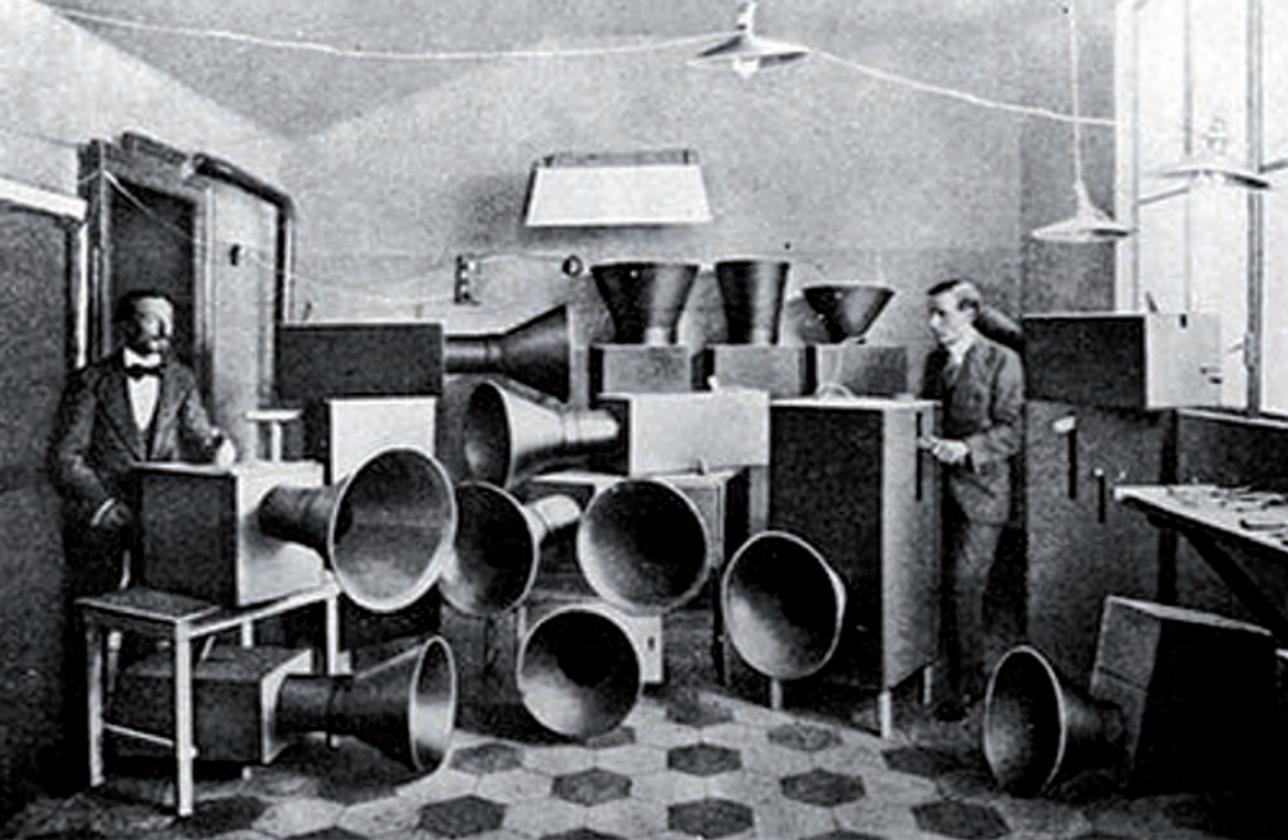


Figura 37. Luigi Russolo y su asistente Ugo Piatti, entre sus instrumentos productores de ruidos, los «*Intonarumori*».

en el que da una serie de pautas sobre como liberar el sonido de las cadenas de la música¹⁶ y hacer de los ruidos una materia prima musical:

La vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres.

Los músicos futuristas deben ampliar y enriquecer cada vez más el campo de los sonidos. Esto responde a una necesidad de nuestra sensibilidad. De hecho, en los compositores geniales de hoy notamos

16 BLOCK, RENÉ. «*Música fluxus: el acontecimiento cotidiano*», <http://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html>.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|-------------|----------|------------|---------------|-------------------------------------|---------------------------------|
| Estruendos | Silbidos | Susurros | Estridencias | Ruidos obtenidos a percusión sobre: | Voces de animales y de hombres: |
| Truenos | Pitidos | Murmullos | Chirridos | | |
| Explosiones | Bufidos | Refunfuños | Crujidos | Metales | Gritos |
| Borboteos | | Rumores | Zumbidos | Maderas | Chillidos |
| Baques | | Gorgoteos | Crepitaciones | Pieles | Gemidos |
| Bramidos | | | Fricaciones | Terracotas | Alaridos |
| | | | | Etcétera | Risotadas |
| | | | | | Estertores |

Figura 38. Russolo clasificó según la tabla de arriba los ruidos que para él eran más característicos entre los ruidos comunes.

una tendencia hacia las más complicadas disonancias. Al apartarse progresivamente del sonido puro, casi alcanzan el sonido-ruido. Esta necesidad y esta tendencia no podrán ser satisfechas sino añadiendo y sustituyendo los sonidos por los ruidos.¹⁷

Los variados manifiestos del movimiento futurista, que hablaron sobre música, danza, pintura, diseño, artes plásticas, arquitectura, urbanismo, publicidad, moda, cine, poesía, etcétera, son numerosos, después del iniciado por el fundador F. T. Marinetti, «*El Manifiesto del Futurismo*» (1909), le siguen otros importantes, el la Pintura futurista (1910), firmado por Boccioni, Carrà,

17 RUSSOLO, LUIGI. «*El arte de los ruidos*» (1913), <http://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html>.

Balla, Severini, della Musica (1911), de la Escultura (1912) di Boccioni, El Arte del ruido (1913) de Russolo, La Arquitectura futurista (1914) de Sant'Elia, el Teatro sintético (1915) de Settimelli, Corra e Marinetti, de la Cinematografía futurista (1916) de Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti.¹⁸; de entre todos ellos, nos resulta muy interesante para el tema de esta tesis sobre 'arte de acción', «El *Manifiesto técnico de la literatura futurista*», publicado en 1912, y «*La destrucción de la sintaxis. La imaginación sin cadenas*» publicado en 1913 por la capacidad con la que los texto provocan la crisis de los valores del paradigma clásico y la abstracción¹⁹ de esa predominante lógica lineal del racionalismo, proponiendo la auténtica vivencia del tiempo presente, desligándolo de lo anterior: «el Tiempo y el Espacio murieron Ayer. Nosotros ya vivimos en lo absoluto, pues hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente»²⁰.

En el manifiesto se propone otro tipo de procedimiento: disruptivo, revolucionario, transgresor. Los futuristas rompieron con la sintaxis tradicional, colocando los verbos en infinitivo. Se trata, pues, de la constitución de un tiempo diastémico que desafía las leyes clásicas de la lógica formal. Con el tiempo verbal en infinitivo no se delimita una temporalidad y modalidad determinada, sino que expresa una discontinuidad, y a la par, un movimiento o un *fluir* constante.

18 Para más información sobre los manifiestos futuristas véase tesis doctoral de RUFINO ZARLENGA, UGo. «*Filippo Tomasso Marinetti. Un ejemplo de prosa Futurista*», Universidad Complutense de Madrid, 2009.

19 La abstracción del pensamiento racional en el arte, surge de la fragmentación del trabajo, del tiempo, del lenguaje, de las imágenes; nos conduce hacia un tipo de conocimiento, de pensamiento abstracto a modo de un pensamiento de imágenes que no sigue una lógica lineal, sino que en su lógica difusa, funciona por intuiciones, por similitud y juego de tonalidades emotivas.

20 MARINETTI, FILIPPO TOMASSO. «*Primer Manifiesto Futurista*», ob. cit.

Es por tanto que la no-temporalidad propia del infinitivo²¹ resultaba idónea para el espacio textual del Futurismo para proponer realizar acciones sorprendentes, desvinculadas de la linealidad de la estética clásica²²:

*Se debe usar el verbo en infinitivo para que se adapte elásticamente al sustantivo y no lo someta al yo del escritor que observa o imagina. El verbo en infinitivo puede sólo dar el sentido de la continuidad de la vida y la elasticidad de la intuición que la percibe.*²³

Conjugar los tiempos verbales en infinitivo para establecer el proceso creativo, implica desde ese preciso momento demarcar un espacio temporal que, de manera indeterminada, produce una discontinuidad sobre el discurso y el tiempo diacrónico de la historia. Un intervalo creativo. Un espacio interválico que los futuristas aplicaron generando una abstracción del lenguaje racionalista, y, desde ese espacio experimental, una liberación de los modos de significación hacia el sentido múltiple y poético, que puede conocerse a partir del saber hacer técnico de la acción²⁴.

Es entonces posible afirmar que, la ruptura de la sintaxis, más la elisión de preposiciones, conjunciones y signos de puntuación propician que el texto futurista sea leído como unas ráfagas de simultáneas analogías e imágenes discontinuas y difusas. Dice Marinetti en el manifiesto de la literatura futurista: «es necesario destruir la sintaxis, disponiendo los sustantivos al azar,

21 En los casos gramaticales depende del verbo conjugado para la adecuación de un tiempo específico.

22 Un espacio, que presenta una clara correlatividad con el espacio creativo del 'arte de acción'.

23 MARINETTI, FILIPPO TOMASSO. «Manifiesto técnico de la literatura futurista», *Le Figaro, París, 1910*.

24 El uso de la acción verbal y de la acción comportamental son destacados elementos en la sintaxis del Futurismo que se relacionan con el 'arte de acción'.

tal como nacen»²⁵. Siendo ésas relaciones subjetivas e indeterminadas los detonantes de la ruptura sintáctica y temporal, parafraseando a Marinetti que decía: «al abolir también la puntuación. Al suprimirse los adjetivos, los adverbios y las conjunciones, la puntuación queda lógicamente anulada, en la continuidad variada de un estilo vivo que se crea por sí mismo, sin las pausas absurdas de las comas y los puntos. Para acentuar ciertos movimientos e indicar sus direcciones se emplearán signos matemáticos + - x = () y signos musicales»²⁶. Lo cual añade cierto juego dinámico en la interpretación de las imágenes sucesivas, a la vez que surgen de la pausa, de la observación en infinitivo a la acción.

8.1.1 EL TEATRO FUTURISTA

*El espacio futurista es la aureola metafísica del ambiente.
El ambiente la proyección espiritual de la acción humana.*²⁷
Lia Lapini

Los artistas del Futurismo no ciñeron su estilo a una sola disciplina, sino que su propósito era transformar todos los ámbitos creativos, influir sobre el ciudadano moderno y realizar un cambio social, pero, sobre todo la sensibilidad futurista buscaba alcanzar una síntesis del arte con la vida cotidiana. Y, la forma más directa y dinámica, que les va a permitir contactar con el público, haciéndolo copartícipe y no un mero espectador²⁸, va a ser el teatro.

25 Íbid.

26 MARINETTI, FILIPPO TOMASSO. «*Manifiesto técnico de la literatura futurista*», *Le Fígaro*, París, 1910.

27 Op. cit. de Lia Lapini en M. PEÑUELA, ANA. «*Cuadernos de Filología Italiana: el espacio de las síntesis de Marinetti*», Servicio de Publicaciones UCM, Madrid, 1995, p. 127.

28 MARTÍNEZ PEÑUELA, ANA. «*Cuadernos de filología italiana: el espacio de las síntesis de Marinetti*», Servicio de Publicaciones UCM, Madrid, 1995, pp.121-141.



A partir de 1910, comenzaron a producirse las «*Seratas futuristas*», la primera en Trieste Torino, muestras tempranas de la *Performance*²⁹ sobre el escenario del teatro en las que había provocativas declamaciones e interacción con el público. Los actos muchas veces se presentaban en sincronía, en un repertorio de monólogos de casos curiosos, chistes y anécdotas bizarras³⁰.

En los años 20 la influencia del Futurismo en el resto de vanguardias artísticas impregnaban alegremente todos los ámbitos. Artistas como por ejemplo Enrico Prampolini, Giacomo Balla, o Fortunato Depero fueron, entre otras tantas dedicaciones, diseñadores de objetos y ropa futurista; y, tampoco dejaron correr la posibilidad de diseñar delirantes vestidos y trajes para obras de teatro o vestuarios; como los *vestidos antinaturales*³¹ que Balla diseñó para los famosos Ballets Rusos de Djaghilev (1917). El estilo futurista también podemos identificarlo en los decorados, la escenografía y el vestuario de la película «*Aelita*» (1924) de Yakov Protazanov, que no sólo proviene del cine expresionista alemán, o bien, en la espeluznante película «*Metrópolis*» de Fritz Lang (1926), que todavía en el imaginario colectivo es símbolo y metáfora de la modernidad³². Y de la misma manera, así resultan el carácter de los experimentos de teatro que realizaron al aire libre, un género teatral que Azari teorizó en 1029, acontecimientos en los que los artífices tenían como objetivo combinar los movimientos de los motores de los aviones y la música.

29 Dick Higgins, para introducir la práctica de Fluxus como arte intermedia (1966) se remonta al movimiento del Futurismo.

30 RUFINO ZARLENGA, UGO. «*Fillippo Tomasso Marinetti. Un ejemplo de prosa Futurista*», Universidad Complutense de Madrid, 2009.

31 Véase el manifiesto de «*El vestido antinatural*» de Giacomo Balla (1914).

32 AMENDOLA, GIANDOMÉNICO. «*La ciudad postmoderna*», Celeste, Madrid 2002, p. 87.

Figura 39. Fotograma de la película «*Aelita, reina de Marte*» de Yakov Protazanov (1924).

Radicalmente diferentes al modo anterior de teatro, la escena futurista cambió con las herramientas creativas del humor y la ironía la relación entre la audiencia y el actor. Va a ser éste carácter de improvisación³³ en el espectáculo, en la que eran permitidos toda clase de insultos e improprios, el que imponga sus nuevas reglas en respuesta a la imposición del lenguaje como superioridad del discurso clásico: el drama y el actor subordinados a la palabra y la representación. En el Futurismo hablaremos ya pues del actor, no como un intérprete que representa el argumento de los discursos clásicos, sino como un elemento más de la escena, que forma parte del conjunto total de la obra. El teatro futurista va a ser una de las grandes contribuciones al 'arte de acción' al ser considerado como un arte predominantemente vivido en el movimiento y la acción, que se generaba desde esa nueva sintaxis y espacio de discontinuidad capaz de abstraer y ampliar hacia modos creativos la lógica racionalista.

8.1.2 LA PRESENCIA DE LA LÓGICA DIFUSA EN EL FUTURISMO

En esta revisión, de la lógica de la vanguardia futurista, mucho más que una rebelión anticlasicista. debe ser vista como un proteico intento de renovación y transformación del modo anterior de la estética, que protagonizaron los verdaderos creadores del arte moderno. Como un sople de aire fresco, los artistas futuristas descubrieron a la sociedad, novedosas y creativas propuestas culturales y artísticas en consonancia con el avance y el nuevo 'sensorium' tecnológico. Lo hicieron destruyendo con su originalidad la sintaxis clásica; tratando de captar la sensación del movimiento de *multiproducción* y *multi-*

33 Improvisar significa realizar algo sin haberlo preparado con anterioridad. La técnica improvisada es una pausa temporal, una discontinuidad del logos, que se logra en el espacio de la creatividad. Es un modo de expresión de un conocimiento subconsciente, inmediato e intuitivo respecto al *noûs* que muestra la realidad de las cosas.

fragmentación industrial en sus obras artísticas, con la revolución de belleza mecanicista, dejando entrar el ruido como herramienta creativa en el arte y la literatura, mediante la superposición de gestos y acciones consecutivas en las *seratas*, y mediante la comunicación directa entre audiencia y actores en el teatro.

Una de las facetas más sorprendentes del movimiento futurista y que está directamente relacionada con el ‘arte de acción’ es el gesto espontáneo que los artistas futuristas improvisaban en esa *antitemporalidad* —o desvinculación de lo anterior— de la acción verbal y del tiempo escénico. De modo que, ya podemos hablar aquí de un ‘momentum’ en el Futurismo que parte de la *anti-temporalidad* en la sintaxis, abriendo las puertas de la abstracción del lenguaje racionalista hacia la discontinuidad, la intederminación, la difusidad de los límites y al múltiple sentido en los modos de significación.

Es la temporalidad nula, o *anti-temporalidad* sintáctica la gran *marca* estética del Futurismo, que al mismo tiempo, que niega lo anterior, posibilita trascender y constituir un paradigma artístico y una lógica radicalmente diferente de las conocidas y mantenidas hasta entonces. Se prepara así, con el fluir de esa lógica difusa presente en la *anti-temporalidad* de la acción verbal iniciada en el movimiento futurista el aspecto conceptual y a la par, también la forma real que se irá definiendo de muchas de las cualidades y características del arte de acción en las manifestaciones de las sucesivas Vanguardias Históricas.

8.2 EL DADAÍSMO

Antiarte. Se trataba, primordialmente, de poner en discusión el comportamiento del artista tal y como lo consideraba la gente. Lo absurdo de la técnica, de las cosas tradicionales...¹

Marcel Duchamp

Sin duda, la broma y la ironía con la que eran presentados los espectáculos de variedades del *Cabaret Voltaire* de Zurich, fueron una continuación de los manifiestos y las *seratas futuristas*. Pero a diferencia, los dadaístas se posicionaban resueltamente rechazando el histerismo de ese mundo *racional* que había desencadenado, entre otras cosas, la Iª Guerra Mundial². El aprecio a la vida fue, en este trágico pasaje de la historia de la cultura occidental, la idea radical —y metafísica— vanguardista con la que se posicionó el arte, para vencer el abatimiento y el pesimismo predominante en Europa.

En 1916, Hugo Ball, escritor de los primeros textos dadá, proclamaba los ideales del movimiento con las siguientes cuestiones: «Cada palabra que se pronuncia y se canta aquí significa al menos una cosa: que esta época degradante no ha logrado infundirnos respeto. ¿Qué podría ser en ella respetable e imponente? ¿Sus cañones? Nuestro bombo los acalla. ¿Su idealismo? Hace tiempo que se ha convertido en motivo de risa, en su versión popular y en la académica. ¿Las grandiosas matanzas y las hazañas caníbales? Nuestra locura

1 DUCHAMP, MARCEL & CABANNE, PIERRE. «*Conversaciones con Marcel Duchamp*». Anagrama, Barcelona, 1984. p. 85.

2 Sobre la Iª Guerra Mundial, Hemingway dijo que se trató de: «la más colosal, sanguinaria y mal dirigida carnicería, que había tenido lugar en el mundo». HUGHES, ROBERT. «*El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*», Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 58

Figura 40. Annah Höch. «*Cut with the Kitchen Knife Dada through the last Weimar Beer Belly Cultural Epoch of Germany*» (1919–1920).

voluntaria, nuestro entusiasmo por la quimera acabará con ellas...».³ En este mismo texto, «Die Flucht aus der Zeit» (1916), Hugo Ball define el grupo dadaísta como una síntesis del expresionismo, el Futurismo y el Cubismo, en un restringido grupo formado en el cabaret Voltaire, principalmente por Guillaume Apollinaire, Hans Arp, Hugo Ball, Cangiullo, Cendrars, Hennings, Hoddis, Huelsenbeck, Marcel Janco, Kandinsky, Marinetti, Modigliani, Oppenheimer, Picasso, van Rees, Slodki, Tzara⁴ y él mismo. No obstante, al finalizar la guerra en 1918, hubo una expansión del movimiento dadaísta, en la que se establecieron otros importantes centros geográficos en París, Alemania, New York y Japón⁵. De modo que, las experiencias del movimiento dadá son numerosas, pasando por el trabajo de Shopie Tauber, Hans Richter, Marcel Duchamp, Hannah Höch, Kurt Schwitters, Man Ray, Raoul Hausmann, Francisco Martínez de Picabia, entre otros artistas, en el que participaron con excelentes e importantes obras.

El punto de partida del Dadaísmo, decíamos, arranca de un ambiente artístico y cultural en contraposición y repulsa al sistema de la civilización moderna que había provocado la guerra; los dadaístas, por tanto, dieron lugar a un arte imaginativo y crítico, en el que utilizaban el sentido del humor como afirmación misma del arte⁶. Sin embargo, detrás de la alegría, la risa, la pa-

3 BALL, HUGO. «*Romanticidades. La palabra y la imagen*» (1916), <http://www.uclm.es/artesonoro/hball/html/palbra.html>.

4 *Ibíd.*

5 Núria López señala que, Ball ya resalta en su diario la presencia de japoneses entre el público de las sesiones del Cabaret Voltaire. LÓPEZ LUPIÁÑEZ, NÚRIA. «*El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta*», Universidad de Barcelona, 2002. p.34. Para más información sobre el Dadaísmo japonés, véase LINHARTOVA, VERA. «*Dada y Surrealismo en Japón*», Publications orientalistes de France, París, 1987; y el catálogo «*Japon des avant-gardes, 1910-1970*», Éditions du Centre Pompidou, París, 1986.

6 Respecto a ese posicionamiento positivista de algunos artistas, cabría señalar el entusiasmo de la época por la filosofía Nietzscheana antes de 1914.

rodia y la broma, había una gran fuerza autocreativa y, justamente, desde ese posicionamiento, el concepto se transforma en una eficaz herramienta capaz de producir cambios en la negatividad de la realidad reinante. Un arte–diversión, que pone en marcha el “espíritu dadaísta”⁷ y que, más adelante, como vamos a estudiar, será defendido por los artistas neodadaístas, especialmente por el movimiento Fluxus.

Antiarte, anunciaban los artistas dadá, negando así, esa parte del sistema del arte demasiado serio, es decir, el arte burgués, el culto del arte clásico y aquel destinado a los fines propagandísticos políticos de aquella época, para transmutarlo, con sus ingeniosas obras y prácticas, en parodia y artificio, en un arte–diversión.

En este sentido, las propuestas dadaístas significarán un replanteamiento de ciertos aspectos intrínsecos del movimiento modernista. El culto por la ironía, el artificio y la improvisación, no sólo cambió los procedimientos técnicos de manifestarse artísticamente, sino que, además tras la incorporación de estos nuevos valores —y herramientas creativas— en el arte, la influencia dadaísta había convertido la vanguardia artística moderna en expresión emergente de la relatividad, la simultaneidad, la ambigüedad y la difusidad en el arte.

8.2.1 LA PUESTA EN ESCENA DEL ARTE DADÁ

A consecuencia de la guerra, la necesidad de fuga hacia espacios más neutrales de Europa y EE UU, hizo coincidir en la ciudad suiza de Zurich a muchos exiliados procedentes de diferentes países europeos. En la calle Spiegelgasse, el 5 de febrero de 1916, el escritor Hugo Ball y la actriz Emmy Hennings abrieron el *Cabaret Voltaire*, un lugar en el que se daban cita artistas, poetas, músicos,

7 Tristan Tzara define ‘dadá’ con este mismo término: «dadá es un espíritu nuevo en transformación». TZARA, TRISTAN. «*Oeuvres Complètes*», por Henri Béhar, Flammarion, París, 1975–1991, p. 383.



KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bossso fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba - umf

escritores y políticos. Entre otras cosas, en aquellos encuentros compartían sus comunes preocupaciones y visión del mundo, lo que, a la par, les permitía adquirir un profundo conocimiento de los movimientos de vanguardia⁸. Según Hans Arp, autor partícipe de los hechos subraya que, aquello que al nuevo grupo de artistas interesaba era manifestar *el espíritu dadaísta*, por lo que afirma una preexistencia del movimiento antes de ser oficialmente declarado: «todos nosotros éramos dadaístas antes de la existencia de Dadá»⁹. No obstante, el mismo Hans Arp detalla con exactitud que, en efecto, el Dadaísmo se organizó el 8 de febrero de 1916 a las seis de la tarde; cuenta que estando Tristán Tzara en el *Cabaret Voltaire*, puso nombre al movimiento con un simple juego de azar, que consistió en abrir con un cuchillo por cualquier página un diccionario y señalar cualquier palabra, y al parecer, mediante ese procedimiento que parte del principio de incertidumbre, indeterminación y difusidad en la acción, Tzara dió con la palabra ‘Dadá’.

Pero además, sobre el escenario del *Cabaret Voltaire*, eran interpretadas obras de los más diversos artistas y tendencias. El programa del *Cabaret Voltaire*, inspirado en el teatro de variedades¹⁰, contaba con números de danza, piezas musicales, literarias y poéticas. Pero, especialmente, los avances de este movimiento destacaron porque fueron espectáculos transgresores de carácter poético, crítico y humorístico, en los que premeditadamente utilizaban

8 Para más información sobre el tema véase, AA.VV. «*Dada Zürich–Paris, 1916–1922: Cabaret Voltaire, Der Zeltweg, Dada, Le coeur à Barbe*», Jean Michel Place, París, 1981.

9 ARP, HANS; DE MICHELI, MARIO. «*Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*», Alianza, Madrid, 2002.

10 Las veladas se presentaban por temáticas, por ejemplo velada «Sturm», o velada «Art nouveau». BALL, HUGO, «*La fuite hors du temps*», Diario 1913–1921, (Prefacio de Herman Hesse), Éditions du Rocher, Mónaco, 1993., p. 136.

Figura 41. «*Karawane*». Otros poemas fonéticos de Hugo Ball, escritos en 1916, son por ejemplo: «*Wolken*», «*Katzen und Pfauen*», «*Totenklage*», «*Gadji beri bimba*», «*Seepferdchen und Flugfishche*». <http://www.ubu.com/sound/ball.html>

la diversidad, la simultaneidad, el absurdo y la imaginación. Así, para los dadaístas, el gesto risible, el absurdo, la simultaneidad, y el múltiple significado de lo poético eran herramientas de transformación del nuevo arte. En éstas puede verse claramente que son herramientas vinculadas a la acción y a la afirmación del arte en la vida, o sea, que hay ahí una serie de elementos que definen ya el 'momentum' y, que son precursores de la 'lógica difusa' que utiliza el 'arte de acción'.

Ahora bien, las veladas dadaístas son tan heterogéneas como los contenidos de las revistas que fundaron, por ejemplo: «Cabaret Voltaire»¹¹, «Dadá»¹², «Cannibale»¹³, «Merz»¹⁴ o «361»¹⁵, o los encuentros en congresos¹⁶ y conferencias¹⁷, o las exposiciones que organizaban en galerías de arte, en donde

11 La revista «Cabaret Voltaire», fue fundada por Hugo Ball (1916). LÓPEZ, LUPÍÁÑEZ, NÚRIA. «*El pensamiento de Tristan Tzara*», Ob. Cit, p. 27.

12 La revista «Dadá», fundada en julio de 1917 por Tristan Tzara, consta de 7 números; en el nº 3 se publicó el primer manifiesto del movimiento, «*El manifiesto dadá*» (1918).

13 Revista fundada por Picabia (1920), que consta de tan sólo 2 números y un «Manifiesto cannibal». LÓPEZ L., NÚRIA, Ob. Cit, p. 172.

14 Revista fundada por Kurt Schwitters (1923). Cabe añadir que Schwitters es quien prolongará por más tiempo el espíritu dadá a través de su revista «Merz». Ídem, p. 33.

15 Un papel importante de la difusión del Dadaísmo por el mundo corresponde al artista Francisco Martínez de Picabia, que llega a Zurich en 1918 después de haber fundado en Barcelona su curiosa revista «391», cuyos números sucesivos, hasta 1924, se publicaron en Nueva York, Zurich y París. Picabia estuvo en Estados Unidos en contacto con Stieglitz, Marcel Duchamp y Man Ray, convirtiéndose, por tanto, en un lazo de unión entre el dadaísmo suizo, el alemán, el francés y el norteamericano. AA VV. «*Historia del arte*», Anaya, 2000, p. 567.

16 Por ejemplo el «Congreso Internacional Constructivista de Weimar» (1922). Este congreso, al que asiste junto con Richter y Arp, y al que también acude Kurt Schwitters, se convierte en una manifestación dadaísta. LÓPEZ L., NÚRIA. «*El pensamiento de Tristan Tzara*», Ob. cit. p. 32.

17 Dos importantes conferencias para comprender el movimiento dadaísta son «*Conférence sur dada au club du Faubourg*» y «*Conférence sur Dada*» se pueden

se mezclaban fotomontajes, collages, objetos encontrados, pintoescultura matérica y recitales espontáneos, todo ello ligado a un ceremonial de continua provocación. Veamos, por ejemplo, un texto de la artista alemana Hannah Höch, que relata cómo en los encuentros y exposiciones dadaístas sistemáticamente se atacaba al culto del arte que aun estaba profundamente unido al *establishment* racionalista, y a la sociedad burguesa:

En diciembre de 1919 participé en una de las Matinés Dadá en el teatro Tribune... En el escenario estuvieron Johannes Baader, Heinz Ehrlich, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Wieland Herzfelde, Richard Huelsenbeck y Walter Mehring. Tuvieron lugar otras representaciones similares; en la mayoría de los casos eran números improvisados llenos de ingenio que sólo se habían preparado un rato antes y que rozaban los temas intelectuales o bien se apartaban de ellos por las payasadas. El grado de profundidad que adquirirían estas turbulentas representaciones dependía principalmente de la actitud del público. Tampoco se sabía mucho como iban a terminar y yo tenía un miedo atroz a los finales. El resultado era espectacular por su nivel de provocación y subversión. Todos los participantes se sentían siempre muy satisfechos y aliviados al comprobar que tenían seguidores, mientras los burgueses montaban en cólera y quedaban así al descubierto¹⁸.

Posicionados en contra del arte de la representación de los mitos clásicos y las figuras religiosas —estilo que se venía imponiendo a partir del

encontrar en TZARA, TRISTAN. «*Oeuvres Complètes*», ob.cit., p.423.

18 HÖCH, HANNAH. «*Una visión sobre mi vida*» (1958). Exposición Hannah Höch, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid (20.01–11.03.2004), <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2004/hannah-hoch.html>

Renacimiento—, los artistas dadaístas ofrecieron su particular visión, que de lo negativo surge la afirmación creativa. Si por un lado, entre las más firmes negaciones del Dadaísmo, destacan las prácticas artísticas dirigidas contra el arte complaciente, ilusionista y sentimental¹⁹ con la clase dominante burguesa; por otro lado, el proyecto emancipador reclamaba una mayor intervención activista y creativa a través de la acción. Así pues, en ese procedimiento radical, transformador y presencial, podemos encontrar que anunciaban algo nuevo. En ese medio fueron afianzándose una serie de nuevas técnicas artísticas que dan un paso más en las cualidades performativas de la acción²⁰ y en la técnica escultórica del saber hacer del cuerpo²¹, fundamentadas en la instantaneidad, la intersubjetividad, la improvisación y la espontaneidad. De modo que, tal conjunción pragmática entre pensar y saber hacer²² espontáneo, improvisado, intersubjetivo, en el Dadaísmo es fundamentalmente acción performativa, inseparable del cuerpo del que emerge y del ‘momentun’; es ya ‘arte de acción’.

Por ejemplo, este cambio, lo ilustra Hugo Ball²³ con su poesía fonética «*Karawane*». Como puede observarse en la figura 41, Ball viste una especie de armadura futurista, y es también, sin lugar a dudas, un hombre de cartón, que encuentra en el acontecimiento una modalidad presencial y subjetiva, que nos

19 Carta de Tzara a Picabia: «podemos ser capaces de hacer bellas cosas, porque me siento como una estrella y una locura para asesinar a la belleza — a lo antiguo naturalmente con trompetas y banderas o por el fuego, en voz baja» (01.1919) en SANOUILLET, MICHEL, «*Dada à Paris*», Flammarion, París, 1993. p. 502.

20 Véase la acción radial del cuerpo y radios de acción en cap. 6.1 Elementos y factores intermediales del momentum del arte de acción.

21 Este cambio de la lógica en el arte, que arranca del establecimiento de nuevos valores estéticos en la obra —fundamentados en la intuición, la intersubjetividad, la instantaneidad, la simultaneidad, la indeterminación, la relatividad y la difusidad—.

22 Véase parte 1^a: cap. 4.1 El modelo técnico de la cultura griega.

23 Hugo Ball fue el inventor de la poesía fonética dadaísta.

muestra otras formas de intensidad en la poesía —presencial, indeterminada, relativa, simultánea y difusa en relación al ‘momentum’—; es decir una poesía de Hugo Ball que va unida a gestos, inmediatamente significantes y que únicamente pueden manifestarse a través de un ‘arte de acción’. De hecho, él mismo establece el sentido performativo de la acción poética, tal y como dice: «con este tipo de poemas fonéticos se renuncia de forma global a la lengua arruinada y corrompida por el periodismo. Se retrocede a la alquimia interior de la palabra, se renuncia también incluso a la palabra y se preserva así a la poesía su último espacio más sagrado. Se renuncia a hacer poesía de segunda mano, a adoptar palabras —por no hablar de frases— que no se acaban de inventar, flamantes, para uso propio. Ya no se desea alcanzar el efecto poético con medios que al fin y al cabo no son más que el reflejo de intuiciones de ideas ofrecidas furtivamente y ricas en ingenio, no en imágenes»²⁴.

Para entender la lógica azarosa, indeterminada y difusa del arte dadá, que escapa completamente del orden de las convenciones y del significado de la sintaxis clásica, sugerimos realizar el ejercicio que propone Tristan Tzara para componer un poema dadaísta:

Coja un periódico.

Coja unas tijeras.

*Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle
a su poema.*

Recorte el artículo.

*Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman
el artículo y métalas en una bolsa.*

Agítela suavemente.

24 BALL, HUGO. «*Die Flucht aus der Zeit*»(fragmento). Traducción: Celia Martín. Sin Título nº6, Cuenca,1996. 24-VI <http://www.uclm.es/artesonoro/hball/html/palbra.html>.

Ahora saque cada recorte uno tras otro.

*Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la
bolsa.*

El poema se parecerá a usted.

*Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad
hechizante, aunque incomprendido por el vulgo.²⁵*

De este modo, comprobarán que unas palabras y papeles rotos encolados al azar, pueden servir para hacer «una declaración abierta al orden establecido»²⁶, y para componer un poema libre y sin límites, cuya lógica hace difusos los estrechos límites de las normas, o sea, para dejar entrar la creatividad y el arte a formar parte de la experiencia cotidiana.

Respecto al ‘arte de acción’, otra de las figuras sumamente interesantes, del Dadaísmo que tomó por centro Alemania²⁷, es el polifacético artista Kurt Schwitters²⁸. Partiendo de los experimentos ruidistas futuristas, Schwitters también exploraba la fonética y su expresividad verbal, y la utilizaba de manera inusual sobreponiendo, fusionando, mezclando fragmentos, haciendo

25 Poema incluido en el «*Dadá manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*». Leído en París el 12 de diciembre de 1920 en la Galería Povolozky y publicado posteriormente en el N^o4 de la revista «*La vie des lettres*» también de París. *Littérature*, VIII 15 (1924). TZARA, TRISTAN. «*Oeuvres Complètes*», ob.cit., pp. 377–387.

26 DIETMAR, ELGER. «*Dadaísmo*», Taschen, 2004.

27 Núria López resalta los siguientes nombres de importantes artistas que participan en estos centros: de Berlín, Huelsenbeck (quien fue el artífice de este grupo), Raoul Hausmann (apodado Dadásofo), Franz Jung, Johannes Baader, Hannah Höch, los hermanos Wieland y Johannes Herzfelde, y Georg Grosz; de Colonia, Max Ernst y Alfred Gruenwald, más conocido como Theodor Baargeld; y finalmente de Hanover, Kurt Schwitters. LÓPEZ L., NÚRIA. «*El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta*», ob.cit., p. 33.

28 SCHWITTERS, KURT. «*Kurt Schwitters*», (catálogo con algunos textos del autor), Fundación Juan March, Madrid, 1982.



Figura 43. «Merzbau con la Catedral Erótica de la Miseria», por Kurt Schwitters, (1920–1936). Se trataba del propio estudio de Schwitters en Hannover. Construcción con objetos encontrados, elaborada en madera y pintada. Destruída en 1943.

borrosos los límites, y jugando con el múltiple significado. De este modo el *absurdo*, el ruido, la simultaneidad, y el sentido del humor en unidad con el cuerpo se vuelven herramientas características del arte dadaísta. De su heterogéneo conjunto de obras, cabe destacar la puesta en práctica de la subjetividad del individuo, que parte de la *subconsciencia inconsciente*, y de su relación intersubjetiva con el mundo.



Figura 42. Composición fotográfica: Kurt Schwitters recitando el poema fonético «Ursonante» (1924).

*Schwitters dice en su manifiesto de Poesía Consecuente:
La poesía consecuente se construye con letras. Las letras no son
conceptos. Las letras en sí mismas no tienen sonido, sólo tienen
un potencial sonoro que el rapsoda actualizará de tal o cual mo-
do. La poesía consecuente valora las letras y sus agrupaciones
en el contraste resultante de su oposición.*

FRAGMENTO DEL POEMA FONÉTICO «URSONANTE»

Zikete bee bee nnz krr müüüü
 Rinnzekete bee bee nnz krr müüüü
 Rakete bee bee nnz krr müüüü
 Zikete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu
 Rinnzekete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu
 Rakete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu
 Zikete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze
 Rinnzekete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze
 Rakete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze
 Zikete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze ziiuu rinnzkrrmüüüü
 Rinnzekete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze ziiuu rinnzkrrmüüüü
 Rakete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze ziiuu rinnzkrrmüüüü,
 Rakete bee bee.
 Rumppffillfftoooo?
 Ziiuu ennze ziiuu nnz krr müüüü, ziiuu ennze ziiuu rinnzkrrmüüüü;
 Rakete bee bee,
 Rakete bee zee.

.....
 Fümms bö wö tää zää Uu, pögff, kwlee.

Dedesnn nn rrrrr, li Ee, mpffif tillff toooo, tillll, Jüü-Kaa.

(cantado)

Rinnzekete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze ziiuu
 rinnzkrrmüüüü,

Rakete bee bee.

Rumppff tillff toooo?

.....
 Rum!

Rumppff?

Rum!

Rumppff t?

Rr rr rum!

Rumppff til?

Rr rr rr rr rum!

Rumppff tillff?

Rr rr rr rr rr rum!

Rumppff tillff toooo?

Rr rr rr rr rr rum!

Rumppff tillff toooo? Ziiuu!

ü:

1

2

3

43

a

(G)

Entre sus obras, hay varias piezas imprescindibles para la poesía fonética, la poesía visual, la música de acción, y que, también son precursoras del *happening*. Su concepto sobre el uso constructivo de la indeterminación y de lo arbitrario lo veremos proyectado en esas generaciones venideras de artistas, desde el comienzo de los años 50²⁹, que han escogido trabajar con el cuerpo y el ‘momentum’ como materias primas, abriendo nuevas formas creativas en el arte contemporáneo.

Ejemplos fundamentales son la «*Ursonate*» o «*Sonata en Urlauten*»³⁰ (1924), una alternativa al orden del pentagrama tradicional que, como puede verse en la figura 42, se trata de una acción radial que genera un campo de múltiples comprensiones difusas; o bien, la inevitablemente divertida «*Hustenscherzo*» —*La Tos Total*— (1937), un poema fonético que se compone de diferentes tipos y ritmos de toses, en el que presta especial valor creativo al ruido, a la improvisación y al gesto del cuerpo humano.

Otra interesante faceta de la obra de Schwitters consiste en la intermediación de diversas prácticas y disciplinas tratadas, siempre, desde un saber hacer técnico personal y subjetivo. Sus cuadros *merz* estaban confeccionados con todo tipo de utensilios y objetos encontrados³¹ e incluso objetos infraordinarios. Eran estos, fragmentos tomados de su entorno cotidiano: de la prensa, de las obras de sus amigos, de los objetos de deshecho de su propio hogar, o que encontraba por la calle, y que el artista rescataba para utilizar en un tipo de obras que denominó *merz*, un arte en el que prevalece el sentido de dejar aflorar la dimensión sensible y poética, también en el espectador.

29 Para más información véase BARBER, LLORENÇ. «*John Cage*», Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985; y véase «*Starting at Zero: Black Mountain College 1933–1957*», Kettle's Yard, Cambridge, Briston, 2005.

30 Véase figura 42.

31 Duchamp fue el creador de la poética del objeto encontrado. Duchamp presentó los primeros *ready-mades*, obras en las que fusionaba fragmentos de objetos encontrados, en 1913 en EE UU. Para más información sobre el tema véase, CIRLOT, LOURDES. «*Las claves del Dadaísmo*», Planeta, Barcelona, 1990.

Otra original propuesta de Schwitters es la «*Merzbau*». Las paredes y techos están poblados por inauditos collages abstractos de yeso y materiales diversos³² y por una diversidad de objetos comunes que transformaba en objetos artísticos. La «*Merzbau*» se trata de una obra intermedial en la confluye la arquitectura, la pintura y la escultura. Lejos de ser una obra con pretensiones monumentales, esta obra destaca por el proceso de su construcción que consistió en una acción de creación permanente que Schwitters realizó desde 1923 hasta 1930. El mismo Kurt Schwitters la definió como la obra de toda una vida; una intensa y subjetiva correspondencia entre el arte y la vivencia cotidiana.

8.2.2 EL CUERPO: OBJETO Y HERRAMIENTA DE LA ACCIÓN DADAÍSTA

El progreso tecnocientífico y las vanguardias artísticas modernas llevaron caminos paralelos, y en muchos casos, como en el Dadaísmo, fueron transdisciplinarias. Deleuze y Guattari se referirán a la apertura del soporte del cuerpo para la producción artística como «la maquinaria molecular dadaísta». A través de la relación afirmativa y positiva del Dadaísmo con la máquina y con los espacios públicos estos autores ven en el movimiento dadá una revolución vital del deseo, un movimiento de liberalización política del cuerpo social³³ y de desterritorialización:

32 Su idea constructiva se ponía en marcha desde la fusión de estilos como el Cubismo, Neoplasticismo, o utilizando técnicas como el *collage*, el *ready-made*, la pintoescultura. Un proceso de creación permanente que parece corresponder con la teoría de Gestalt, que va más allá de sus orígenes en investigaciones sobre la percepción. El fundador de la escuela de la Gestalt, Max Wertheimer, invirtió la mayoría de sus energías en otros temas tales como la epistemología (Wertheimer, 1934), la ética (1935), la resolución de problemas (1920) y la creatividad (1959/1978; véase también Dunker, 1945/1972). DEIGH, JOHN. «*Enciclopedia MIT de Ciencias de la Cognición*», Síntesis, Madrid, 2002.

33 Y de su propia persona, en el arte de la experiencia: revolucionaria, subjetiva,



Figura 44. Estudio fotográfico de desnudo femenino bajando por una escalera. Eadweard Muybridge (1887).

La maquinaria molecular dadaísta opera por su cuenta una inversión como revolución del deseo, surgida de las relaciones de los sujetos con la producción de las piezas de prueba de la máquina deseante, y de ella emerge un feliz movimiento de desterritorialización más allá de todo territorio de nación y partido; en fin, un mecanismo anti-humanista³⁴.

El Dadaísmo encuentra su sentido radical, precisamente, en el uso de ese mecanismo, del cuerpo anti-humanista, como objeto artístico en sí mismo y como herramienta creativa de acción. Se trata pues, de un saber hacer técnico que combina negación, creatividad y acción artística para enfrentar, de manera

relativa, intuitiva e imaginativa.

34 DELEUZE, G., GUATTARI, F. «*El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*», Les Éditions de Minuit, París, 1972/1973, p. 486.



Figura 45. Pintura: «Desnudo Bajando por una Escalera» de Marcel Duchamp (1912).

Figura 46. Fotografía: «Duchamp Vestido Bajando por una Escalera», de Marcel Duchamp (1952).

En las obras de Duchamp, y en el dadaísmo, no hay ninguna contraposición al progreso tecnocientífico. Como se observa claramente, tanto la secuenciación fotográfica como la temática del «Desnudo Bajando una Escalera» de Duchamp muestra ciertas similitudes con el estudio fotográfico de Eadweard Muybridge. No obstante, los científicos del racionalismo, al igual que si fuera una máquina, trataban de desentrañar las fuerzas operantes de aquellas «pasiones del alma», que enunció René Descartes en el siglo xv. Un método y nociones que más adelante, en el siglo xix fisiólogos como Edgar Muybridge se concentraron en registrar con los avances tecnocientíficos del momento. Un enfoque muy diferente al que tomaron los los artistas de vanguardia. La diferencia estriba, en que estos verán en la exactitud de la tecnología nuevas técnicas con las que plasmar con precisión el modelo de la nueva sensibilidad del paradigma contemporáneo.

Figura 47. Fotografía de Hannah Höch con una de sus muñecas dadá, (1925)

Hannah Höch es quizás la más característica representación del feminismo en el movimiento dadá. Con una diversa y sustancial obra artística, la artista alemana muestra su compromiso con la sociedad desde un punto de vista irónico y poético. Pero además, a Höch junto con Heartfield se les atribuye el hallazgo de la técnica del fotomontaje, a partir de 1918.



Figura 48. «Rose Sélavy», alter ego de Marcell Duchamp.

Entre 1919-21, Emmanuel Rudzitsky, más conocido como Man Ray, artista estadounidense impulsor de los movimientos dadaísta y surrealista en Estados Unidos, realizó una serie de fotografías a Marcel Duchamp, en las que aparecía transformado en una mujer judía que llamó Rose Sélavy.

subversiva y radical, el funcionalismo alienante y los aspectos de dominación de la historia de la cultura occidental, temas de los que ya hemos hablado.

Ahora bien, es la apertura del uso del cuerpo como materia prima a la espontaneidad y la indeterminación de la acción, lo que mejor define el carácter de las acciones dadaístas. Aquí, en el Dadaísmo, el cuerpo se utiliza desde un saber hacer técnico que aparece unido a las operaciones del pensamiento subjetivo, las experiencias vitales y a estados inventivos o expresivos que se expresan en la instantaneidad. La improvisación, permite al artista que crea, expresar desde su experiencia pragmática, desde la sensibilidad de su cuerpo, liberando su modo de pensar–hacer en la duración del ‘momentum’, en la perspectiva de tiempo real.

Las manifestaciones dadá, habitualmente eran iniciadas en textos previamente escritos³⁵, que se abrían a la acción, muchas veces en experiencias colectivas y simultáneas en relación directa con el público. Ball nos dice sobre la poesía³⁶ dadaísta:

Huelsenbeck, Tzara y Janco han presentado un «poema simultáneo». Se trata de un recital que desde el contrapunto tres voces o más voces hablan, cantan, silban, etcétera, al mismo tiempo, su reunión es una suerte de contenidos elegiacos, divertidos o bizarros. Tal vez, un poema simultáneo que revela un obstinado órgano particularmente fuerte, pero del que el acompañamiento es relativo. Los ruidos (un rrrrr, se extendió por varios minutos, o un sonajero, o el aullido de unas sirenas, etcétera) exceden en energía la voz

35 Cabe señalar que los dadaístas rechazaban el carácter fijo de la escritura, más bien era considerada un vehículo ocasional, de modo que hay muchos ejemplos de variaciones, modificaciones y versiones de los mismos textos dadá.

36 El poema ‘movimentista’, el poema de vocales, el poema ruidista, el poema simultáneo, etcétera. LÓPEZ L., NÚRIA. «*El pensamiento de Tristan Tzara*», ob. cit., p.140.

humana. El «poema simultáneo» cuestiona el valor de la voz.³⁷

En efecto, la puesta en escena de la literatura dadaísta iba acompañada de gestos, cantos, vestuarios, danzas, improvisaciones indeterminadas, instantáneas y múltiples, y de fronteras relativas y borrosas. Hay, pues en aquellas puestas en escena dadá, una relación indisoluble con el 'momentum' y la 'lógica difusa' del saber hacer técnico, sensible y poético, que el artista articula, entre otras cosas, con el potencial creativo y sintáctico de la acción de su propio cuerpo, y desde su relación con la inmediatez y con la múltiple interpretación del público. Así, por ejemplo, para Tzara, el pensamiento que *se hace en la boca*, se libera de la mecanización y de la falsa idealidad, se sitúa *al nivel del hombre y de la variedad y el movimiento* que caracterizan a la vida³⁸.

¿Deberíamos ya no creer más en las palabras? ¿Desde cuándo expresan lo contrario de lo que el cuerpo hace, piensa y quiere?

El gran secreto está aquí:

El pensamiento está en la boca.³⁹

La misma reivindicación inmediata y cotidiana, de esa intensidad del acto de creación artística discontinua, difusa y ensamblada, lo encontramos plasmado en la producción de la artista Hannah Höch. En sus óleos, dibujos, fotomontajes y fotografías trataba esa conexión entre el cuerpo y la experiencia cotidiana en comprometidos temas de vanguardia como el cuerpo de la mujer, el arte primitivo, la entreguerra, o el nazismo. O, por ejemplo, lo vemos en ciertas obras de Marcel Duchamp, que encarna lo más valioso del Dadaísmo neoyorquino. y que, en efecto, el tema de la politización del cuerpo y del deseo

37 BALL, HUGO, «*La fuite hors du temps*», ob. cit., p. 122.

38 TZARA, TRISTAN. «*Oeuvres Complètes*», ob. cit, p. 379.

39 *Ibíd.*

es esencial para comprender algunas de sus obras, como la serie de fotografías de 1920 que Man Ray le hizo transformado en Rose Sélavy⁴⁰.

8.2.3 LA PRESENCIA DE LA LÓGICA DIFUSA EN EL DADAÍSMO

Vamos comprobando pues, que la ‘lógica difusa’ en el espacio creativo del ‘arte de acción’ no surge *ex nihilo* en el tiempo de la postmodernidad. Las prácticas precursoras vanguardistas dejaron valores fundamentales y trascendentes al ‘arte de acción’. Particularmente, en la unidad cuerpo–acción de las prácticas dadaístas puede comprobarse el fuerte arraigo del uso de la imaginación, la subjetividad, el sentido del humor, y la apertura al proceso de creación permanente; lo que además nos sitúa, claramente ante la existencia o la presencia de una ‘lógica difusa’ en las prácticas dadaístas que hacen borrosos los límites de los significados clásicos y las fronteras entre las artes.

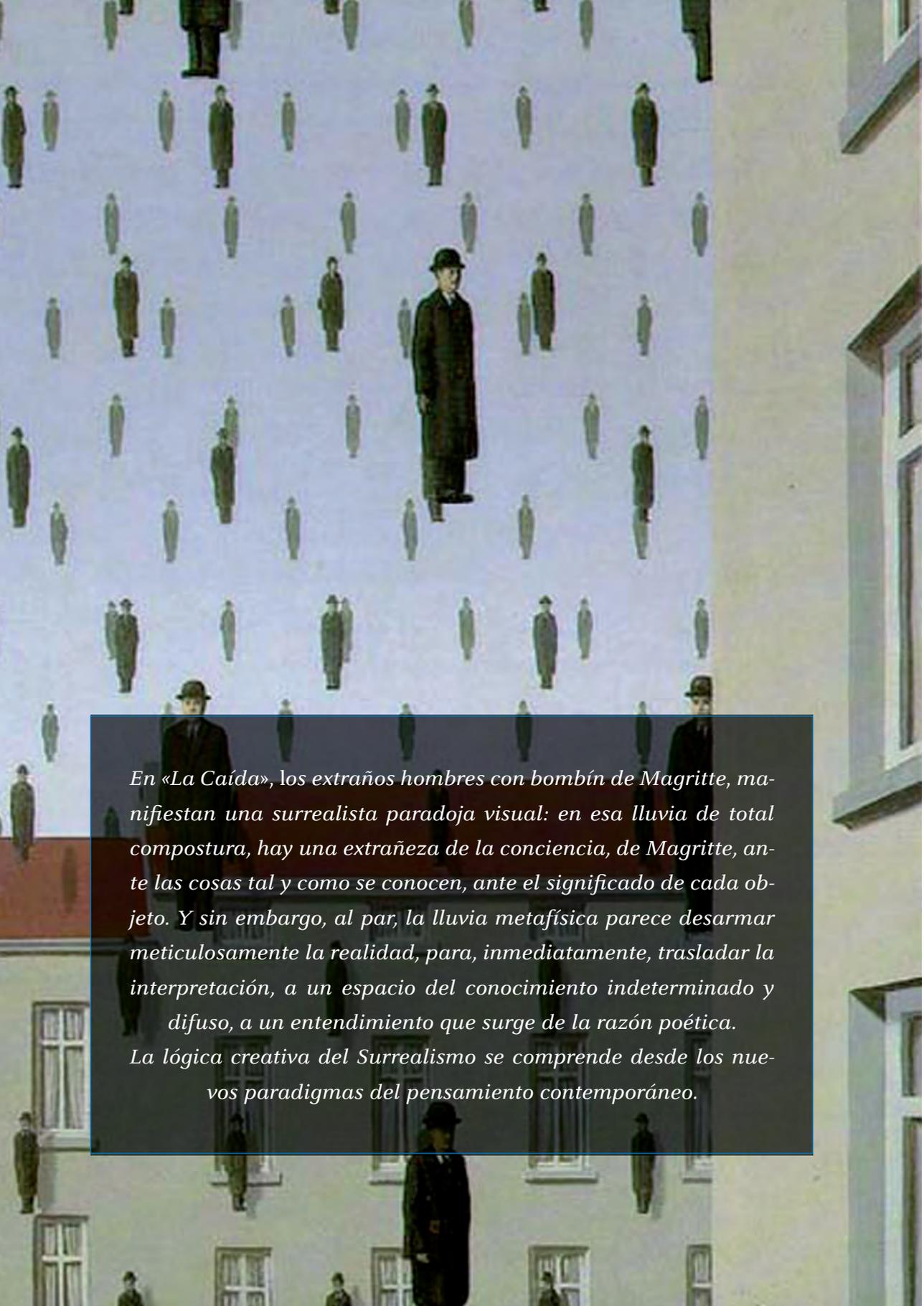
Los artistas dadaístas empleaban en el planteamiento de sus *collages* visuales y también verbales, la poética de todo el cuerpo, indeterminación⁴¹ en el hacer, entrando en juego: el hablar y las inflexiones de la voz, la espontaneidad del gesto, la improvisación, artificios teatrales, mecánica de sonidos, la ironía y el sentido del humor. Una suma de factores y elementos que se fundan en la interrelación del momento escénico. Una vibración de acciones insólitas e improvisadas, a veces simultáneas, cuyos radios de acción, al par, sugieren al espectador interpretaciones difusas.

Así pues, la acción improvisada, la espontaneidad y el juego del absurdo que expresaban en el ‘momentum’ escénico, parecen contener más significados de

40 DUCHAMP, MARCEL. «Notas Marcel Duchamp», Tecnos, Madrid, 1989, pp. 206–207.

41 En sus obras destaca el carácter destructivo y de rebeldía en el contexto de su época mediante el uso premeditado del escándalo, la ambigüedad, la duda, la imaginación, en un ejercicio de la negación constante de la lógica y la moralidad de la sociedad racionalista.

lo que aparentemente presentan, o no decir nada, o decir varias cosas al tiempo. Se trata éste, de un procedimiento que rechaza los principios lineales del único punto de vista racionalista, dando a entender múltiples puntos de vista o algo distinto de lo se que dice. Es decir, que estamos ante el procedimiento de una 'lógica difusa', al servicio de la imaginación del artista y del arte contemporáneo, que los dadaístas también utilizaron para desplegar el espacio artístico propio de la acción, el gesto, la improvisación y la espontaneidad, la vitalidad y la relatividad, y del cuerpo como medio creativo. En este sentido podemos afirmar que, el arte de la escena dadá se trata de una sintaxis que toma el cuerpo como material y herramienta, a través del cual se descubren potencias técnicas para el arte antes desconocidas. Se trata de una transformación o una transmutación en el paradigma del arte contemporáneo, que en sentido amplio, propone una revolución de la sensibilidad al encuentro del conocimiento poético en la vivencia cotidiana.



En «La Caída», los extraños hombres con bombín de Magritte, manifiestan una surrealista paradoja visual: en esa lluvia de total compostura, hay una extrañeza de la conciencia, de Magritte, ante las cosas tal y como se conocen, ante el significado de cada objeto. Y sin embargo, al par, la lluvia metafísica parece desarmar meticulosamente la realidad, para, inmediatamente, trasladar la interpretación, a un espacio del conocimiento indeterminado y difuso, a un entendimiento que surge de la razón poética. La lógica creativa del Surrealismo se comprende desde los nuevos paradigmas del pensamiento contemporáneo.

8.3 EL SURREALISMO

*Bello, como el encuentro fortuito
sobre una mesa de operaciones
de una máquina de coser y un paraguas.¹
Lautréaumont*

Muchos estudios consideran el movimiento dadaísta como un preámbulo del Surrealismo. Sin embargo, en el camino hacia la definición del código que utiliza el ‘arte de acción’ sucede más bien lo contrario. Como veremos, el Surrealismo se trata de un movimiento con proyección internacional que, entre otras fructíferas aportaciones, puede considerarse un catalizador que va a recoger y potenciar la experimentación creativa y espontánea —desde la valoración de la intuición, el azar y la intersubjetividad— iniciada por el arte dadaísta.

A consecuencia de esa continuidad y sistematización que procuró el Surrealismo², entre 1924 y 1945, lo novedoso y, pertinente al ‘arte de acción’ vendrá después. El arte a partir de los años 50, se caracteriza por la eclosión de prácticas intermediales que utilizaron el gran desarrollo de las tecnologías, o el nuevo ‘sensorium’ tecnológico³, en relación con el mayor o menor alcance

1 El texto citado se trata de una frase del poeta Lautréaumont (1846-1870), poeta del Romanticismo a quien los surrealistas consideraron como uno de sus precursores. Véase LAUTRÉAMONT. «*Los cantos de Maldoror*». Editorial Pre-textos, 2000.

2 La palabra Surrealismo la empleó Appollinaire por primera vez en 1917. A partir de entonces se convierte en un término usado frecuentemente por André Breton, Paul Eluard y algunos otros colaboradores de la revista «*Litterature*». AA.VV. «*Historia del arte*», Anaya, Barcelona, 1995; y véase GARCÍA FELGUERA, MARÍA DE LOS SANTOS. «*Las Vanguardias Históricas del siglo XX*», Historia 16, Madrid, 1993.

3 El gran desarrollo de las tecnologías de los años 50, mediatizaron el uso del video, la televisión y el cine, posibilitando la emergencia de un nuevo ‘sensorium’

Figura 49. «*La Caída*», Rene Magritte (1953).

en estas prácticas de nuevas tendencias o corrientes revival, por ejemplo la fuerte influencia que ejerció el Neodadaísmo, junto a la gran apertura de las disciplinas artísticas que van a utilizar la libertad de la acción creadora y el cuerpo humano como soporte y material de la obra.

En suma, cuando en los textos sobre arte habitualmente se hace mención a los inicios del ‘arte de acción’, en aquellas bien conocidas primeras incursiones experimentales de John Cage en el acontecimiento, en Black Mountain College⁴, en el verano de 1952; o cuando se hace referencia a la serie de *enviroments collages*⁵ de Allan Kaprow que realizó en su granja de George Segal de New Jersey, en 1957, denominando por primera vez aquello que sucedía, como *happening*⁶. Y los recordamos habitualmente junto a la figura de Vostell con «*Le théâtre est dans la rue*» de 1958. Si bien, de ellos, es justo destacar que crearon criterios y recursos de estilo con los que se produce la autonomía de la nueva disciplina, y con lo que cierran el círculo y se separan de los valores de las Vanguardias Históricas, resulta importante, conocer el trabajo de ciertos artistas del Surrealismo que, ya sea por sus revolucionarias ideas, o ya sea porque en sus obras sustituían los recursos tradicionales por su cuerpo o por el de otros, fluían con absoluta validez como lícitos precursores de ciertas características del ‘arte de acción’.

social y artístico.

4 Por ejemplo «*Theater Piece N° 1*»: obra considerada de los primeros *happenings*, en la que John Cage emplea el sentido de la acción performativa en el ‘momentum’, propiamente dicho.

5 BOSSEUR, JEAN. YVES. «*Le sonore et le visuel*» Dis Voir, Paris. 1992. pp. 73, 76.

6 Los primeros *happenings* que aparecen en los textos son «*18 happenings in 6 parts*», realizado por Kaprow en 1959, y «*L’enterrement de la chose de Jean Jacques Lebel*», la cual tuvo lugar en Venecia en 1960. LABEL, JEAN JACQUES & LABELLE-ROJOUX, ARNAUD. «*Poésie directe*» Opus International, Paris, 1994, p. 157.

8.3.1 ARTAUD Y LA GRAN METAFÍSICA DE LA ESCENA SURREALISTA

Antonin Artaud, que tanto investigó la verdadera responsabilidad transformadora del teatro en la sociedad, en su obra maestra «*El teatro y su doble*» lo explica, admirablemente, cuando propone la utilización de la herramienta creativa de la anarquía profunda, o sea, el azar, en las prácticas artísticas de la escena, produciendo una apertura intuitiva, así, al juego difuso de la significación múltiple, y a la gran metafísica de la acción.

Desde su planteamiento artístico, este autor también se proponía, recorrer los caminos poco transitados de la emoción, la expresividad inmediata y, la revelación significativa y creativa del *inconsciente subconsciente*. De tal modo, proponía liberar al teatro del esquema racionalista, que históricamente se había mantenido en la representación idealista y de los mitos clásicos⁷. Y, plantea la tarea de entrar en contacto con la perspectiva de tiempo real contemporánea, insistiendo en que el arte debe hablar el lenguaje de su época. Nos dice: «una multitud que se extrema ante las catástrofes... puede ser conmovida sin duda por esas elevadas nociones, y sólo necesita cobrar conciencia de ellas, pero a condición de que se les hable en un mismo lenguaje»⁸. Nos encontramos, pues con que Artaud reivindicaba un arte que siguiera la expresión de la imagen interior, que se forma en la experiencia de ese saber hacer técnico de la sensibilidad, la intuición y de la razón poética, como método con el que

7 En los textos de Artaud hay un constante poner en evidencia del juicio dominante tradicional judeocristiano que lo califica de obsceno con el signo de la actualidad contemporánea. Así por ejemplo, de la representación teatral clásica dice que: «ha perdido por un lado el sentimiento de lo serio, y por otro, el de la risa». ARTAUD, ANTONIN. «*El teatro y su doble*», El Edhasa, Barcelona, 1978 p. 47; véase también cap. 4 El dominio del racionalismo sobre el saber hacer y las técnicas.

8 BURCET, JOSEP. «*Ingeniería de intangibles, la formación del agujero blanco*», Germania, Valencia, 1997, p. 86.

redefinir, reorganizar y transformar desde la intersubjetividad, la realidad de la cultura y del mundo socializado.

Cabe añadir que la puesta en escena de Artaud, precogniza el nuevo arte de intervenir directamente en la vida⁹, y que involucra de manera esencial la experiencia del espectador en la manifestación de un arte metafísico, que es raíz y génesis de toda poesía, y como arte es liberador, «aun sin ser en parte ello su finalidad»¹⁰. Hay en el pensamiento de Artaud cierta cercanía con la mentalidad nietzschiana: «El hombre ya no es el artista, él mismo es obra de arte»¹¹. Y, si bien, tal y como nos indica Jean Jaques Lebel, dicha sentencia se confirma en cada *happening*, más aun, lo que vemos en la gran metafísica de la escena que propone Artaud, es que en parte, hay cierta correspondencia con la *areté* que iluminaba el teatro de la *Paideía griega*. En aquel espacio de representación, en donde acontecía la tragedia y la comedia, debía producirse —parafraseando las palabras de la «*Poética*» de Aristóteles— la *anagnórisis* del personaje, que por consiguiente, conducía a la *kátharsis* del personaje, y la purificación del espectador. Este estado del sentido y las propiedades performativas de la acción¹² guarda alguna similitud, salvando las diferencias históricas¹³, con el método que propone Artaud, para la creación de ese especial ‘momentum’¹⁴ de intercambio directo entre actor y espectador de imaginarios y de significados, capaces de transformar la vivencia cotidiana en experiencia estética. El arte, en esa búsqueda personal y trascendental, no

9 ARTAUD, ANTONIN. «*Para terminar con el juicio de Dios*» MCA, Valencia, 2001, p. 99.

10 Artaud defiende la elevada responsabilidad del artista respecto a la interpretación social de la acción. ARTAUD, ANTONIN. «*El teatro y su doble*», ob. cit. p. 47.

11 LEBEL, JEAN-JACQUES. «*El Happening*», Nueva Visión, Buenos Aires 1967, p. 69.

12 Véase capítulo 4.1.5 La expresión antropocéntrica de la escultura.

13 Véase cap.4.1.5.

14 Las variables difusas de un hecho aparecen en la comunicación como interpretaciones de intangibles, y que se presentan en la realidad, de radios de acción simultáneos, intersubjetivos y difusos en cuanto a la probabilidad.

sería representación sino comunicación vital y directa del individuo con un todo de relaciones multicéntricas, y a su vez, intersubjetivas.

Las ideas surrealistas de Artaud son precursoras del ‘arte de acción’, y de otras categorías y géneros que actualmente eclosionan en la escena del arte contemporáneo. Su influencia se deja ver en movimientos y grupos que han utilizado tanto sus nociones del Teatro de la Crueldad, por ejemplo «La fura dels baus», o en el Accionismo vienés, como de la metafísica de la acción escénica, por ejemplo, de la que nos habla el *happening* o el *Living Theatre*.

8.3.2 EL DESEO Y EL AZAR OBJETIVO

La actividad de los artistas surrealistas puede entenderse, por dos caminos que coexisten para llegar a los fines totalizadores del movimiento: la emancipación máxima del espíritu humano y, por consiguiente, una verdadera transformación, desde la experiencia surrealista, de la vida y del mundo.

Por una parte, las aspiraciones revolucionaria de los acólitos del Surrealismo buscaban una redención social y moral, no tan sólo desde los dictados comunistas, con los que muchos de ellos se identificaron dentro del marco político de la época. Sino que además, la poética del Surrealismo fue una exploración y experimentación en la introspección de la mente y el imaginario colectivo, que procuró una estética artística, sobre todo, liberadora de la subjetividad, el deseo y la subconsciencia inconsciente del individuo. Pero, por otro lado, si en el procedimiento lógico de las obras surrealistas el deseo era un factor fundamental llevaron a sistematizar en técnicas y métodos, de igual modo lo fue el procedimiento del azar objetivo. El azar objetivo, no es otra cosa que una herramienta fundamental para los fines del Surrealismo. En «*El Surrealismo y la pintura*», que el escritor, poeta, ensayista y teórico André Breton¹⁵ publicó

15 André Bretón es reconocido como fundador y principal referente del Surrealismo. El primer «*Manifiesto Surrealista*» lo escribió en 1924. Para más información



en 1928, presentó la estética del Surrealismo, desde el enfoque del psicoanálisis freudiano, proponiendo el azar objetivo como una herramienta con la que conectar el deseo subconsciente y la experiencia del individuo con las casualidades significativas, en las que el deseo converge con los elementos del campo difuso de la posibilidad y la probabilidad, que se presenta las formas múltiples y azarosas que transitan la experiencia cotidiana.

Referente al uso consciente y sistematizado del deseo y del azar objetivo, las palabras de Artaud nos dejan entrever que debe haber una lógica intuitiva y difusa, cuando: «la sensibilidad errante del oyente debe también escoger al azar lo que le conviene». Con este mismo enfoque libre, subjetivo de la ‘lógica difusa’, Octavio Paz proponía manifestar la razón poética mediante la creación de un propio lenguaje. Para Octavio Paz: «hablar sería crear»¹⁶. Otras técnicas consistían en dejar fluir la escritura automática para el registro incontrolado en la obra de las emociones, las imágenes del subconsciente, las palabras y las posibles variantes del azar objetivo.

De tal sistematización técnica del inconsciente y de la objetivación del azar, podemos decir que en los procesos creativos del Surrealismo se utilizaban técnicas y herramientas de conceptuales con el propósito de manejar el campo difuso de la incertidumbre. La ‘lógica difusa’ del Surrealismo enlazaba lo subjetivo, intuitivo y azaroso de la surrealidad produciendo o hallando: lo insólito, lo inesperado y lo sorprendente. Los resultados son obras de gran potencia experimental intrínseca, que parten de la subjetividad, el deseo y de

véase, BRETON, ANDRÉ. «*Manifestos del Surrealismo*». Labor, Barcelona, 1985.

16 Octavio Paz nos lo explica de la siguiente manera: «cuando empecé a escribir me di cuenta que no servían las palabras de los antiguos; era necesario que yo creara mi propio lenguaje —afirmación que sorprendió y molestó a algunas personas— era el lenguaje de mi pueblo, el lenguaje que rodeó toda mi infancia y adolescencia» PAZ, OCTAVIO. «*Las peras del olmo*», Seix Barral, Barcelona, 1983, pág. 146, 164.

Figuras 50. «*Je tend les bras*», Claude Cahun (1931).



Figura 51. Man Ray. «Autoportait ou ce qui Manque à Nous Tous Circa 1930», con Lee Miller y Man Ray, Home Movies (1923-37).

Man Ray utilizó la novedosa cámara transportable 16mm, para capturar situaciones, acciones y detalles de su vida cotidiana. El autorretrato de arriba, en el que aparece Lee Miller, se trata de una composición experimental, en la que Man Ray une la técnica surrealista del azar objetivo y el collage audiovisual.

aquello no premeditado, aleatorio y casual. Un protocolo técnico¹⁷ que, como dice Carlos Thiebaut: «para los surrealistas era superior a la que tiene cualquier desarrollo intelectual de carácter racional»¹⁸. Para comprobarlo, vamos a exponer y analizar algunos ejemplos.

Como un anticipo de la lógica relativa, subjetiva, o sea de la ‘lógica difusa’ del Surrealismo, podemos observar en las fotografías de la Condesa de Castiglione¹⁹, una constante invención de los papeles de su personaje, acorde con la propia ficción que ella imponía en su vida, lo que le llevó a hacer realizar de sí misma más de 400 autorretratos con la innovadora técnica, entonces, de la fotografía. En su obra más conocida «*Scherzo di Follia*» (1961–67), Castiglione aparece sosteniendo un marco con el que enmascara su ojo, como si tratara de enmarcar y aislar esa parte en cierto modo²⁰. Es decir, ella misma hace retratar su identidad por el camino del subconsciente y, a la vez, se reconoce artífice de la obra.

Ya en el Surrealismo, Claude Cahun hizo del cuerpo un instrumento catalizador de su autobiografía y de su personalidad. En sus acciones *performativas*, que la artista registró en múltiples fotografías entre 1911 y 1945, inventaba y reinventaba roles de sí misma: de su feminidad, de su masculinidad, y de su género hermafrodita. Claude Cahun decía así: «Hermafrodita puede ir a ver a Narciso y presentarse de mi parte»²¹. Y, al igual que Claude Cahun, otros tantos artistas surrealistas, crearon desde la vitalidad interna y la realidad profunda que les proporcionaban los sueños, que eran utilizados como un material maravilloso para la exploración de las posibilidades del subconsciente–inconsciente y de la libre creación artística. Destaquemos asimismo que Chaun decía:

17 Véase cap.3.1 Diferencia entre técnica y tecnología.

18 THIEBAUT, CARLOS. «*Conceptos fundamentales de filosofía*», Alianza. Madrid, 1998.

19 Véase figura 15.

20 AA.VV. «*Claude Cahun*», IVAM, Valencia, 2001, p.70.

21 Ídem, p. 173.

«mis deseos si no son realizables en la vida, se desarrollan y se endurecen y se alargan en sueños *despiertos*»²². Así, la artista, en el seno de sus actividades creativas trasladaba las imágenes oníricas a las escenas surrealistas de sus fotografías que realizaba con las pequeñas esculturas readymade, espejos, maniqués, máscaras, disfraces, y objetos dispares que asociados exhiben las relaciones secretas y difusas del imaginario de su mundo personal.

El caso más conocido de las experiencias del Surrealismo en el ámbito de la acción del cuerpo humano como objeto y herramienta de arte, son las de Marcel Duchamp transformado en Rose Sélavy²³. Identidad que Duchamp utilizó como seudónimo en diversas ocasiones, por ejemplo: para firmar la fotografía «*Fresh Widow*» con la que participó en «Société Anonyme», o los juegos de palabras en la revista surrealista «Littérature»²⁴, o cuando presentó un maniquí en la «Exhibición Internacional Surrealista», en 1938, que vistió como Rose Sélavy, sólo que en esa ocasión, Rose Sélavy era una mujer vestida como un hombre²⁵.

De las incursiones experimentales en el ámbito del azar objetivo, el artista Man Ray, impulsor del Dadaísmo y el Surrealismo en EE UU, halló algunas técnicas artísticas que supusieron auténticas innovaciones para la época, como el rayograma, la solarización, o la pintura con aerógrafo o pistola de aire²⁶. Además, realizó cortometrajes surrealistas como «*La vuelta a la razón*» (1923), «*La estrella de mar*» (1928) y «*Los misterios del Chateau e Dés*» (1929). Pero nos hemos querido detener, en la peculiaridad de un autorretrato que Man Ray con su compañera Lee Miller, porque en esta obra realizó sin trama, ni

22 Ídem, p. 177.

23 Cambio o nueva identidad que Man Ray registró en una serie de retratos en 1920. Véase figura 48.

24 Revista surrealista fundada por André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault en 1919.

25 AA.VV. «*Claude Cahun*», ob., cit., p.70.

26 MUVIM. «*Man Ray: luces y sueños*», Diputación de Valencia, 2006.



Figura 52. Fotografía de la serie «*Dibujos de Luz*» de Picasso (1949), realizada por Gijon Mili, experto fotógrafo de la revista «Life». Museo de Picasso, Barcelona.

argumento, destaca por el rasgo completamente subjetivo y experimental de su proceso de creación. Como puede observarse en la figura 51, en la obra «*Autoportait ou ce qui Manque à Nous Tous Circa 1930*», Man Ray registra en una película de 16mm una simple operación: lanzar de manera intermitente burbujas de humo. Lo material y lo efímero se mezcla y se volatiliza en una sucesión de burbujas, que de hecho, podríamos decir que tienen su razón poética en la película, para dar paso a un único instante, en el que entra en escena el objeto de su inspiración.

«*Dibujos de Luz*» es, el título de una de las series de pintura de acción, o *action painting*, fotografiadas más interesantes de Picasso. Como puede obser-

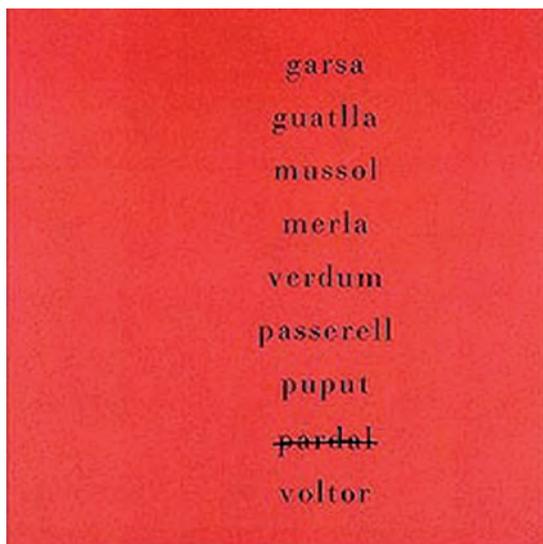


Figura 53. Joan Brossa. «Pardal» (1950).

Hay o existe una 'lógica difusa' en el poema visual «Pardal», de Joan Brossa. En el poema parece decir en parte qué es el pardal, aunque sin llegar completamente a nombrarlo, o quizás, negándolo. Paradoja que Brossa sumerge en un rojo evocador, y que contiene, en el interior de un conjunto cuadrado. Sin lugar a dudas esta poesía visual, cercana al haikú, es un ejemplo correlativo visual de la lógica difusa, cuando a través del juego visual y el sentido múltiple, Brossa parece invitar al espectador a descubrir la metáfora desde la elección personal.

vase en la figura 52, el célebre pintor malagueño, que en su carrera mantuvo una intensa y fructuosa relación con el movimiento surrealista, traslada la acción pictórica a un descubrimiento fortuito de azar objetivo, o lo que en el ámbito tecnocientífico se denomina serendipia, haciendo confluír la libertad creativa con las posibilidades del soporte fotográfico. Picasso registró de manera premeditada y consciente la intersección de la acción espontánea e intuitiva de su cuerpo y del azar objetivo de ese preciso 'momentum' en el que eran creados sus dibujos con luz en el aire.

Y, por último, cabría hablar en este grupo de artistas surrealistas que utilizaron el cuerpo y la acción como materias primas, de la polifacética y multidisciplinar personalidad de Joan Brossa, máximo exponente del Surrealismo literario catalán. Remitiéndonos a una de sus geniales frases, Brossa dice que: «puede haber poesía en numerosos actos y objetos de la vida cotidiana»²⁷. De

27 MILLÁN, BLANCA. «Poesía visual en España», Colección Ensayo, nº2, Madrid.



Figura 54. «Piano». Poema visual de Joan Brossa (1971).



Figura 55. «Contes». Poema objeto de Joan Brossa (1986).

PIEZAS POSTEATRALES *HAPPENINGS AVANT LA LETTRE*

A modo de ejemplo recordaré brevemente la pieza «Sí» en la que tras escoger un espectador una carta de una baraja que se le ha ofrecido, se vuelve a mezclar con las otras y saca a continuación el intérprete una nueva carta, que muestra al espectador, a modo de ejercicio de magia falsa, y que nunca coincide con la primera. Añadiré además el texto de una segunda pieza titulada «El Gibrell» en el que Brossa propone situar en el centro de una habitación, un barreño de patatas fritas que el público se irá comiendo. En resumen, piezas post teatrales como él indica, que no son en sí mismas otra cosa mas que happenings avant la lettre.¹

¹ Bartolomé Ferrando. Véase Bibliografía: revistas y artículos.



Figura 56. «Pago de la Deuda Externa a Andy Warhol», New York, EE UU (1985).

La profusa y profunda obra de Marta Minujín, en parte, está vinculada a los valores conceptuales del surrealismo cuando combina de manera inesperada objetos incompatibles, desde el punto de vista racionalista. En la performance de la fotografía, Marta Minujín paga la deuda externa argentina a Andy Warhol con choclos, el oro latinoamericano.

este modo, de percepción relativa, sinestésica y muticéntrica, su razón poética se inicia en la imagen y en la búsqueda del arte en el objeto cotidiano. Así pues, en su fructífera trayectoria artística como poeta, escritor y artista se encuentran poemas, acciones musicales, poemas objeto y la poesía visual, entre otras tantas prácticas intermediales. Las prácticas artísticas de Joan Brossa, también nos han iniciado en el poder de la acción poética, que encontramos por ejemplo, en una serie de inclasificables piezas de teatro que definió como *piezas postteatrales*. Éstas consistían en juegos de acción que se dejaban

1999, p. 167.

ver bajo las luces del teatro español en el periodo de 1947–62. Tal y como, Bartolomé Ferrando nos cuenta en la revista «Inter»²⁸ el *Postteatre brossiano* se trata de la más temprana muestra del *happening* que se conoce en la historia del ‘arte de acción’. Las piezas postteatrales se componían de un sólo acto, sumamente breves, en las que la magia y la acción eran fundamentales en la escena; por ejemplo, la pieza «*Gibrell*» en la que Brossa propone situar un barreño lleno de patatas fritas en el centro de una habitación, para que, los espectadores se las fuesen comiendo durante el acto— hemos de considerar que el artista escribe esta acción poética para el teatro, que conecta lo cotidiano y lo político, en los difíciles años de la España de la postguerra—; o bien, la pieza «*Sord-mut*» de 1947, una acción que consistía en el intervalo de subir y bajar el telón del teatro. Más adelante, Joan Brossa introdujo más argumentos en sus obras, pero sin olvidar esa razón poética, y esa lógica difusa, que para él siempre ha de contener la poesía, la prosa, la acción, el teatro... esa *magia* del arte.

8.3.3 LA PRESENCIA DE LA LÓGICA DIFUSA EN EL SURREALISMO

A partir de los avances en el arte del movimiento surrealista, hemos visto emerger en las prácticas del arte contemporáneo la revolución y la sistematización de la subjetividad, el deseo y de las emociones. El mensaje del Surrealismo consistirá pues, en la liberación de la expresión del subconsciente del indivi-

28 «Puede haber poesía no sólo en el hecho de encontrarnos ante la presencia de un objeto común que forma parte de una obra artística determinada, sino también ante la posibilidad de hacer uso de él como normal o cotidianamente hacemos. La única diferencia será que, en este caso, nuestra acción será realizada en un lugar distinto y hasta distante de los que eran habituales hasta ahora, aunque sin descartar también que tal vez pueda tener lugar en un determinado espacio expositivo, o quizás en el interior de una pieza del *Postteatre brossiano*» FERRANDO, BARTOLOMÉ. «Joan Brossa. Sur le seuil du happening», revista *Inter* nº 93, pp. 45–48. Québec. Canadá.

duo. Es decir, descubrir el *inconsciente subconsciente*²⁹, ese *ser* individual y colectivo que, hasta entonces, latente bajo los signos, los mitos y los ritos del lenguaje y la realidad normativa, había sido el más desconocido en la historia de la cultura tecnocientífica; y lograr así, desde ese activismo en la vida cotidiana de sus prácticas³⁰—‘radio de acción’—, una auténtica transformación surrealista en la sociedad.

Las prácticas surrealistas trascendían las apariencias de las normas y las tradiciones, para hacer aflorar los deseos y la sensibilidad de las *cosas* y las *acciones* consideradas insignificantes o inútiles, por el utilitarismo y la objetividad racionalista. Así pues, el pensamiento racionalista clásico, no representó para el movimiento surrealista ningún privilegio frente a la mayor fuerza y libertad expresiva de la razón poética y del conocimiento que proviene del ámbito de la subjetividad, en donde habitan los deseos latentes, las emociones, las pasiones, el éxtasis y las producciones imaginarias del sueño.

Resulta interesante constatar que los surrealistas pusieron en práctica varias técnicas para acceder de manera lógica y sistematizada a las profundidades del subconsciente y para manifestar esos objetivos totalizadores en la realidad en el arte. Destacan la escritura automática, el objeto encontrado, el *ready-made* y el resumen de sueños; técnicas de la dimensión subjetiva y poética, que permitían una reconciliación productiva entre la acción cotidiana, la expresión del pensamiento subconsciente, la conciencia colectiva y el azar objetivo. Hemos comprobado que, desde tal enfoque subjetivo de técnicas y métodos, los artistas surrealistas fueron un poco más lejos, hacia la sistematización de otro tipo de lógica diferente a la utilizada por el Racionalismo. De modo que podemos decir que en las prácticas surrealistas hay o existe una clara correlatividad con la ‘lógica difusa’, que se constituye desde el saber hacer técnico

29 Véase cap. 11.6 entrevista con Benjamin Patterson.

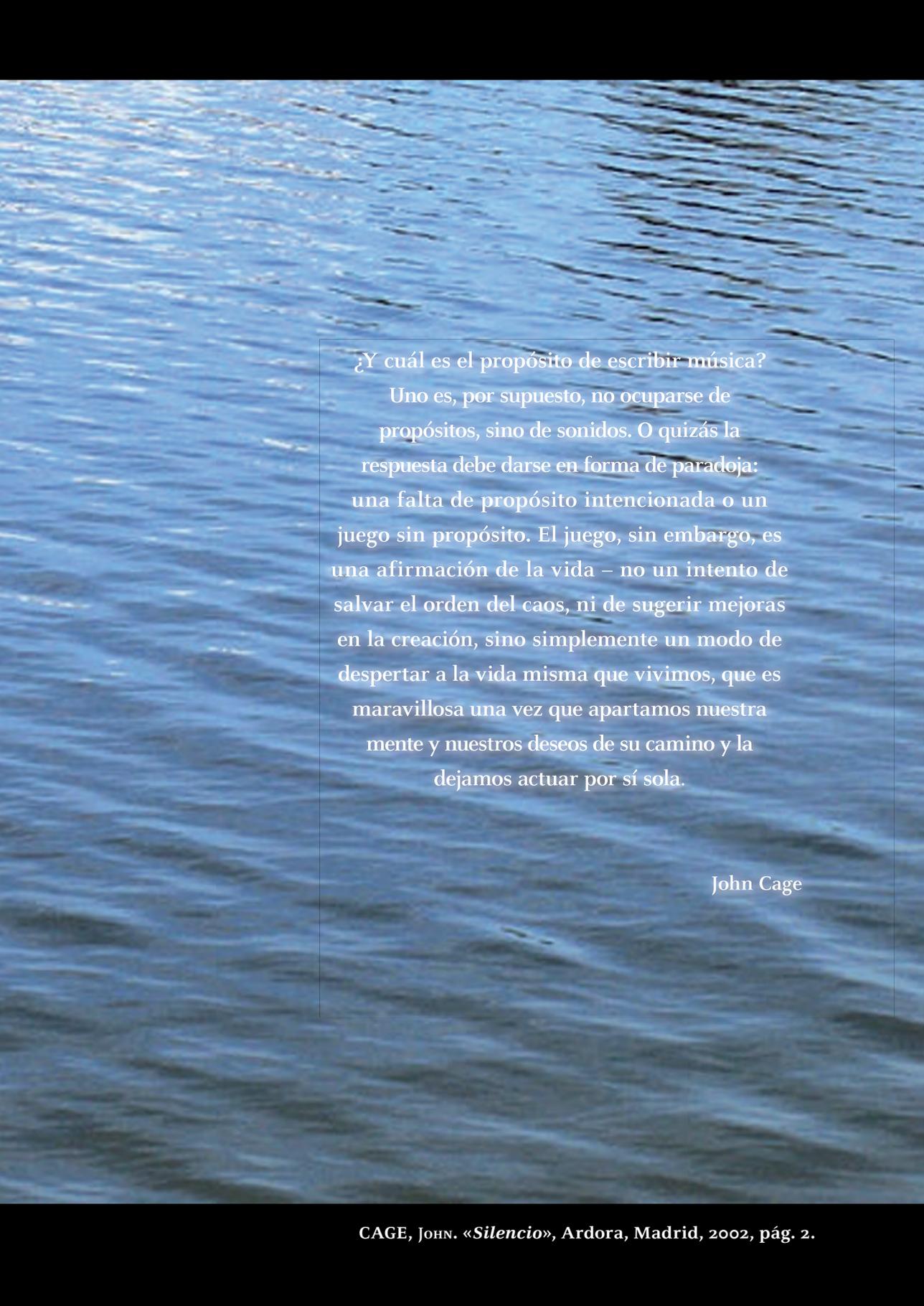
30 Véase ‘radio de acción’ e ‘intersubjetividad’, en cap.6 El radio técnico y el momentum del arte de acción.

del artista. Ya que el proceso de la 'lógica difusa' permite enlazar la acción subjetiva y espontánea con las posibilidades y probabilidades de lo azaroso y lo imprevisible; mediante el uso de herramientas como la intuición, la sensación, la imaginación, lo insignificante, lo improductivo, el humor, la sinestesia, el juego o la transformación.

En conclusión, del estudio del Surrealismo hallamos que la 'lógica difusa' aplicada al arte, es una lógica que describe los procesos del conocimiento relativo, subjetivo, imaginativo e intuitivo, más adecuada que la tradicional cartesiana si queremos comprender mejor las diversas y múltiples modalidades productoras de conocimiento que genera el arte.



Figura 57. Fotograma de la película «Die Stille vor Bach» [El silencio antes de Bach], Pere Portabella (2007).



¿Y cuál es el propósito de escribir música?
Uno es, por supuesto, no ocuparse de propósitos, sino de sonidos. O quizás la respuesta debe darse en forma de paradoja: una falta de propósito intencionada o un juego sin propósito. El juego, sin embargo, es una afirmación de la vida – no un intento de salvar el orden del caos, ni de sugerir mejoras en la creación, sino simplemente un modo de despertar a la vida misma que vivimos, que es maravillosa una vez que apartamos nuestra mente y nuestros deseos de su camino y la dejamos actuar por sí sola.

John Cage

Capítulo 9

FLUXUS EJEMPLO PARADIGMÁTICO DEL ARTE DE ACCIÓN

*Fluxus podría definirse como
un flujo incompatible con el concepto de fijeza¹*

Bartolomé Ferrando

En la amplia y variada producción del papel intermedia del ‘arte de acción’, no podemos eludir de sus resultados, de como conecta con las Vanguardias Históricas y con importantes movimientos y personalidades que, a finales de la Modernidad, ampliaron el rango de técnicas y de las tecnologías empleadas en la escena. Hay que decir que aquellas prácticas precursoras, fueron impulsando y definiendo direcciones innovadoras en la historia de la disciplina, por ejemplo: el concepto de *silencio y nueva música* de John Cage, la escultura social de Joseph Beuys, las *action painting* de Pollock, de Ives Klein y de Piero Manzoni, los *environments-collages* de Kaprow, o el teatro de Jerzy Grotowski.

A partir de ahí, cabe mencionar a importantes grupos, movimientos y personalidades, pioneros del ‘arte de acción’, como el *happening* de Jean Jaques Lebel y de Marta Minujín, el Accionismo Vienés de Günther Bruss, Otto Mühl y Hermann Nitsch, el *body art* de Carolee Schneemann, el grupo español ZA),

¹ FERRANDO, BAROLOMÉ. «*La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*», Universidad Santiago de Compostela, 2000, p. 295.

Gutai en Japón, la poesía fonética y visual de Joseph Sou, y la música de acción de Llorenç Barber en España. Artistas que han hecho con sus prácticas y su investigación en nuevos lenguajes de la *performance*, nuevos capítulos en la historia del ‘arte de acción’.

El ‘arte de acción’ surge de la órbita intermedial del paradigma postmoderno; sin embargo, de entre toda esa actividad interdisciplinar y ese generalizado carácter intermedia, Fluxus se presenta como un ejemplo paradigmático; más que cualquier otra corriente artística, su enfoque ha transformado la comprensión y el significado del saber hacer técnico del ‘arte de acción’. En este sentido, Bartolomé Ferrando comenta de la práctica de Fluxus: «teóricamente disuelta como proyecto, ejerce hoy una influencia directa en algunas producciones teatrales, en la performance actual o en el video arte más reciente, sin dejar de lado la creación plástica en general o el ejercicio de la instalación»².

Y es que, efectivamente, a partir de los eventos y *performances* que mundialmente se conocieron en el Festival Internacional Fluxus Nueva Música Wiesbaden (1962), el lenguaje del saber hacer técnico de sus acciones: cotidiano, personal, subjetivo, lleno de sentido del humor y de sensibilidad poética, generó sentido y estilo. A juzgar, por su continuidad en las relaciones internacionales, han promovido sucesivos eventos y festivales, que en la actualidad pueden observarse en el progreso de redes de arte colaborativo y de gestión horizontal, como por ejemplo: «AcciónMAD», «Black Market International», «La Pocha Nostra», «Festival Internacional de Performance. IVAM», «Performa Biennial. New York», «Nippon International Performance Art Festival» y el itinerario del mundo continuaría, sino fuera porque el registro pormenorizado de datos sobre artistas, prácticas y modalidades, excede el marco elegido en su momento. Profundizar en todos ellos alejaría este estudio, de nuestro objetivo principal.

2 FERRANDO, BARTOLOMÉ. «*El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*», UPV Reproval, Valencia, 2003, p. 69.

Por lo tanto, a continuación, vamos a realizar un análisis y estudio del movimiento Fluxus, como ejemplo paradigmático del arte de acción que nos sirva para comprender esa la lógica difusa que utiliza en sus modos únicos y dinámicos de entender la técnica, y sus prácticas transversales y multidisciplinares.

9.1 LA RED INTERNACIONAL DEL MOVIMIENTO FLUXUS

Hoy es sabido y reconocido en general que, aquello que aconteció en el histórico festival de conciertos de Wiesbaden, en 1962, y que, los *mass media* divulgaron globalmente como movimiento Fluxus, ya había comenzado a manifestarse y a organizarse, en una red entre artistas de distintos lugares, países y continentes del mundo. En Japón: Ay-O, Takehisa Kosugi, Shigeo Kubota, Yoko Ono, Takako Saito, Mieko Shiomi; en los Estados Unidos: George Brecht, John Cage, Dick Higgins, Alison Knowles, La Monte Young, George Maciunas, Jackson Mac Low, Terry Riley, Robert Watts; en Francia: Robert Filliou, Jean-Jacques Lebel, Daniel Spoerri, Ben Vautier; en Holanda y Dinamarca: Eric Andersen, Henning Christiansen, Arthur Köpcke, Willem de Ridder; en Praga: Milan Knizak y en Alemania en el ámbito de Colonia/Düsseldorf: Joseph Beuys, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Tomas Schmit, Emmett Williams, Wolf Vostell.³

Fluxus, que proviene del término latino *fluxus* —fluir—, fue el título que el escritor, performer y compositor americano George Maciunas⁴ dio a una exposición en la AG Gallery de New York (1961), para reunir en un proyecto antológico el movimiento iniciado por una pequeña comunidad, pero internacional red, de artistas comprometidos con la Poesía Concreta, la Música

3 Íbid.

4 George Maciunas. <http://www.uclm.es/artesonoro/maciunas/index.html>



Figura 58. Inauguración de «Yard», *happening* por Allan Kaprow, el segundo a la derecha (1961).

Experimental, y las acciones de Happening y de Performance, así como con la literatura, el urbanismo, la arquitectura y el diseño.

Según George Maciunas, promotor e ideólogo de Fluxus, al menos en lo que a movimiento editorial se refiere⁵, en el primer manifiesto fluxus, señaló que el interés compartido por los artistas del movimiento incluía: «la música concreta de John Cage, el acontecimiento intermedio en el Black Mountain College, con Merce Cunningham, Robert Rauschenberg y otros; los Nouveaux Réalistes; la obra de Ben; el arte conceptual de Henry Flynt, y la noción de

5 NYMAN, MICHEL. «Ver, oír. Fluxus». <http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/nyman.html>

ready-made de Duchamp.»⁶ No obstante, es apropiado señalar, que el impulsor de los inclasificables Fluxus fue el compositor John Cage por su trabajo en la teoría de la indeterminación en el arte, y por los conceptos que investigó acerca de las operaciones de cambio, la Nueva Música⁷, el silencio como herramienta creativa o el budismo Zen aplicado a la práctica artística.

Durante la década de 1960 y los 1970, las *performances*, *happenings* y eventos se convirtieron en la manifestación más transgresora y subversiva de expresión artística en Europa y los Estados Unidos. Los artistas Fluxus⁸ ponían en acción maniobras e instrucciones, deconstruían pianos, utilizaban aspiradoras, radios, cintas electromagnéticas, y toda clase de aparatos para tocar música no sólo audible, también, música para los sentidos; George Brecht, subido a una escalera, vertía una regadera al interior de un cubo, produciendo deliberadamente con su «*Drip Music*» (1959), un genuino concierto, de resonancias múltiples e inauditos sonidos, *event-score* que se volvería a producir, por ejemplo en el «Festival Internacional de la Nueva Música en Wiesbaden» (1962); en New York, Allan Kprow (1961) llenaba un patio vecinal en la galería Hauser & Wirth, de tal cantidad de neumáticos que resultaba imposible ver el suelo. Vecinos y paseantes entre la expectación, la sorpresa o la novedad lo iban ocupando y explorando, para entrar a participar de la obra abierta.

En su conjunto, las creativas y cotidianas acciones de la gente Fluxus⁹ se manifestaban desde los interrogantes a cerca del estatus de la obra, la per-

6 Manifiesto de arte / Fluxus Art Amusement de George Maciunas (1965).

7 Nueva música: nueva actitud al escuchar. No un intento de comprender algo que se dice, pues si algo se dijera se daría a los sonidos forma de palabras. Simplemente prestar atención a la actividad de los sonidos. CAGE, JOHN. «*Silencio*», Anagrama, Madrid, 2002. p. 10.

8 AA.VV. MUSEO VOSTELL. «*Catálogo exposición: Fluxus y Gino di Maggio*», Consejería de Cultura & Junta de Extremadura, Cáceres, 1998.

9 Los conciertos causaron sensación. Las composiciones eran absolutamente lo contrario del arte extremadamente cerebral en que había acabado predominando en la escena alemana. La televisión nos dio e informó de nuestros conciertos en



Figura 59. «Festival Internacional de la Nueva Música» en Wiesbaden que duró desde el 1 al 23 de septiembre de 1962.

Dick Higgins participó junto con importantes figuras del arte de acción como Emmett Williams, Benjamin Patterson, Nam June Paik, Alison Knowles, George Maciunas y Wolf Vostell en el «Festival de la Nueva Música en Wiesbaden». En su libro “Postface” (1964) lo recuerda de la siguiente manera:

«FLUXUS WIESBADEN fue el más ambicioso de todos los proyectos. Duró un mes, a lo largo del cual tuvieron lugar cada fin de semana tres, cuatro o cinco performances. Los otros festivales fueron menores. Lo que tuvo de magnífico Wiesbaden fue que no teníamos que preocuparnos por el tiempo—podíamos ofrecer muchas piezas largas que jamás hubieran sido adecuadas en otros festivales»¹

¹ BLOCK, RENÉ BLOCK. «Música fluxus: el acontecimiento cotidiano», <http://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html>.

manencia de lo bello y lo efímero, el rol del artista y su medio. Y, visto el creciente mercado del arte que ejercía el contexto institucional y cultural, sobre las producciones artísticas a mediados del siglo xx, esta red internacional de artistas se expresaban desde la intención radical y subversiva de prescindir totalmente de la institución, de la tasación especulativa de los críticos y del negocio del arte.

Según George Maciunas: «El artista no debe hacer de su arte una profesión. Todo es arte y todos pueden hacerlo»; y el artista Jean Jaques Lebel, principal pionero del *Happening*, también se refirió a la asociación entre el arte y la experiencia cotidiana: «ya no existe el público, ni los artistas, exhibicionistas o espectadores, todos pueden cambiar su comportamiento según su propio deseo»¹⁰; desde esta nueva manera de entender el arte, y, una vez que, no se veían obligados a justificarse o a producir en función de la crítica y de los productores culturales, los revolucionarios artistas fluxus, libres del discurso institucional, se atrevieron a plantear tales cuestionamientos artísticos desde la defensa de la subjetividad, la intuición, el sentido del humor y desde la lógica difusa de sus acciones creativas.

9.2 FLUXUS Y EL ARTE INTERMEDIA

La crítica de arte RoseLee Goldberg, en su libro «*Performance: live art since 1960*» (1998) destaca la amplitud del término ‘arte de acción’, y al mismo tiempo, subraya que la dificultad para definirlo se debe en gran medida a la diversidad de prácticas y heterogéneas modalidades que siguen surgiendo en el universo del ‘arte de acción’. Efectivamente, son muchas las interferencias eclécticas, los planteamientos subjetivos, interactivos y las prácticas interme-

profundidad y luego lo hicieron los periódicos alemanes, refiriéndose a nosotros como Die Fluxus Leute [la gente de Fluxus]. HIGGINS, DICK. «*Arte de Acción*» Vol.1, ob. cit., p. 110.

10 MOLINA, ÁNGELA. «*George Brecht y la contemplación*», El País, (15.09.2006).

diales que se expresan con nuevos materiales y tecnologías, lo que nos habla también, del avance y del progreso en el campo intermedial entre el arte y la tecnología. En fin, el ‘arte de acción’ tiende al encuentro intermedial, sin embargo, a pesar de las posibles variables de esas conexiones, que dan lugar a múltiples modalidades, probablemente tengan un algo en común, y es que se asientan en los factores y elementos del ‘momentum’¹¹. En el caso del ‘arte de acción’, prácticas y disciplinas se relacionan de manera dinámica, en un proceso de creación permanente y de ‘lógica difusa’. Y esto al menos se probaría en la sucesiva aparición de disciplinas, que son afines o que se definen en el conjunto de prácticas del ‘arte de acción’, como: la poesía fonética, nueva danza, video–performance, la música de acción, algunos modos de hacer de la música mínima, entre otras muchas.

Dice el artista fluxus y teórico Dick Higgins¹²: «desde la simple aventura conceptual que entra en el espacio *interválico* de los medios de antiguos, clásicos, hasta los más sofisticados híbridos tecnológicos y sociales, el concepto de intermediación abre importantes territorios significantes»¹³. Higgins fue el primero en utilizar el término ‘intermedia’ para definir las actividades interdisciplinarias que ocurría entre géneros en los años 60; a partir de ahí, enumeró la siguiente lista de características con las que definiría la diversidad con la que se manifestaba la comunidad Fluxus:

Internacionalismo
Intermedia
Minimalismo y concentración
Un intento de resolver la dicotomía arte/vida
Implicación

11 Véase cap.6. El radio técnico y el momentum del arte de acción.

12 HIGGINS, DICK. «*Arte de acción*», ob. cit., p. 111.

13 HIGGINS, DICK. «*Intermedia*», N^o1, Something Else Newsletter, N.Y. 1966, p. 60.

Juego o gags —efectos cómicos—

Efímero

Especificidad

Presencia en el tiempo

Musicalidad

Otra materia que define las producciones del movimiento transversal Fluxus, y que por consiguiente añadimos a la lista de cualidades del ‘arte de acción’, es su ‘lógica difusa’. Y es que mediante la existencia o la utilización de la ‘lógica difusa’, permitían confluir e interactuar en el ‘momentum’¹⁴ técnicas y prácticas, dando lugar a la creación multidisciplinar y al juego del múltiple sentido en los modos de significación. Esta capacidad de síntesis de Fluxus para reunir y relacionar en el juego intermedial de sus obras diferentes áreas artísticas y disciplinas, en donde la técnica y el concepto se entrecruzan mediante la lógica difusa—que actúa desde la intuición, la subjetividad, la posibilidad y la probabilidad— para obtener mejor, resultados más amplios, eran obras realizadas por consiguiente con distintas técnicas, objetos y materiales, que se desarrollaban desde la acción comportamental mediante herramientas creativas como la subjetividad, la intuición, la serendipia y, un característico y esencial sentido del humor.

Se manifestaron con técnicas y formas extremadamente variadas; como por ejemplo, las *Fluxfilms*¹⁵, la primera fue realizada por Nam June Paik, «*Nº1: Zen For Film*»¹⁶, a la que sucedieron más de 40, entre otras: «*Nº14: Four*»¹⁷

14 Espacio creativo del arte de acción.

15 Véase antología de las *Flux-films* en http://georgemaciunas.com/?page_id=160

16 *Fluxfilm* Nº1: «*Zen For Film*»(19964), Nam June Paik, 20 min.

17 *Fluxfilm* Nº16: «*Four*», Yoko Ono. 5:30 min. Silencio. B&W. Con Susanna Campbell, Philip Corner, Anthony Cox, Bici Hendricks, Geoffrey Hendricks, Yoko Ono, Ben Patterson, Jeff Perkins, Susan Polang, Jerry Sablo, Carolee Schneemann, James Tenney, Pieter Vanderbiek, Verne Williams. Cámara: Jeff Perkins, Anthony Cox.

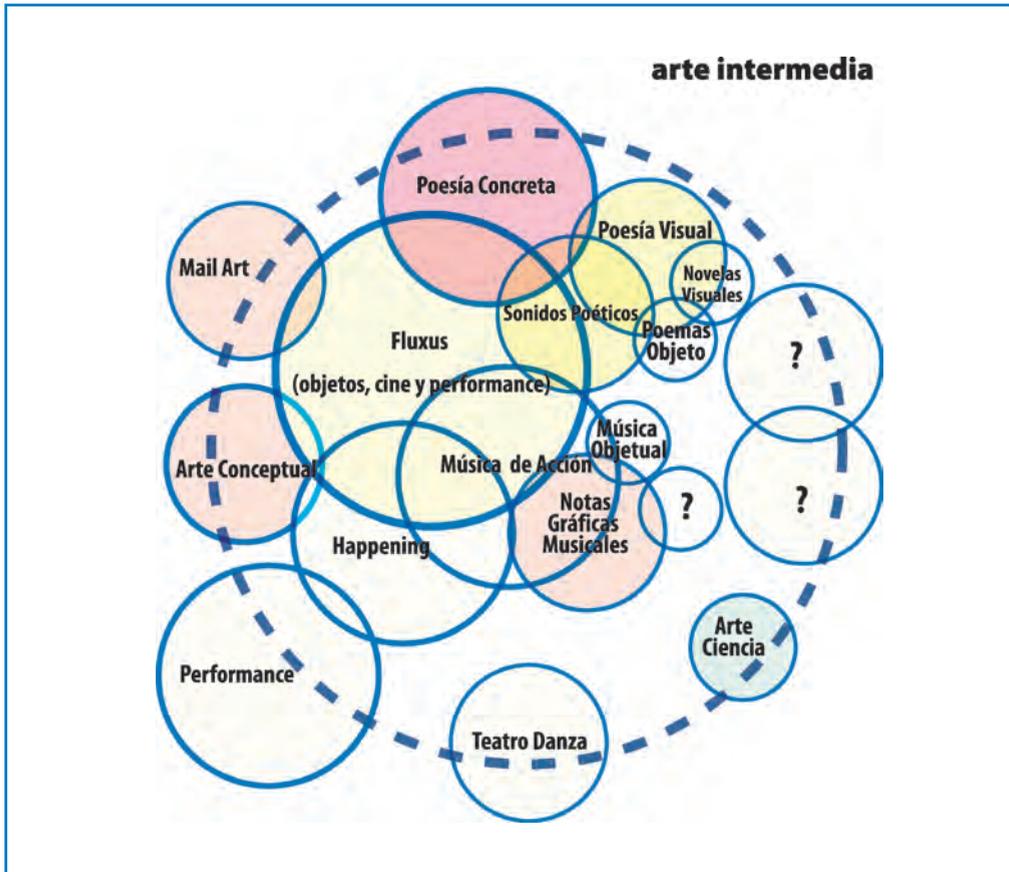
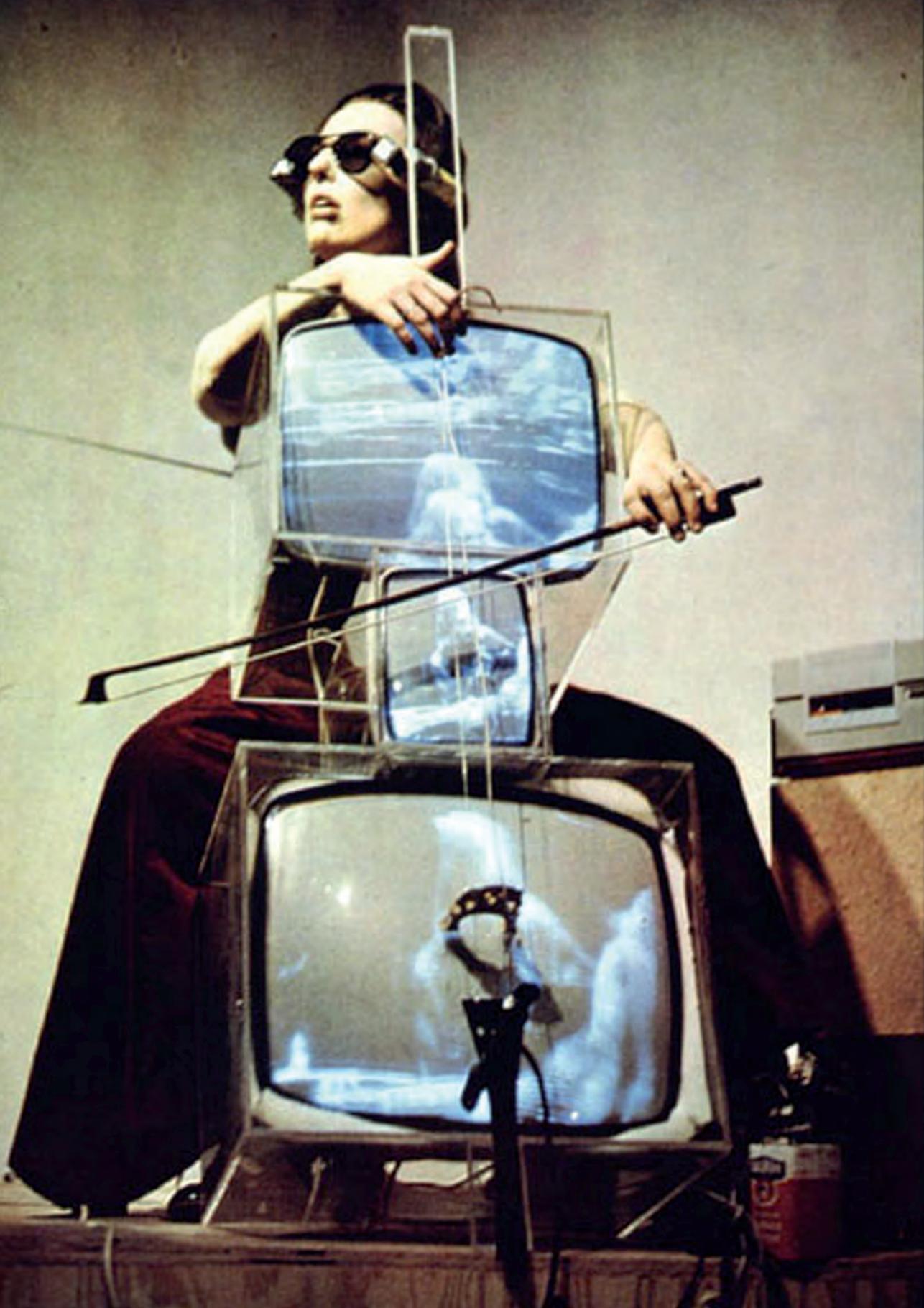


Figura 60. Dick Higgins diseñó este mapa conceptual para analizar y explicar las prácticas de Fluxus y del arte intermedia. Como podemos observar en el gráfico, las cualidades, características y propiedades de cada modalidad se producen en las operaciones de cambio, unión, negación, pertenencia e intersección, etcétera, entre los diferentes conjuntos —difusos— del conjunto, más amplio e indeterminado, del arte intermedia. De ese modo, entre las diferentes disciplinas y áreas, se establecen múltiples relaciones. Dick Higgins incluso deja para futuras investigaciones algunos espacios por definir, quedando abiertos a la experiencia y la práctica experimental. El proceso de creación permanente e intersubjetivo del arte intermedia, es pues, capaz de sintetizar en el objeto artístico diferentes disciplinas y campos del conocimiento, es correlativo a la Teoría de Conjuntos y la Lógica Difusa.



de Yoko Ono; «N^o23: *Sun In Your Head*»¹⁸ de Wolf Wostell; o bien, la cotidiana y sencilla secuencia de imágenes de un bebé, durante 30 s., de Alison Knowles¹⁹. Realizaron libros, como por ejemplo «*Un manual de guitarra*»²⁰, «*Una Antología Fluxus*», hubo editoriales enfocadas en publicaciones fluxus como *Something Else Newsletter*²¹, fundada por Dick Higgins; realizaron *Fluxus Boxes*, a veces llamadas *Fluxkits* or *Fluxboxes*, y objetos fluxus que bien podían ser instrumentos, con los que, los fluxus, transformaban la música convencional, como por ejemplo el «*Violoncello tv*», compuesto por tres televisores y una sola cuerda. Nam June Paik que lo diseñó para la artista Charlotte Moorman, el «*Violoncello tv*» se trata de uno de los más polifacéticos objetos fluxus. La violonchelista tocaba con un arco de regulación electrónica, una serie de improvisaciones musicales que eran interceptadas en tiempo real por los televisores, mostrando la entrada directa del sonido transformado en imagen. Además, a la par, en los televisores era emitido un videoarte que consistía en un collage de imágenes de otros violoncelistas actuando. Nam June Paik transformó la televisión en un innovador instrumento musical.

Sin embargo, si quisiéramos asociar su nombre a un propósito, diríamos que Fluxus existió certeramente enfocado en las mediaciones que fluyen des-

Comentario de Maciunas: «secuencias del movimiento de las nalgas de varios performers caminando. Filmado en sus distancias constantes.»

18 *Fluxfilm* N^o 23: «*Sun in Your Head*» (1963), Wolf Vostell. 6 min. Silent. B&W. Cámara: Edo Jansen. Comentado por John Hendricks: «Secuencias de un sólo marco de tv, o imágenes de película, con distorsiones periódicas de la imagen. Las imágenes son lugares al aire libre, hombres, mujeres, intercaladas con textos como: *EL SILENCIO*, *EL GENIO EN EL TRABAJO* y *TE AMO*. El crédito final es un *decollage* televisión, Colonia, 1963.

19 *Fluxfilm* N^o 21: «*Sin Título*» (1966), Alison Knowles. Secuencia de imágenes de bebé. 30 sec.

20 George Maciunas diseñaba y realizaba artesanalmente muchos de sus libros fluxus. Libro realizado en 1966, 7¹/₄ x 7⁵/₈".

21 Probablemente la editorial que más ha publicado libros sobre Fluxus.

Figura 61. Charlotte Moorman con Cello tv de Nam June Paik (1971).

Figura 62.

«*Danger Music n°2*»

Sombrero. Trapos. Papel. Alzar.

Afeitarse

Intérpretes: Dick Higgins

y Alison Knowles

«Fluxus. Festival Internacional

Nueva Música»,

Wiesbaden (1962)

Museo Städtischen.

Foto: Harmut Rekort.



Figura 63.

«*Danger Music n°2*»

«Festival Zaj 2»

Intérpretes: Juan

Hidalgo, Walter Marchetti

y Tomás Marco

Escuela Técnica Superior

de Arquitectura,

Madrid (29.05.1968).

Foto: Alberto Schommer



de la presencia de la acción del *performer*, acciones en las que muchas veces destaca la vivencia estética del acontecimiento o evento cotidiano, en la complejidad de la perspectiva de tiempo real.

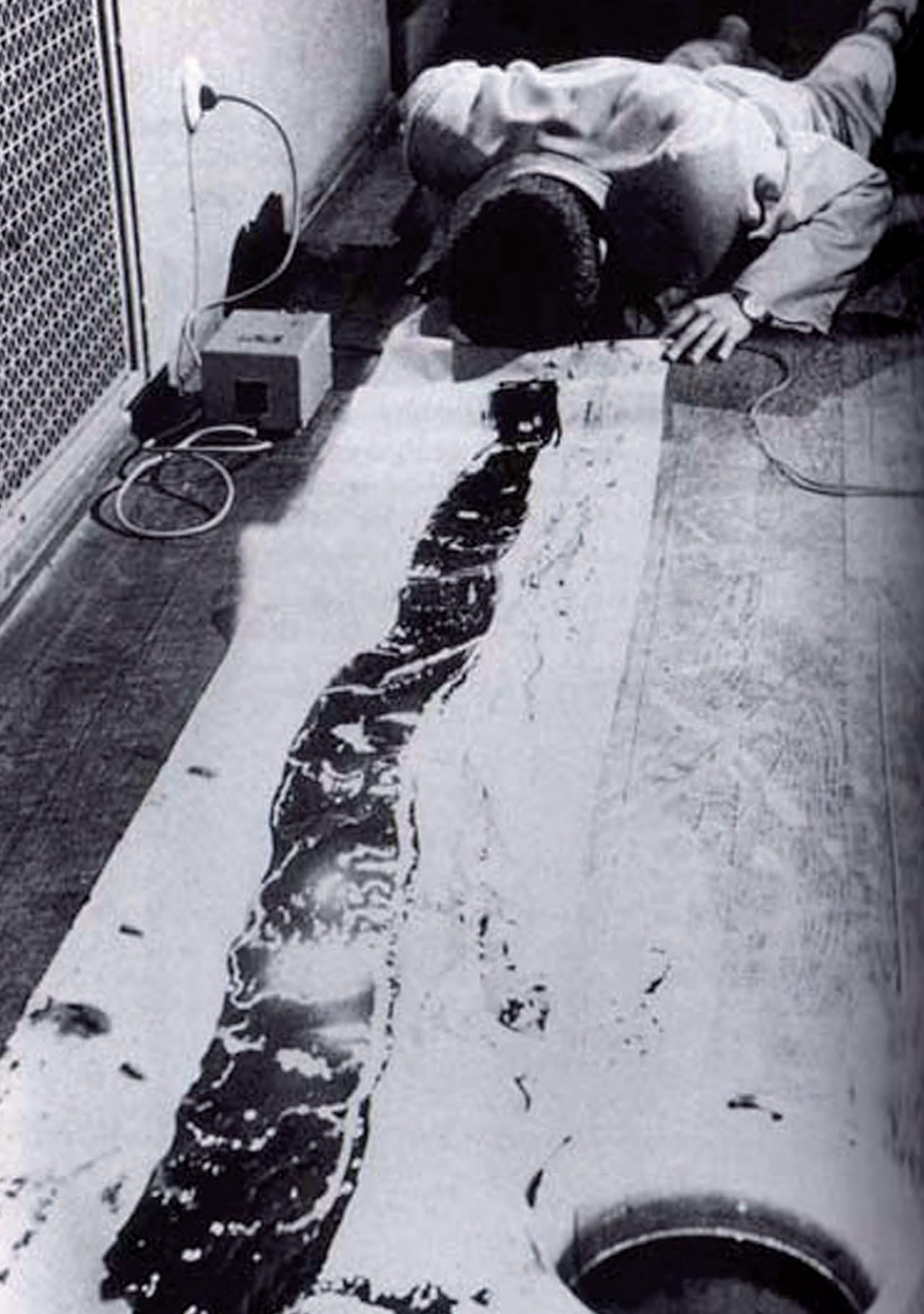
El movimiento intermedial y participativo de Fluxus encontró su lugar, en aquellos días, a través de numerosos festivales organizados por la gestión descentralizada y horizontal entre artistas. Hablaremos por ejemplo, del mítico ya, en la historia del ‘arte de acción’, «Festival Internacional Fluxus Neuester Musik» (Wiesbaden, 1962) en donde se reunieron trabajos intermediales de *performance*, *happening*, eventos y conciertos de nueva música. Allí, el artista Dick Higgins junto a Alison Knowles produjeron su «*Danger Music nº2*» a partir de una leve instrucción para realizar la acción, que se presta también a imprecisiones y espacios difusos:

Sombrero. Trapos. Papel.

Alzar. Afeitar.

Hay una auténtica carga subjetiva y expresiva relacionada con el modo de interpretación. De ahí empíricamente se comprueba que, aun tratándose de la misma pauta o instrucción, la *performance* producida por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Tomás Marco, en el Festival Zaj (02.05.1968), al no tratarse de una representación muestra respecto a la de Dick Higgins y Alison Knowles, diferencias arbitrarias en las variaciones musicales y en las particulares características que procura el ‘momentum’ de cada *performance*.

Continuando en el mismo espacio de 1962, Nam June Paik intervino en el mencionado festival, materializando su obra «*Zen for Head*» sobre el espacio vacío de un papel. En la *performance*, durante siete minutos utilizó su cabeza y su cabello a modo herramientas caligráficas, para dibujar un continuo e intenso trazo. Allí donde Nam June Paik pintaba tomando su propio cuerpo, como parte material y objeto de la obra, encontramos que, hayamos conceptos que son herramientas, que conectan el pensamiento corporal con el proceso y



la técnica; liberando un la escritura caligráfica tradicional, en el el ‘momentum’ de la acción. Así también, él mismo como parte del ‘sensorium’ que conforma su sede de percepciones y sensaciones, elimina los pasos intermedios entre herramientas, tecnologías y el saber hacer de su técnica, produciendo en la *performance* una transformación de la caligrafía asiática tradicional.

Ese mismo año concibe Alison Knowles concibe «*Street Piece*»:

*Haz algo en la calle y déjalo*²².

Evento que Knowles propone a cualquiera que tenga el deseo de poner su experiencia sensible y poética en práctica. Como dice Pilar Aumente Rivas: «lo que subyace es el concepto de que la obra no tiene por qué ser completada por el artista que la alumbró en su pensamiento y que cualquiera puede asumir ese papel dentro de un concepto de arte distinto al tradicional.»²³

Las acciones Fluxus buscaban, premeditadamente, desde el sencillo espacio cotidiano del evento cotidiano y el tratamiento entrecruzado de las artes, trascender las *barreras* y ampliar los límites para así también, romper la lógica formal de las cosas que se asienta en la perspectiva racionalista de la cultura occidental. El artista fluxus Eric Andersen lo expresa de la siguiente manera:

El arte como algo sagrado, he ahí la primera cosa contra la cual reaccionábamos, contra aquello en lo que se había convertido el

22 «*Street Piece*» (1962): «*Make something in the street and give it away.*» Las acciones realizadas en Agosto del 63. «*Color Music*» y «*Printing Piece*» son realmente variaciones de esta pieza. Véase entrevista, Alison Knowles por Ruud Janssen, © 2007 by Fluxus Heidelberg Center.

23 AUMENTE RIVAS, PILAR. «*Pioneras del arte de acción. Mujeres artistas del entorno fluxus*», <http://www.ucm.es/info/artez0/documentos/invespilar.htm>

Figura 64. Nam June Paik produciendo «*Zen for Head*» en el «Festival Fluxus Nueva Música», Wiesbaden (1962).

arte desde 1750. Porque la interpretación que nuestra cultura hace del arte se remonta a aquella época, en el momento de la creación de la Academia, cuando se fijaron las diferentes disciplinas artísticas – momento en que la pintura se convirtió en pintura; la escultura, en escultura; la danza, en danza; y el teatro, en teatro, tal como las hemos entendido desde entonces. Estas nociones no existían antes de mediados del siglo XVIII. Dicho esto podemos concluir que intermedia es una nueva forma de comprender el arte y un retorno al arte anterior a mediados del siglo XVIII, anterior a la industrialización ²⁴.

Es pues, la razón poética de la intervención: subjetiva, intuitiva, espontánea y creativa de la acción artística en la vida cotidiana, el método artístico con el que producían particulares técnicas y diversas modalidades artísticas. Esa tendencia fluxus de encontrar la belleza del arte en las mínimas percepciones y expresiones de la vivencia temporal del evento²⁵, por ejemplo podemos comprobarlo en «*Disappearing Music For Face*» (1966) de Chieko Shiomi, *Fluxfilm* en la que Chieko en silencio muestra a la cámara, durante 10 minutos, la transfiguración de la sonrisa a la no sonrisa.

Ahora bien, cabe destacar que el autor del evento fue George Brecht. El artista estadounidense se dedicó, fundamentalmente, a realizar prácticas en las que empleaba el mínimo espacio de la acción cotidiana como material y herramienta creativa. Una de sus innovadoras prácticas, fue lo que Brecht llamó «*event score*». Estos consistían en unas pequeñas tarjetas, entre lo conceptual, lo poético y lo zen, que enviaba a amigos y a otros artistas. El contenido de las tarjetas, constaba sencillamente de un título y unas breves instrucciones para realizar una acción artística, que Brecht dejaba abierta a la libre

²⁴ ANDERSEN, ERIC. «*Arte de acción*», op. cit., p. 123.

²⁵ Véase Addendum 4. El arte de acción y sus disciplinas.

«COMB MUSIC» (Comb event)

Para ser interpretado individual o colectivamente.

Se sostiene un peine por su base con una mano, que puede apoyarse sobre algo o ser sostenida en el aire.

Se coloca el extremo del pulgar de la otra mano contra la última púa del peine, de manera que el borde de la uña quede por encima de la punta de la púa.

A continuación se mueve el dedo de forma lenta y regular de modo que la púa se suelte y la uña tope con la siguiente púa.

Se repite dicha operación hasta que se hayan pulsado todas las púas.

Segunda versión: tocando las púas del peine.

Tercera versión: púas del peine.

Cuarta versión: peine

Quinta versión: púas.

«TWO EXERCISES»

Considérese un objeto. Llámese a lo que no es el objeto "otro".

EJERCICIO: Añadir al objeto otro objeto a partir del "otro" para formar así un nuevo objeto y un nuevo "otro".

Repítase esto mismo hasta que no haya "otro".

EJERCICIO: Tomar una parte del objeto y añadirla al "otro" para así formar un nuevo objeto y un nuevo "otro".

Repítase esto mismo hasta que no haya objeto.

Otoño, 1961.



«AS SLOW AS POSSIBLE» POR JHON CAGE

La producción de «Organ2/ASLP: As Slow as Possible» comenzó en la iglesia Buchardi en Halberstadt el 5 de septiembre de 2001, y está programado para durar hasta 2639. El célebre compositor americano experimental John Cage, en un principio concibió la pieza «*As Slow as Possible*» en 1985 como un trabajo de 20 minutos para piano, transcribiéndolo posteriormente para órgano en 1987. La pieza, en la actualidad, continua sonando en el concierto más lento y más largo del mundo, y tomará 639 años para ejecutarse en dicha iglesia de Alemania del Este, habilitada para la pieza de Cage.

El órgano fue construido exclusivamente para el proyecto. El proceso de la actuación está controlado por tres llaves de órgano, por un sistema de contrapesos y por la instalación de nuevos tubos, que van siendo añadidos o restados, en tanto que son requeridos para tocar los acordes programados según las anotaciones de la partitura de Cage. El primer año y medio del concierto «*As Slow as Possible*» era el silencio total. Los cambios de acordes se realizan, en honor del cumpleaños de Cage, durante el 5 de septiembre, por ejemplo, el primer acorde, Agudo: de Sol, La, Si y Agudo de: Sol, no sonó hasta el 2 de febrero de 2003.

En esta composición, John Cage muestra en términos de larga duración como la música puede exceder los límites tiempo/espacio de la ejecución tradicional clásica.

Figura 65. «As Slow As Possible» por John Cage.

<http://blog.longnow.org/2008/10/02/as-slow-as-possible/>.

interpretación y expresión por parte del receptor, o, tal vez, como diría John Cage: «solo para ser interpretado por cualquiera de cualquier modo»²⁶. Hay en el concepto de mínima pauta en los «*event score*» de George Brecht, la premeditación de una lógica difusa que tiende a provocar en el receptor la apertura de las fronteras significantes a la intuición, a la subjetividad y al múltiple sentido de la razón poética. En cierta ocasión Brecht afirmó: «los *event-scores* son un tipo de poesía que llega a los hechos a través de la música»²⁷. Hay una sintáctica de lógica difusa en sus propuestas de intervención mediante la que propone ya sea espectador²⁸, intérprete o *performer* el descubrir, crear o hacer según el criterio subjetivo de la acción personal.

Si ponemos atención al extenso conjunto de modalidades de acciones que se llevaron a cabo y que por derecho propio se convirtieron en un medio de expresión artística en la década de los setenta²⁹, mediante el uso del cuerpo como cuestión escultórica de primer orden y el uso de conceptos que son nuevas herramientas en el ‘momentum’, encontramos una lógica difusa se que presenta o existe en la naturaleza subjetiva e intuitiva de su saber hacer técnico .

Una vez más, se descubre, en el posicionamiento intersubjetivo, intermedial y anti-institucional de la red Fluxus el paradigma que comparten con todo ‘arte de acción’, y que, por consiguiente, continúa siendo utilizado por las generaciones jóvenes de artistas que trabajan hoy en las disciplinas del ‘arte de acción’.

26 «o'oo"» por John Cage, para Yoko Ono y Toshi Ichiyanagi, Tokyo (24.10.1962).
27 Íbid.

28 Por razonamiento deductivo, encontramos un componente similar en la técnica, entre la estética de la recepción que presenta el arte de acción con el objetivo de katarsis en el espectador que presentaban las artes poéticas de la cultura griega clásica y con la gran metafísica de la escena de Artaud. Véase en cap. 4.1.4 La dimensión antropocéntrica en la escultura, y cap. 8.3 El Surrealismo: 8.3.1.

29 GOLDBERG, ROSELEE. Coordinado por Gloria Picazo, «*Estudios sobre performance*», Junta de Andalucía, Sevilla, 1993, p. 139.

Se trata, pues, de ese espacio creativo, de ‘lógica difusa’, donde se hace posible volver a aquella necesaria experiencia práctica anterior a toda teoría, donde poder ver, oír, sentir... e imaginar más lejos de lo previsible, un espacio que se abre a la síntesis de lo nuevo, utópico, transgresor y subversivo en el campo del conocimiento del arte.

9.3 FLUXUS Y LA MÚSICA

Si hay algo que identificó al movimiento fluxus, fue que sus trabajos intermediales estuvieron indisolublemente unidos a la música. Los artistas Fluxus entendían y concebían, desde el evento cotidiano, la vida entera como música de acción, e hicieron de la música un apasionado trabajo de creación libre.

Desde el contrapunto de sus prácticas, se manifestaban contra la música encasillada en las técnicas³⁰ tradicionales del sistema pedagógico racionalista. Así, el compositor John Cage, principal precursor de Fluxus, dice contra las monótonas enseñanzas y contra el virtuosismo dodecafónico que restringía el hacer y la técnica en la ortodoxia clásica: «si esta palabra, Música, es sagrada y se reserva para instrumentos de los siglos XVIII y XIX, podemos sustituirla por un término más significativo: organización del sonido³¹».

En el trabajo de John Cage³² destacan innovadoras aportaciones al conocimiento de la música y del ‘arte de acción’. Las revolucionarias valoraciones de conceptos que son herramientas por ejemplo la utilización del ‘sensorium’ tecnológico y del extenso campo de posibilidades sónicas que ofrece el ruido, afirma: «creo que la utilización del ruido (...) para hacer música (...) continuará y crecerá hasta que logremos una música producida con la ayuda de

30 Véase cap. 4.3 La problemática de la dirección racionalista.

31 CAGE, JOHN. «*Silencio*», Anagrama, Madrid, 2002, p. 2.

32 Celebridad de la música de vanguardia y una de las personalidades más influyentes en el movimiento Fluxus.

instrumentos eléctricos»³³; y lo mismo ocurre con su valoración del silencio que utiliza a modo de herramienta musical, por ejemplo, lo encontramos en «*Silent Piece 4'33"*» (Black Mountain College, 1952), una de sus más importantes composiciones, tal y como considera en sus anotaciones: «pienso siempre en ella antes de escribir la pieza siguiente»³⁴. La obra «4'33"» para piano sólo, era interpretada por el pianista desde el silencio. En la composición, John Cage alterna la acción de abrir y cerrar la tapa del piano con tres intervalos de tiempo distintos —33", 2'40" y 1'20"— y que en su total suman 4'33". John Cage emprende aquí, un espacio abierto a la escucha discontinua e indeterminada, tal y como dice: «el primer paso en la descripción del silencio... es el uso del silencio mismo»³⁵, convirtiendo de ese modo de lógica indeterminada y difusa, los sonidos libres y azarosos³⁶ del auditorio en elementos principales de la composición musical.

Las ideas y las innovaciones técnicas de John Cage continuaron con fuerza arraigadas en Fluxus. Su enfoque sobre *la nueva música*³⁷ y *la indeterminación con la que* la obra de arte se tiene que abrir a la vida³⁸, lo encontramos por ejemplo, cuando La Monte Young en sus composiciones N^o 3 y N^o 4, de 1960, dejaron al público decidir si aquello que sucedía durante ese preciso 'momentum' lo considerarían arte. Según dice René Block con «*Butterfly Piece*», La Monte Young da uno de los pasos decisivos para Fluxus: «Young

33 *Ibid.*

34 «*En conversación con St. Montague*», (entrevista manuscrita, 1982), p.11.

35 «*Music*» 1949, 36. <http://www.uclm.es/artesonoro/olobo3/Fetterman/Variaciones.html>

36 Además, John Cage dirigió la acción artística al estudio sistemático del azar como método de creación y el uso musical de la variedad tímbrica, de lo insólito y de lo que en otro tiempo se considerara ruido. Su música nos habla pues de la naturalidad del detalle, de la escucha de lo insignificante y de la aproximación al hecho cotidiano como particular e incluso genuino momento artístico.

37 CAGE, JOHN. «*Silencio*», Ardora, Madrid, 2002.

38 <http://www.artesonoro.net/articulos/cage.html>

abandona el mundo de la música *audible* y se dirige al de la *música visual* y de la acción».

«COMPOSICIÓN Nº5» (1960)

Suelta una mariposa (o varias) en el espacio de actuación.

Cuando termine la composición, acuérdate de dejar que las mariposas salgan volando.

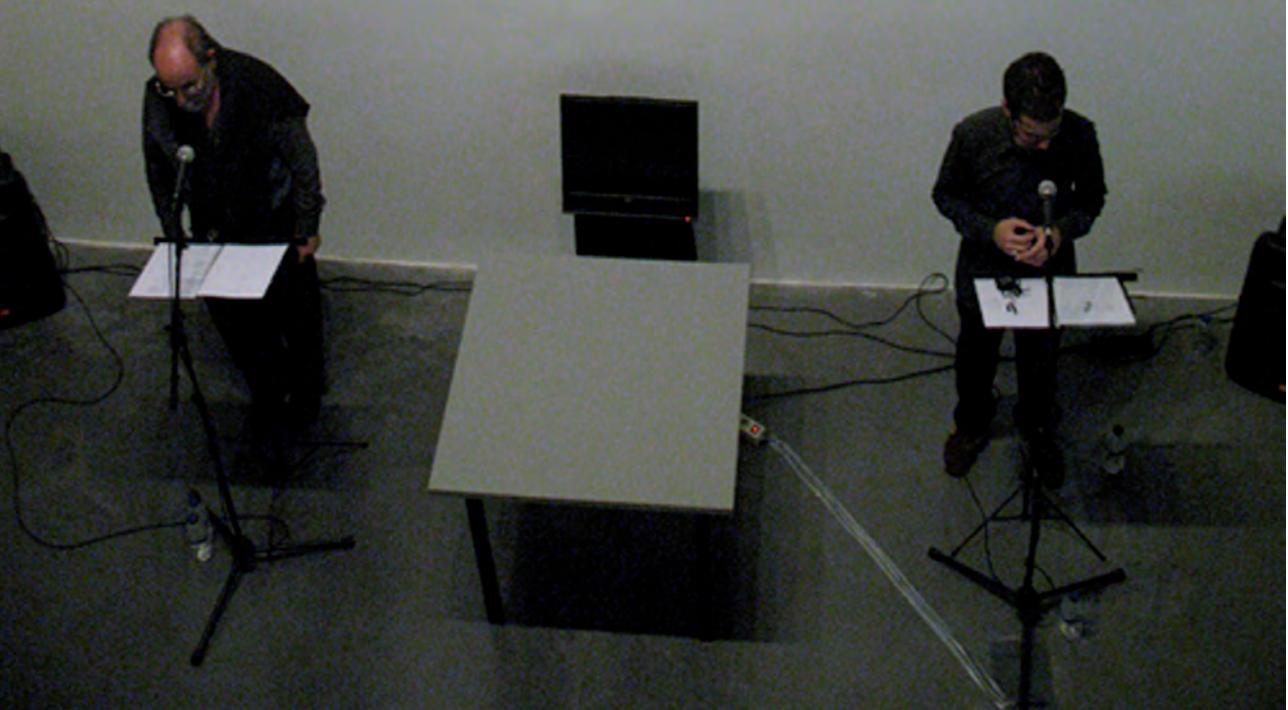
La composición puede tener cualquier duración pero en el caso de que se disponga de poco tiempo, pueden abrirse las puertas y ventanas antes de soltar las mariposas, dándose por finalizada cuando las mariposas salgan volando del recinto.

Pero además, Las incursiones prácticas y experimentales de la música de acción Fluxus las encontramos en mediaciones interdisciplinares con el ‘sensorium’, y la tecnología; en la invención del «*piano preparado*»³⁹, o en obras como «*v Variaciones*», obra de Merce Cunningham y John Cage (1965), en la que incorporaban sensores fotoeléctricos y antenas para marcar las posiciones de los bailarines —los datos recogidos por esos sensores y antenas servían, a su vez, para controlar dispositivos musicales electrónicos⁴⁰—.

39 El «*piano preparado*» es uno de los inventos más interesantes de John Cage, y por su repercusión en la música vanguardista contemporánea. La idea surgió cuando trabajando en el Cornish School de Seattle (California) Cage recibió el encargo de una composición musical de la coreógrafa Syvilla Fort para el ballet titulado Bacchanale (1949). Otras obras compuestas para «piano preparado» son: «*Tótem Ancestor*» (1942), «*Amores*» (1943) para piano preparado y percusión, y «*Three Dances*» para dos pianos preparados (1944–45). Concierto para piano preparado y orquesta de cámara (1950). LÓPEZ ROJO, ALFONSO. «*Monográfico John Cage*»; y para más información véase PARDO SALGADO, CARMEN. «*La escucha oblícua*», UPV, Valencia, 2001.

40 MAZO, JOSEPH H. «*Prime movers: The makers of modern dance in America*»,

cello
s Sys Gilm g S s.
e f S.
h
t a
t u m



Ya puestos a escoger, proponemos la audición de unos pocos minutos de la que históricamente es considerada la primera producción de música electrónica, «*Imaginary Landscape N^o 1*»⁴¹ de John Cage, para, constatar y comprobar empíricamente la ampliación de las técnicas artísticas y de tecnologías que generaban desde sus trabajos en el campo experimental y vanguardista, y de ello, el revolucionario avance que sus prácticas vinieron a significar para la música, para la escena contemporánea y para el conocimiento del arte.

Sin embargo, otras veces, el proceso de concepción de la música de acción fluxus se resolvía sencillamente con algunas imágenes y maniobras inscritas aleatoriamente en el papel o la partitura. Así eran, las «*Variaciones Para Contrabajo*» del artista Benjamin Patterson. En la composición propone operaciones de libre albedrío y de improvisación —factores del conjunto difuso— para su lectura. Además se le pide al intérprete utilizar las cualidades sonoras de objetos cotidianos para producir algo que nunca haya sido considerado arte.

2nd Edition. Hightstown: Princeton Book Company, 1977.

41 En la pieza se utilizan dos electrófonos de velocidad variable y discos de 78 y 33 1/3 RPM con sonidos sinusoidales pregrabados en distintas frecuencias que se mezclan en directo con el sonido amplificado por dos micrófonos de un platillo y un piano. La obra se creó utilizando los medios disponibles en un pequeño estudio de radio de la Cornish School de Seattle (California). Con «*Imaginary Landscape, N^o 1*» Cage comienza también la serie de cinco piezas que, extendidas en el tiempo, mantendrán significativamente el título de «*Imaginary Landscape*» (paisaje imaginario) y se caracterizarán por la amplia y heterodoxa utilización de procedimientos mecánicos y electrónicos. LÓPEZ ROJO, ALFONSO. «*Monográfico John Cage*», ob.cit.

Figura 66. Bartolomé Ferrando y Eduardo Escofet interpretando y produciendo la poesía fonética «*Sixty Two Mesostics Re Merce Cunningham*» de John Cage, en el espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, (17.10.2008).

«VARIACIONES PARA CONTRABAJO» (1961)

Altos, dinámica, duración y número de sonidos se realizarán como cualquier variación en esta composición y no figurarán en la notación (en la primera interpretación por el compositor una partitura gráfica derivada de manchas de tinta fue empleada como guía; sin embargo, hay muchas otras soluciones satisfactorias).

I

Despliegue un mapa del mundo en el suelo, marque con un círculo con una pluma, lápiz, etc. la ciudad en la que tiene lugar la interpretación.

II

Empleando cuatro pitos distintos de juguete, imitando los sonidos de animales o pájaros, etcétera. afine las cuerdas del contrabajo tan bien como sea posible.

Las *performances* y *happenings* de Benjamin Patterson muestran su preferencia por generar espacios dirigidos a la dimensión social del arte y a la experiencia participativa del espectador como parte integrante en el proceso de creación permanente de la obra. La obra de Patterson se caracteriza por deconstruir las normas y condiciones sociales, muchas veces, mediante el sentido del humor. La expresión creativa y las múltiples posibilidades significantes de la imaginación se liberan en sus espacios creativos a partir de leves instrucciones y maniobras, con las que el artista abre el desarrollo del proceso a las posibilidades que ofrecen los radios de acción de los participantes. Se descubre, de este modo, su preferencia por la intersubjetividad, y por una lógica en idea inicial que procura mucha mayor *elección* y participación en el proceso de creación permanente del ‘momentum’.

Y, otras veces los instrumentos musicales se inventaban sobre la marcha, como hacía Joe Jones para crear sus máquinas rítmicas musicales, o se des-

trozaban los instrumentos en público como por ejemplo hicieron Ralph Ortiz y Paul Pierrot en el «Destruction International Art Symposium» celebrado en Londres (9-10 /1966), o después de la acción, quedaba un objeto poético o una escultura como puede comprobarse en muchas de las obras de Wolf Wostell, que se encuentran en la colección del Museo Vostell de Cáceres.

En conclusión, Los artistas fluxus empleaban en el planteamiento de sus acciones a su vez, materiales teatrales, mecánica de sonidos y el sentido del humor entre otras tantas herramientas creativas del pensamiento y la imaginación. Factores y elementos que utilizaban a través de su saber hacer técnico abierto al juego, a la indeterminación, a la polisemia y al proceso de la creación permanente en la sintaxis del '*momentum*', como si por extensión de ese saber hacer subjetivo, intuitivo... poético, las formas comportamentales del saber hacer técnico tendiera a hacer borrosos⁴² los límites y las normas significantes.

42 No cabe duda de que el replanteamiento de estas producciones del arte de ubicar su lógica en el campo de la subjetividad, la abstracción y la intuición, y que se define en la presencia de las acciones y de los objetos, no sucedió de este modo por casualidad. Como veíamos en la 1ª parte, el significado que es cambiante, pero delimitado en el signo, vuelve; conforman así el significado de gran parte del saber universal y necesario para la interpretación.



«INCIDENTAL MUSIC»

- 1. El asiento del piano se inclina sobre su base hasta que se apoya sobre una parte del piano.**
- 2. Bloques de madera. Un sólo bloque de madera se coloca dentro del piano. Otro bloque se coloca sobre este bloque, después un tercero sobre el segundo, y así sucesivamente, uno por uno, hasta que por lo menos un bloque se caiga de la columna.**
- 3. Fotografar la situación del piano.**
- 4. Tres guisantes o judías secas se dejan caer, uno después de otro, sobre el teclado.**
- 5. Se coloca convenientemente el asiento del piano, y el intérprete se sienta.**

Capítulo 10

LANZAMIENTO DE PIANO FLUXUS

Una mariposa voladora es un evento musical tanto como el goteo de un grifo. Los atriles son signos visuales de la música. En este ordenamiento no hay sitio para un director. Los objetos montados se comunican directamente entre sí. Como en un grupo de cámara¹.

Robert Filliou

De entre todas las opciones plásticas, probablemente el piano fue con diferencia el instrumento habitual y objeto predilecto de Fluxus. En el juego creativo e intermedial de sus eventos y festivales, el piano fue utilizado en numerosas ocasiones. Sin embargo, era algo más que un instrumento musical, su uso procuraba una herramienta con la que realizar acciones no convencionales, atípicas, humorísticas, e incluso que transgredían los límites del *absurdo*. Los artistas fluxus vieron en este instrumento musical un objeto–icono de gran poder simbólico, del que hicieron el protagonista de su inventiva, y de su crítica hacia la historia del academicismo clásico.

El piano era intervenido para modificar y transformar su sonido y, creativamente, concebir un nuevo arte musical; John Cage en sus «*pianos preparados*» introducía entre sus cuerdas objetos como tornillos, tuercas, gomas,

1 «*Musique Télépatique N° 21*» (1984) de Robert Filliou. <http://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html>

Figura 67. «*Música Incidental*» por George Brecht, (Verano, 1961)

pernos, etcétera, consiguiendo de ese modo efectos de percusión y nuevos armónicos según la posición de cada objeto sobre la cuerda del piano, como por ejemplo, en «34'46.776"», una obra para pianista, en la que introduce una serie de ruidos adicionales que destacan sobre los sonidos del piano; o bien, en la nota gráfica musical «*Water Music*», John Cage da instrucciones sobre una partitura tamaño póster, dirigidas al pianista para producir sonidos diversos a partir del uso del agua, entendida como un creativa herramienta musical: «verter agua de una taza a otra, tocar un silbato que sólo suena cuando está lleno de agua, etcétera»²; mientras que George Brecht daba mínimas instrucciones de acción sobre el piano: «el taburete del piano está ladeado y descansa contra una parte del mismo»³, o simplemente, dejaba que los valores tradicionales del instrumento, fuesen utilizados para otra cosa como parece sugerir esa acción musical que realizó al colocar un florero sobre un piano.

En su conjunto, las acciones fluxus conseguían transformar, con el concurso de muchas herramientas de la imaginación, esa raíz funcional y de virtuosismo técnico de los pianos en los que intervenían, llevándolos a múltiples usos polisémicos, a aquello para lo que no fue, en principio, diseñado el instrumento clásico.

Hay ejemplos muy rotundos que han puesto en juego dicho virtuosismo técnico. A continuación vamos a observar ese procedimiento creativo⁴, en una serie de obras de arte que investigaron y deconstruyeron la iconografía del piano y las funciones clásicas de la música llevándolo a la abstracción del racionalismo clásico y a la producción del significado múltiple mediante la lógica difusa en su espacio creativo.

Entre los antecedentes del paradigmático movimiento Fluxus, comenzaremos por el artista Fortunato Depero, que en 1915 diseñó un curioso

2 NYMAN, MICHELE. «*Ver, oír: Fluxus*», <http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/nyman.html#volver1>

3 «*Incidental Music*» Véase figura 73.

4 Véase cap.6 El radio técnico y el momentum del arte de acción.

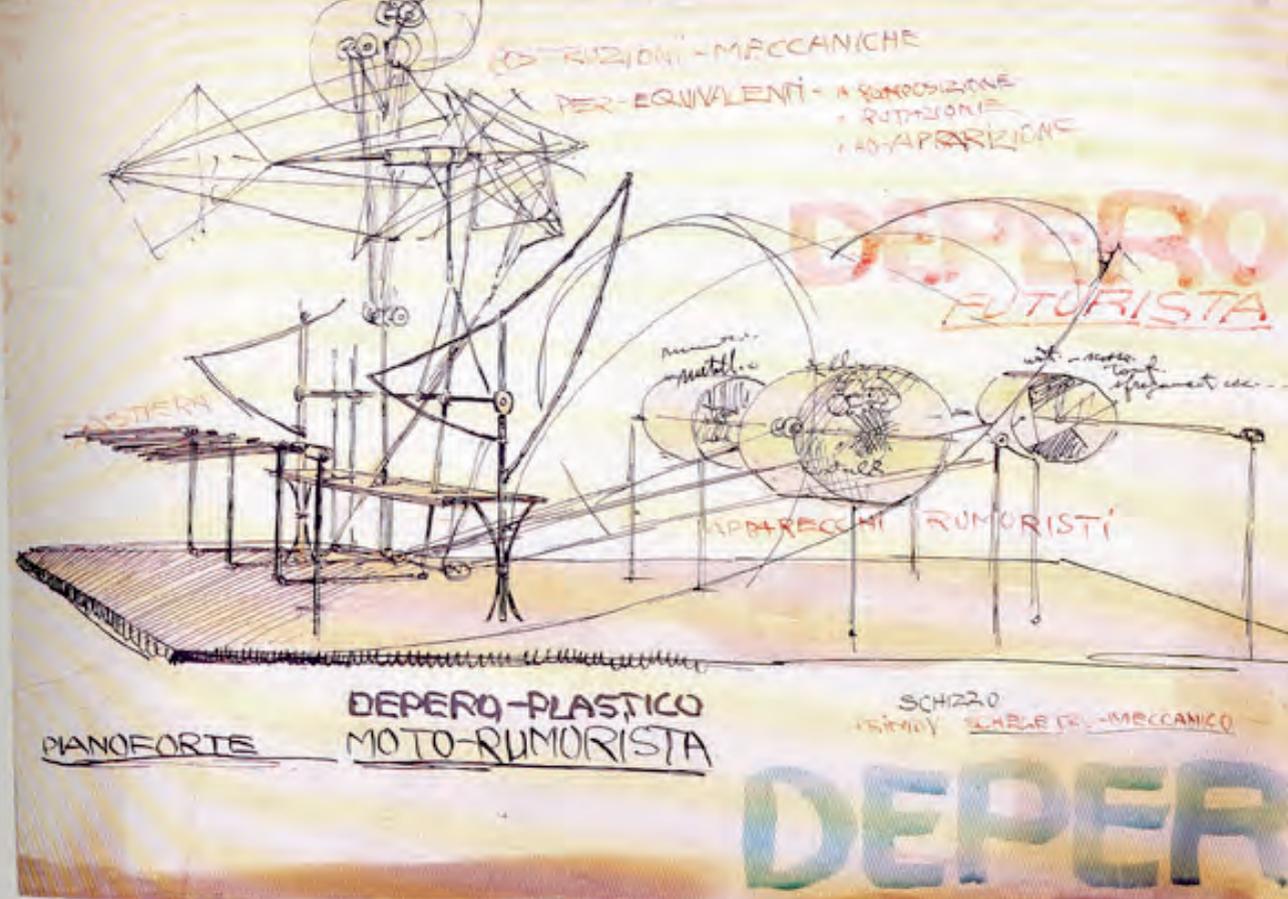


Figura 68. «Pianoforte Moto-ruidista», por Fortunato Depero (1915).

«Pianoforte Moto-ruidista». La complejidad de su boceto futurista hace que desentrañar la práctica de su visionaria deliberación e ingenio creativo resulte una tarea difícil si se hace desde un análisis funcionalista convencional. Por lo que recomendamos para su adecuada interpretación, calcular las fuerzas operantes de la lógica difusa que Fortunato Depero hubo de poner en marcha, desde su contexto y a partir del 'sensorium' de su época. Su «Pianoforte Moto-ruidista» verifica que las palabras y las imágenes significan, y que de los modos de significación, es posible producir el pensamiento abstracto, y provocar el sentido múltiple de la imaginación.

Es prácticamente imposible separar el arte de Joseph Beuys de los acontecimientos de su vida, y con frecuencia en sus textos se refiere a la *performance* como un camino de acción directa y totalizadora que practicar sobre la reali-

dad de la escultura contemporánea⁵. Por ejemplo, «*Homogenoeus Infiltration for Piano*», obra construida en 1966 y que en la actualidad forma parte de la colección del Centro George Pompidou, en donde deja entrever las experiencias y circunstancias personales que Joseph Beuys sufrió durante la II Guerra Mundial.

La escultura se trata de un piano envuelto con una gruesa funda de fieltro y sellado con la cruz roja de emergencia, para mostrar algo así como un instrumento musical para *dar conciertos entre las trincheras*. Beuys, en esta obra, utiliza el concepto de silencio musical como su herramienta creativa, a la que atribuía un contundente valor visual y acústico. O quizás, si profundizamos en su compromiso con la obra de arte total y la «*escultura social*»⁶, pareciera la imagen poética de esta obra *ready-made* una metáfora de esa parte de la cultura *restringida e invisible*, o de *esas cuerdas de la poesía* que prisioneras, tampoco podrían alejarse de aquella escena de la que Beuys fue testigo.

En el «Festival Internacional Nueva Música» (Weisbaden, 1962), como decíamos, la primera gran muestra de conciertos Fluxus en Europa, la *performance* de Phil Corner «*Piano Activities*»⁷ (1962), fue una de las *performances* que levantaron mayor sorpresa, escándalo o expectación.

Siguiendo la pauta del evento artístico que consistía en hacer sonar el piano de una manera inusual, los artistas George Maciunas, Dick Higgins, Ben Patterson, Alison Knowles, Wolf Vostell y Emmett Williams, literalmente intervinieron un piano con distintas herramientas de carpintería. Y mediante un procedimiento próximo o similar al de la disertación científica que emplea

5 TISDALL, CAROLINE. «*Beuys. We go this way*», Guggenheim, 1979, pp.16-17.

6 Joseph Beuys definía su idea de escultura social con el término *gesamtkunstwerk*. El término es una palabra alemana que se ha aceptado en el inglés como un término en estética y que significa obra de arte total. Una obra de arte que emplea todas o muchas formas de arte, o que se aspira a producirla de ese modo. BEUYS, JOSEPH. «*Cada hombre, un artista*», Visor. Madrid, 1995.

7 AA.VV. «*Arte de acción*», v.I, IVAM, Valencia, 2003, p. 120.

la medicina moderna, realizaron una acción, que por cierto, de apariencia visual próxima o semejante a la escena del lienzo «*Estudio de Anatomía del Doctor Nicoales Tulp*»⁸ de Rembrand (1632). De modo que, a la manera de los médicos del estudio del Doctor Tulp, los *performers* parecieran decididos a hallar en la anatomía del instrumento nuevas formas de organización del sonido y de la música. Y parecería que Pihl Corner y compañía hubieran hecho un *giño* temático al barroco Rembrand, sino fuera porque, además, los artistas Fluxus, con su acto esencialmente subversivo⁹, deconstruyeron el sentido clásico del icono del piano¹⁰, al liberar, mediante una lógica difusa, las cualidades de sonidos, ruidos y ruidos-sonidos, que durante ese intervalo creativo de la *performance*, se relacionaban con modos subjetivos, intuitivos e irrepetibles; es decir, elementos y factores¹¹ que entran a formar parte de lo que sólo podría tratarse de la polisemia de una arquitectura sonora de la *performance*. De la *performance* «*Piano Activities*» podemos extraer una interesante lectura: hay en su acción una evidente crítica hacia la tradición

8 El cuadro de retrato de grupo o colectivo en estudios de anatomía de la medicina moderna fue un tema muy frecuente en la pintura barroca de los Países Bajos. La temática del cuadro de Rembrand, toma la famosa lección de anatomía impartida por el doctor Nicolaes Tulp, primer anatomista de la ciudad de Amsterdam. Este tipo de lecciones magistrales tenían lugar en salas que eran teatros.

9 Los artistas fluxus se atrevieron a producir a través del juego y del sentido del humor un interesante giro lingüístico, tal como nos enseña John Cage: «lo más grande de la mente humana es que puede darle la vuelta a la tortilla y considerar la falta de sentido como significado primordial».. CAGE, JOHN. «*Silencio*», Ardora, Madrid, 2002, p. 195.

10 Una acción iconoclasta, que tiene por remitente la politización del cuerpo humano en la arquitectura del Humanismo y del sentido de la acción en el fragor tecnocientífico de la cultura occidental. Encontramos indicios considerablemente claros y evidentes en el análisis comparativo de estas dos imágenes, que, aunque son ejemplos artísticos de diferentes contextos históricos, por la temática y el contenido que tienden a presentar, demuestran que son actos de la estructura de la misma cultura.

11 Véase cap.6.1 Factores y elementos del momentum del arte de acción.



Figura 69. George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson & Emmett, Williams interpretando «*Piano Activities*» de Phil Corner en el «Festival Internacional Fluxus Nueva Música Weisbaden» (1962).

clásica del virtuosismo musical. Dejaremos, a este respecto, de la lectura de «*Piano Activities*», las múltiples interpretaciones y percepciones estéticas que, en consecuencia, pueda liberar, tras la escucha del espectador.

Y continuando con la lista de acciones fluxus que, en y por sí mismas son objetos del 'arte de acción' —y que por otro lado, resultan muy ilustrativas para nuestro objetivo principal—, encontramos que George Maciunas escribió algunas acciones artísticas, en las que el piano parece ser su objeto fetiche, y de ello, es evidente que le gustaba producir música no convencional, por ejemplo en «*Pieza Para Piano N^o13 Para Nam June Paik*» que realizó en el «Fluxshop de Nueva York» (1964), puede observarse en la imagen de arriba cómo Maciunas sacaba el piano de las casillas de elitismo, belleza y seriedad,

del protocolo clásico, clavando al ritmo de impacto de martillo, las teclas del piano, y con esa violenta manera, hacía sonar o *saltar*¹² la música de un modo diferente al preestablecido; o bien, en «*Doce Composiciones Para Piano Dedicadas Nam June Paik*» (1962), *performance* en la que relaciona la música con técnicas de la acción comportamental y maniobras inusuales que a modo de instrucciones, establecía en relación al instrumento.

«DOCE COMPOSICIONES PARA PIANO DEDICADAS A NAM JUNE PAIK»¹³

(enero 1962)

Composición n.º 1

Haga que los transportistas del piano lo lleven al escenario

Composición n.º 2

Afine el piano

Composición n.º 3

Pinte dibujos de color naranja en el piano

Composición n.º 4

*Con un palo derecho que tenga la longitud del teclado haga sonar
todas las teclas al mismo tiempo*

Composición n.º 5

*Coloque un perro o gato —o a ambos— dentro del piano y toque
Chopin*

Composición n.º 6

*Estire las 3 cuerdas más altas con la llave de afinar hasta que
salten*

Composición n.º 7

12 Con su saber hacer técnico: comportamental, subjetivo, sensible, intuitivo y poético.

13 <http://www.uclm.es/artesonoro/maciunas/html/piano.html>.



Figura 70. George Maciunas: «Pieza Para Piano N°13 Para Nam June Paik», N.Y. (1964).

*Coloque un piano encima de otro —uno puede ser más pequeño
que otro—*

Composición n° 8

*Colocar un piano hacia abajo y colocar un vaso con flores sobre la
caja*

Composición n° 9

Pintar un cuadro del piano para que el público pueda verlo

Composición n° 10

Escribir la composición para piano n° 10 y enseñarla al público

Composición n° 11

Lavar el piano y encerarlo bien

Composición n° 12

Haga que los transportistas se lleven el piano fuera del escenario.



La obra «*The Well Tuned Piano*»¹⁴ de La Monte Young, tampoco el piano estaba tan sólo afinado. Llegando a superar las seis horas ininterrumpidas, consistió en una producción de creación abierta y permutante de técnicas, temas e improvisaciones intermediales que fluctuaba entre las matemáticas y la música clásica indostaní. Para La Monte Young, en la aventura ecléctica de la música de vanguardia, además, el piano resultó un objeto-herramienta muy versátil. En sus acciones fluxus, hallamos que lo sacaban de su contexto utilitario, hasta el punto de cuestionar el concepto y la definición de música.

14 Obra que se ha documentado dos veces primero por Gramavision, y una posterior interpretación en un DVD del propio sello de Young, «*Just Dreams*».

Y, así ocurre en la partitura de «*Obra Para Piano Dedicada a David Tudor N^o 1*» (octubre, 1960):

«Abrir la tapa del teclado sin hacer con la operación ningún ruido que sea audible para usted. Hágalo tantas veces como quiera. La obra se termina cuando lo consigue o cuando decide dejar de intentarlo. No es necesario explicarla al público. Simplemente haga lo que tenga que hacer y cuando se termine la obra indique que esta ha finalizado del modo acostumbrado».

O en la obra, «*Obra Para Piano Dedicada a Terry Riley*»¹⁵ que a través de una leve pauta, deja los límites imprecisos y difusos de la técnica de la acción, para ser realizada según el criterio del *performer*.

*«Empújese un piano contra la pared...
tan fuerte como sea posible».*

En ésta, la Monte Young se refiere la duración de la obra de una manera difusa e indeterminada, o sea, que el resultado de la acción puede variar, dependiendo de la resistencia física y mental del *performer*. En la «*Obra para Piano Dedicada a David Tudor N^o11*» literalmente invitó al público a intentar dar de beber y comer heno a un piano de cola. Obra que demuestra su interés por la construcción de situaciones/momentos *intuitivos* y de interpretaciones difusas, indeterminadas y libres en la imaginación del espectador.

Y es que de la obra de La Monte Young, y, prácticamente, al igual que casi todos los artistas a Fluxus, cabe destacar que utilizaron herramientas de la imaginación y asociaciones indeterminadas y difusas en los modos de

15 NYMAN, MICHELE. «*Ver, oír: Fluxus*», <http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/nyman.html#volver1>



Figura 71. La Monte Young. «Obra para piano dedicada a David Tudor N°11» (1960).

«OBRA PARA PIANO DEDICADA A DAVID TUDOR N°1»

(Octubre 1960)

Lleve una bala de heno y un cubo con agua al escenario, con lo cual ha de comer y beber el piano. El intérprete podría luego dar de comer al piano o abandonar la escena para comer él mismo. En la decisión por lo primero la pieza termina cuando se le haya dado de comer al piano; en la decisión por lo segundo termina cuando el piano come o no se decide por ello.

significación, para generar el sentido múltiple en la poética visual de sus eventos, *performances* y *happenings*.

Así eran también las aportaciones de Yoko Ono, que en Fluxus comenzaron sobre el horizonte de la música clásica, pero a medida que fue ampliando su educación musical, su trabajo terminó desarrollándose en el arte intermedia. Su participación fue habitual en *performances* con otros artistas. En «*Music Walk*»¹⁶ de John Cage, Yoko Ono, tendida sobre un piano preparado con su voz lírica iba produciendo variaciones atonales, mientras que John Cage, David Tudor y Mayuzumi Toshiro, entregados completamente a la improvisación con cintas magnéticas y algunos aparatos de radio, en conjunto iban produciendo, desde la sincronía y la simultaneidad del radio de sus acciones, aquel genuino ‘momentum’ intermedia de la *performance*, que realizaron en Tokio (1958).

Yoko Ono, además, es reconocida por organizar junto con La Monte Young los «*Chambers Concerts*»¹⁷, una serie de eventos que se dieron lugar en su *loft* de la calle Chambers entre 1959–1961, que se convirtieron en punto de encuentro de los artistas más vanguardistas del momento neoyorkino. En este periodo Yoko Ono realizó algunas de sus más conocidas, ya clásicas, *performances* por ejemplo «*Voice Piece*» (1960) o «*Instrucción painting*» (1961).

Wolf Vostell es considerado uno de los principales artistas fluxus. En su extensa producción artística conceptual y multidisciplinar, volvió de forma recurrente sobre el tema del piano. En el carácter de sus transgresores «*pianos intervenidos*», que realizaba con su innovadora técnica *decollage*¹⁸,

16 Figura 80.

17 También denominados «*Chambers Music Series*», fueron organizados en el *loft* de Yoko Ono junto con La Monte Young en Chambers street, New York. Se desarrollaron en doce fines de semana entre 1959–1961.

18 La técnica *decollage* fue descubierta por Vostell en 1954, inspirado al leer la palabra «*decollage*» en un periódico. Significa «separar dos cosas pegadas; deshacer, disociar y quitar». Comenzó utilizando carteles de la calle y, más tarde, aplicaría a obras sonoras, visuales y acciones incluida la participación del público.



Figura 72. Wolf Vostell. «*Fluxus Buick Piano*» (Berlín, 1998), Museo Vostell, Cáceres.

encontramos nuevas versiones, tal vez, del «*Piano Motorruidista*» de Depero, propiciando un «bello y fortuito»¹⁹ encuentro entre una motocicleta y un piano, que tituló «*Sarajevo*» (1994); utilizó el mismo procedimiento de separación, disociación y superposición de objetos, para realizar esculturas como por ejemplo «*Fluxus Piano Lituania Homenaje*» a Maciunas (1994); y con ese mismo poder evocador de múltiples significados tan característico en el arte de Vostell, deconstruyó/construyó el «*Fluxus Piano Buick*» (figura 82), obra en la que emplea iconos y fetiches de la cultura occidental, para confrontarlos y transformarlos en el objeto final. Comprobamos pues, que también, la obra

19 Sorprendente asociación de los objetos que hace referencia a la divisa surrealista. Véase cap. 8.3 El Surrealismo.



Figura 73. «Le Cry» por Wolf Vostell (1990)

Para Wolf Vostell, el ruido era un recurso e, incluso herramienta que utilizó en muchos sus conciertos, happenings e instalaciones. La imagen de arriba muestra su concierto monumental Le Cry (1990), inspirado en la «Sinfonía de los Mil» de Gustav Mahler. La puesta en escena no deja de transmitir cierta ironía, además de instrumentos y vocalistas clásicos, fue orquestada por cuatro leñadores, veinte televisores, treinta aspiradores y un coche accidentado.

de Wolf Vostell abre las fronteras del significado hacia la indeterminación, es decir, a gradientes de difusidad que destacan por la percepción de aspectos asociativos entre imágenes, sonidos, objetos. Por consiguiente, la lógica difusa que hay en sus obras posibilita el ejercicio de múltiples percepciones difusas y la interpretación intuitiva e imaginativa del espectador.

Muchas de sus acciones sonoras, y *happenings* tenían su origen en acciones extraídas de ámbitos cotidianos. Al estilo futurista de Russolo, en sus obras utilizaba las características de todo tipo de herramientas y aparatos

eléctricos: aspiradores, reactores, sierras mecánicas y otros objetos eléctricos cotidianos generadores de ruido y a los que atribuía un gran potencial sobre la percepción colectiva. También el ruido del entorno industrial se convertía en un material extensible y ‘sensorium’ a ser utilizado como herramienta artística; el verdadero interés de la acción para Vostell residía en el ruido y las sensaciones que reproduce, a modo de grandes masas vibratorias, en el espectador. Uno de sus más celebradas obras «*In Ulm, um Ulm und um Ulm herum*» [En Ulm, dentro de Ulm y en los alrededores de Ulm], tuvo lugar en el aeropuerto militar de la ciudad alemana de Ulm, tomándolo como una sala de conciertos (1964). Durante la acción, expuso a 300 personas al ruido de tres reactores durante 12 minutos. Declara sobre dicho *happening*:

Una pieza que fue muy importante para mí —en una época en que compositores como Stockhausen hablaban continuamente de Quadrofonía, de acústica del espacio, de música experimental en el entorno— fue el happening de 1964 En Ulm, dentro de Ulm y alrededor de Ulm. Llevé al público, unas 300 personas, a un aeropuerto militar. Allí había tres reactores que se hicieron funcionar sus propulsores durante doce minutos. Como eran máquinas distintas, los volúmenes acústicos también eran distintos y se mezclaron. Esa es una pieza de participación en la que el público se encontraba, en una mezcla de ruido, en un círculo de unos cientos de metros ocupado plásticamente. Si se movía un poco la cabeza, el tono cambiaba a causa de ese movimiento. Si se daba una vuelta el cambio era mayor. El tono se podía vivir físicamente por todas las partes del cuerpo; lo corporal del tono se traducía en el propio cuerpo.²⁰

20 http://www.sinfoniavirtual.com/revista/001/wolf_vostell_la_vida_como_ruido.php.



Para Walter Marchetti la revelación del piano fue, en sus *performances*, un elemento también recurrente a la hora de componer. Daba conciertos de piano en los que llevaba a cabo múltiples acciones, siempre evitando interpretar una pieza convencional. Su obra se caracteriza por la producción de cuidados y concertados procesos, que surgen de la atención al detalle, por ejemplo: «*J'aimerais Jouer avec un Piano qui Aurait une Grosse Queue*» (1975), en los que utiliza el piano con técnicas y prácticas inusuales «*Música para Piano nº5*» (Milán, 08.04.1975), o bien, porque eran obras en las que el instrumento era un material de carácter manifiestamente visual, del que tan siquiera llegaba a tocar el teclado, por ejemplo «*Música para Piano nº2*» (París, febrero 1961).

«MÚSICA PARA PIANO Nº2»

(2, 14, 10, 8, 1, 7, 3, 4, 17, 9)

Los números indican el número de acciones que han de ser realizadas

París, febrero 1961.

—interpretación del autor en el estreno—

(9)

1 *entro y saludo al público*

2 *me siento al piano*

3 *pruebo los pedales*

4 *pruebo la sordina*

5 *me levanto y miro en el interior del piano, vuelvo a mirar*

6 *me siento de nuevo al piano*

Figura 74. Fotografía de Walter Marchetti produciendo «*Música para Piano nº5*» Galería Multipla, Milán, (1975).

7 *pruebo otra vez los pedales*

8 *pruebo la sordina*

9 *me levanto y miro de nuevo en el piano, pero esta vez en el interior de la cola, miro un buen rato*

(28)

doy 28 pasos alrededor del piano

(8)

1 *salgo de escena, cojo una caja de cartón—¡grande!—, vuelvo a escena y la coloco en el suelo o en una mesita situada entre el piano y el público*

2 *vuelvo a salir, cojo una jaula donde está encerrado un pajarito de juguete y la coloco en el suelo o en la mesita junto a la caja de cartón*

3 *meto la jaula —con el pajarito— en la caja de cartón*

4 *saco la jaula de la caja de cartón*

5 *abro la jaula*

6 *cojo el pajarito y lo meto en el piano*

7 *saco la jaula fuera de escena*

8 *vuelvo a entrar y saco la caja de cartón; vuelvo a entrar con 7 ceniceros*

(4)

coloco —uno por uno—

4 *ceniceros en fila, en el suelo o en la mesita entre el piano y el público.*

(14)

1 *me dirijo al piano*

2 *coloco los otros ceniceros sobre el teclado*

3 *me quito la chaqueta y la coloco en el respaldo de la silla*

4 *tomo un espejo —metido en interior del piano—, y lo pongo sobre el atril*

5 *me siento al piano*

6 *me quito la corbata y la meto en el piano*

7 *me miro al espejo y me desabrocho el cuello de la camisa*

8 cojo un peine, me peino y lo vuelvo a guardar
9 me miro al espejo y me abrocho el cuello de la camisa
10 me pongo la corbata
11 meto el espejo en el piano
12 me levanto
13 me pongo la chaqueta
14 saco del interior del piano una flauta con llaves
y toco el sonido más agudo; vuelvo a meterlo en el piano

(3)

cojo los 3 ceniceros del teclado —uno por uno— y los coloco en fila
detrás de los otros 4.

(17)

doy 8 pasos hacia el público y otros 9 pasos para volver hacia
atrás al punto de partida.

(7)

enciendo ante cada uno de los ceniceros un cigarrillo y lo apago
en el cenicero.

(10)

1 me alejo del piano andando hacia atrás, hacia el lado izquierdo
de la escena, me paro y miro hacia abajo.

2 miro el piano
3 miro hacia abajo
4 miro el piano
5 miro hacia abajo
6 miro el piano
7 miro hacia abajo
8 miro el piano
9 miro hacia abajo

10 siempre mirando hacia abajo, me dirijo al piano y lo cruzo por deba-
jo, en el sentido longitudinal, hasta quedar colocado frente al teclado

(2)

1 me siento al piano

2 cojo unos prismáticos que se encuentran dentro del piano y miro con insistencia al público —al término de esta acción, los prismáticos se colocan de nuevo dentro del piano—.

(1)

toco pianissimo la última tecla del piano —Do o La—.

Y finalmente, vamos a terminal esta selección de ejemplos con el trabajo de Esther Ferrer, una de las figuras activas más prestigiosas de la *performance* en España que formó parte junto con Walter Marchetti y Juan Hidalgo del importante grupo ZAJ²¹.

Esther nos cuenta respecto al movimiento artístico, en el ciclo de conferencias «Arte de Acción 1958–1998» organizado por Richard Martel en Québec en 1998²² IVAM (Valencia, 2004), que fueron: «hijos de su época de Satie, Dadá y John Cage, sin olvidar naturalmente a Alfred Harry y la herencia futurista, ZAJ aparece en el «páramo ibérico», entre comillas, con la firme intención de SER, en mayúsculas, pese a todo y frente a casi todos.»²³ Esther en su obra nos muestra que a partir de un objeto se pueden realizar muchas acciones abstractas, de consiguientes interpretaciones difusas. Así, por ejemplo, en 1970 dibujó este interesante «*Piano Volador*», que se escuche o no se escuche, es un placer al sentido de la mirada y un sonoro estímulo poético a la sensibilidad y a la imaginación, en este caso las posibilidades polisémicas de la imagen son interpretada exclusivamente desde la experiencia visual.

21 HIDALGO, JUAN. «*De Juan Hidalgo & ZAJ*», edición de autor, Madrid, 1971.

22 El ciclo de conferencias organizado por Richard Martel en Québec (1998) fue publicado en español en el libro «*Arte de acción*», V.I, IVAM, Valencia, 2004

23 Íbid., p. 144.



Piano con alas (foto maqueta)

Figura 75. «Piano con Alas», por Esther Ferrer (1970).

El piano no fue su único ni tampoco el principal recurso de Fluxus, aún así, al tratarse de un instrumento de culto, de gran poder simbólico para los escenarios tradicionales ligados a la estética clásica y a la historia de la cultura occidental, su utilización empírica y conceptual fue realmente frecuente en las prácticas del movimiento. Estos pianos no eran tocados a la manera tradicional. Para los artistas fluxus debía ser posible hacer *nueva música* liberando la técnica totalmente de los protocolos convencionales. Como hemos podido comprobar, en todos y cada uno de los distintos ejemplos hasta aquí descritos y analizados de eventos, *performances*, *happenings*, instalaciones, etcétera, cuyo *leitmotiv* fue el piano, el verdadero salto cualitativo de su saber hacer de técnico reside en la práctica con la que ampliaban los *modos de significación* hacia el múltiple sentido²⁴. O sea, en sus prácticas hay o existe una lógica difusa que produce el espacio creativo donde intuir, redescubrir, reinventar, resignificar e imaginar, en el campo del conocimiento poético del arte.

24 Como decía en el capítulo 4, la relatividad del uso habla, que provoca que con el uso evolucionen los modos de significación, puede enseñarnos, quizá, lo mucho de bueno del poder transformacional del acto de hablar, que fue derivando del término *téchne*, utilizado por los griegos, al sentido de su traducción equivalente latina: *ars*, que parece situarnos en una definición mucho más cercana a los presupuestos del concepto de arte contemporáneo.

TRADICIONAL LANZAMIENTO DE PIANO
EN LA BARKER HOUSE DEL INSTITUTE MASSACHUSETTS
OF TECHNOLOGY, BOSTON

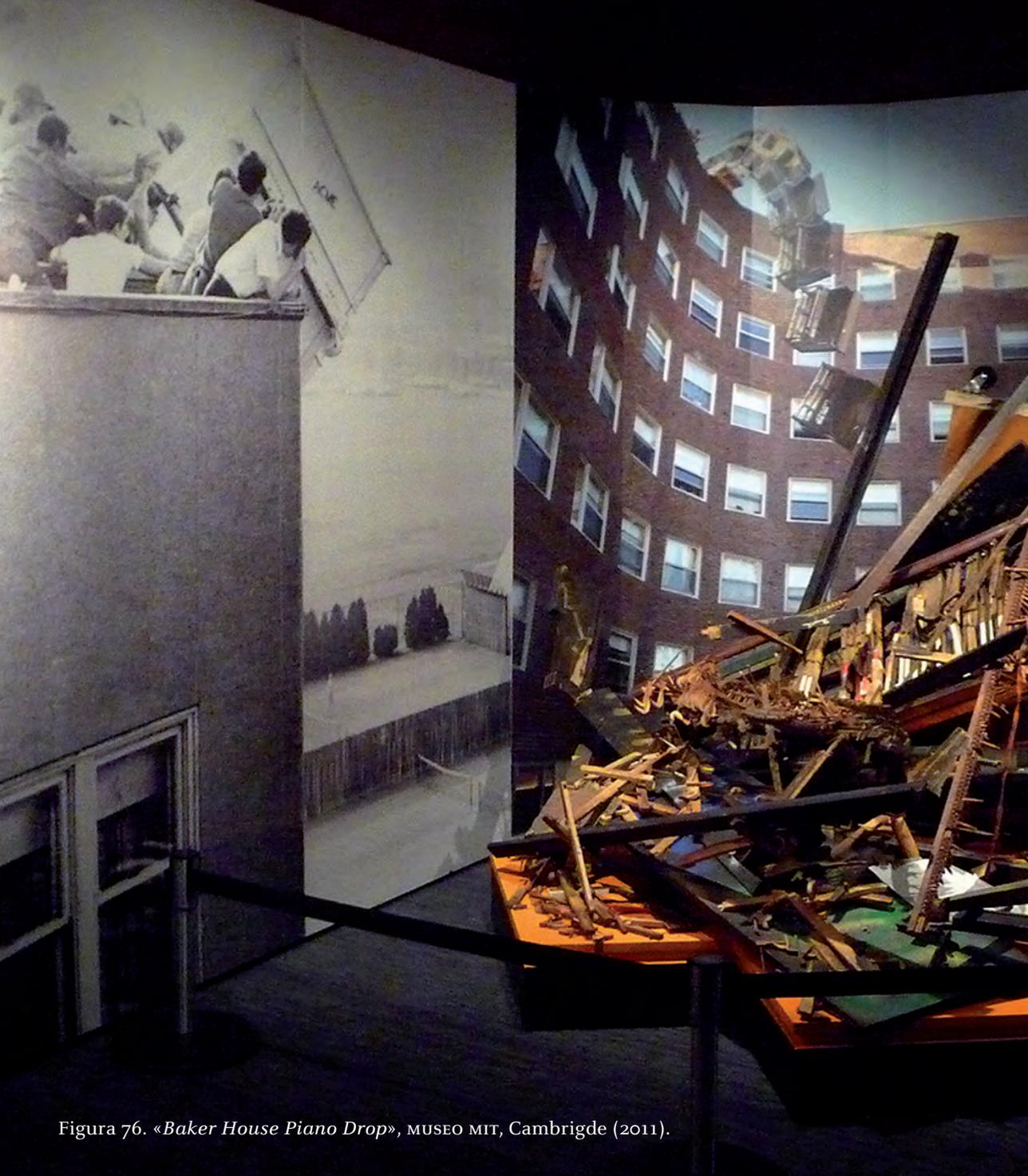


Figura 76. «Baker House Piano Drop», MUSEO MIT, Cambridge (2011).



Al Hansen es otro importante artista del movimiento Fluxus. Una de sus más conocidas acciones evento, la tituló «Yoko Ono Piano Drop». Hansen proponía: «Lanzar un piano desde lo alto de un edificio».

Muy probablemente inspirados en la espontaneidad de los eventos Fluxus y, en particular, en la propuesta de Al Hansen, El MIT realiza cada año el acto «Baker House Piano Drop». El primero se realizó en 1972 por unos estudiantes que trataron aquella atípica acción, como un experimento único en la frontera entre el arte y la ciencia. Los artífices mencionaron que: «Baker House Piano Drop» es en realidad una combinación de la destructividad inofensiva, y de la buena voluntad de hacer algo difícil solamente por hacerlo». El museo del MIT, como puede observarse en la fotografía, guarda en su colección el resultado de lo que ya se trata de un evento tradicional.

Este caso empírico demuestra el tema del capítulo 5, que en la sociedad y en la cultura se produce un tiempo de recepción de las propuestas creativas, que en un primer momento se identificaban subversivas y revolucionarias. Por lo tanto se comprueba que el factor creativo del arte puede generar cambios y transformaciones en la sociedad.

extremadura en oleña
ESTACIONCULTURA
JUNTA DE EXTREMADURA

GEORGE BRECHT
JOHN CAGE
GIUSEPPE CHIARI
PHILIP CORNER
GEOFFREY HENDRICKS
JUAN HIDALGO
DICK HIGGINS
JOE JONES
MAURICIO KAGEL
MILAN KNIZAK
LA MONTE YOUNG
GEORGE MACIUNAS/
BEN VAUTIER
WALTER MARCHETTI
BEN PATTERSON
DANIEL SPOERRI
WOLF VOSTELL

Octubre 2006
Marzo 2007

ricano fortissimo

MUSEO VOSTELL MALPARTIDA

www.museovostell.org

JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Cultura



Fondazione Mudima



CONSORCIO MUSEO VOSTELL MALPARTIDA
Consejería de Cultura
Departamento Provincial de Cáceres
Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres
Caja de Extremadura

10.1 LA PRESENCIA DE LA LÓGICA DIFUSA EN EL EJEMPLO PARADIGMÁTICO DE FLUXUS

Partiendo del enfoque intermedial, además de ser pioneros de la historia del ‘arte de acción’, el movimiento Fluxus es un ejemplo paradigmático porque fueron capaces de reunir en sus trabajos una heterogénea diversidad creativa que fluía entre la acción cotidiana, la variedad entre géneros, disciplinas y el importante auge de los medios tecnológicos de los años 60 y 70.

Hay en cada hombre un artista, decía Beuys; con esta frase se podría sintetizar la libertad con la que el movimiento se manifestó en el amplio repertorio de modalidades, conocidas porque han quedado documentadas en abundantes videos, objetos, fotografías, poesías, partituras y anotaciones. Esas obras de resultados insólitos, genuinos y, en cierto modo, *irrepetibles*, excedían con mucho los límites de la comprensión racionalista. Sin embargo, para ser interpretadas tan sólo parecen proponer una pauta, ser percibidas desde la auténtica vivencia subjetiva e intuitiva del arte. Hay, pues, en las prácticas de Fluxus un proceso que emplea más que una razón cartesiana, una razón poética. Y, he aquí el tema que más nos interesa del análisis del paradigmático movimiento Fluxus, que comparte con todo el ‘arte de acción’; la lógica difusa que existe o se presenta en la razón poética del *performer* produce en sus obras múltiples significados y modalidades en el ‘momentum’¹ del ‘arte de acción’.

1 Aparece en este espacio creativo la presencia del cuerpo, el radio de acción y la acción radial, conceptos que son herramientas, la intersubjetividad, el proceso de creación permanente.

Figura 77. Exposición sobre el tema del piano en Fluxus: «*Pianofortissimo*», ideada por Gino di Maggio y el pianista Daniele Lombardi. Las piezas se documentan con una serie de fotografías históricas, realizadas por el italiano Fabrizio Garghetti, en las que se recogen intervenciones diversas de estos artistas en torno al piano. http://www.museovostell.org/mostrare_historico.asp?id_noticia=105

Además, el no–discurso del carácter lúdico–creativo de Fluxus, establece un contrapunto, en la perspectiva de la dirección tecnocientífica y el *establishment* racionalista de la cultura occidental, y lo hacían desde el posicionamiento anti–institucional. Prácticas que, como hemos comprobado, legítimamente utilizan los factores y elementos del ‘momentum’: presencia del cuerpo como objeto del espacio escultórico, el potencial creativo del evento cotidiano y el formato de la perspectiva de tiempo real. Todo ello para manifestar una crítica sobre las representaciones convencionales, que muestra una intensa resistencia desde el fondo cultural contra la alienación de la expresión y la creatividad ya sea individual, social, cultural, política, económica, etcétera. En Fluxus encontramos que, el salto cualitativo de la búsqueda de la obra de arte en los espacios cotidianos de la vida, se realizaba desde una lógica difusa, es decir no lineal, no discursiva, abierta, intuitiva, múltiple y dirigida a la libre interpretación —imaginativa, difusa e indeterminada— y a la polisemia del significado, tanto para el que hace como para el que observa.

Los subversivos y revolucionarios Fluxus aportaron valores fundamentales al código del ‘arte de acción’. Mas, para el arte contemporáneo, sus prácticas significan una defensa subversiva, un despliegue de medios transdisciplinares y de innovadoras técnicas artísticas, que se posicionan a favor de la creatividad y del ingenio del artista.

ENTREVISTAS

Marcel.lí Antúnez

Llorenç Barber

Nieves Correa

Esther Ferrer

Benjamin Patterson

Andrea Saemann

José María Yturralde

Capítulo 11

CONVERSACIONES SOBRE EL ARTE DE ACCIÓN Y SU LÓGICA DIFUSA

En el desarrollo de esta tesis, que encuentra lugar de conocimiento en el tema de: «La ‘lógica difusa’ en el espacio creativo del ‘arte de acción’», nos ha interesado indagar sobre todo en el por qué de las formas y el cómo de las técnicas para hallar un código que nos ayude a descifrarlo, y que nos proporcione un saber aclarador¹ de la lógica que utiliza el ‘arte de acción’.

Sin embargo, es bien cierto, que la lógica y la técnica del ‘arte de acción’ se articulan, sobre todo, en procesos basados en un criterio abierto de libertad, de expresión creativa y, desde un saber hacer subjetivo, aspectos que tan sólo suceden durante ese ‘momentum’ en el que el artista, desde la experiencia y la pragmática, puede llegar a manifestar y a conocer a través un proceso de creación permanente. Por eso, nos resulta importante, además, el tener un conocimiento directo de las experiencias contadas en primera persona, o sea, de la opinión especializada de artistas muy cualificados que se encuentran en activo relacionados o dedicados al ‘arte de acción’.

Con este objetivo, a continuación, vamos a conocer la orientación vital de una serie de artistas, con una ya larga y reconocida trayectoria profesional en el mundo del arte. Y, aunque es cierto, que sus opiniones se tratan de experiencias subjetivas y particulares; en primer lugar, consideramos que esta

1 Véase Introducción: cap. 1 Tema.

obtención de datos cualitativa es procedente dado que el ‘arte de acción’ basa la ‘lógica difusa’ de su espacio creativo en aspectos relativos al saber hacer intuitivo, individual y subjetivo del individuo que produce el objeto de arte. Además, con el fin de que estas entrevistas puedan aportar a las conclusiones a una visión certera y completa respecto al tema, hemos basado nuestro criterio selectivo en la diversidad entre los artistas y en la heterogeneidad de las prácticas. Son artistas, por lo tanto, que proceden de distintos puntos geográficos, que manifiestan diferentes modalidades en sus prácticas, y que además, pertenecen a diferentes etapas generacionales de la historia del ‘arte de acción’.

Las entrevistas están planificadas con el propósito de comparar, cotejar y confirmar, matices concretos sobre los resultados y conclusiones que venimos argumentando, describiendo y comprobando a lo largo de este estudio sobre la lógica del saber hacer técnico: comportamental, intuitivo, subjetivo e indeterminado que manifiestan las modalidades del ‘arte de acción’. Se trata pues, de un *corpus* de entrevistas en el que preguntamos a los artistas de manera individualizada, a cerca de su experiencia especializada, trabajo artístico y metodología, pero además, en el que también les planteamos, en cada diálogo, cuestiones relacionadas directamente con los principales temas que trata la tesis, con el objetivo de que se pronuncien sobre estas cuestiones.

De este modo, las conclusiones generales se basarán también en estas conversaciones con los destacados artistas: Marcel.lí Antúnez Roca, Llorenç Barber, Nieves Correa, Esther Ferrer, Andrea Saemann, Benjamin Patterson y José María Yturralde, que nos han querido dar desde su experiencia artística su opinión a cerca de la ‘lógica difusa’ que se genera en el espacio creativo del ‘arte de acción’.



11.1 MARCEL.LÍ ANTÚNEZ ROCA

Marcel.lí Antúnez (Moià,1959), es un artista *performer* y multimedia conocido internacionalmente por sus *performances* mecatrónicas y por sus instalaciones robóticas. Su producción artística nos aporta un buen ejemplo de la relación transdisciplinar que establece el ‘arte de acción’ con el progreso tecnocientífico y las innovaciones tecnológicas.

Desde los años ochenta el trabajo de Antúnez destaca y se caracteriza por su indagación en la condición humana a través del comportamiento como técnica artística y la interacción del cuerpo con la inmaterialidad del espacio virtual. Fue fundador de «La Fura dels Baus», colectivo del que formó parte como coordinador artístico, músico y actuante (1979–1989), y también participó desde su fundación (1985) hasta su término (1992), en el colectivo «Los Rinos». Su trabajo en solitario se desarrolla partir de combinaciones de elementos, técnicas y tecnologías como: *parazitebots* —robots de control corporal—, *sistematurgy* —dramaturgia de los sistemas computacionales— y *dreskeleton* —interfaz corporal en forma de vestido exoesquelético—.

A través de su interacción con los avances tecnocientíficos, Marcel.lí Antúnez establece sistemas complejos y que a menudo se convierten en híbridos difíciles de clasificar. Marce.lí convierte su particular cosmogonía, su interpretación, su cuerpo y las interacciones espontaneas que establece con el público, en los objetos y en el ‘momentum’ tecno-artístico.

Figura 78. «*Epizoo*», instalación y performance de Marcel.lí Antúnez Roca (1999).

Entrevista con Marcel.lí Antúnez Roca

Valencia-Barcelona (noviembre, 2010).

NOELIA OLMOS ORTEGA: *Como artista y performer con gran prestigio en la escena artística internacional, por sus performances mecatrónicas e instalaciones robóticas intermediales, además propone como método de creación, la sistematurgia ¿Cómo es para Usted el proceso artístico desde la sistematurgia? ¿Cuál ha sido el propósito que le ha llevado pensar, abordar y a expresarse en su obra desde la interacción cibernética entre tecnología, ciencia y performance —‘arte de acción’—?*

MARCEL.LÍ ANTÚNEZ ROCA: Bien me fórmulas dos preguntas. Empezaré por la segunda. Creo que en general las artes escénicas y el ámbito de la *performance* en particular son medios integradores, es decir que permiten poner en común diversos lenguajes en el espacio y el tiempo, y hacerlos emerger como un objeto único. Esta facultad integradora es muy atractiva para mi puesto que permite construir obras complejas y de gran densidad, además de razonar y producir elementos particulares que acompañan a estos proyectos, como es el caso de mis dibujos. En el caso de mis *performances*, ya desde «La Fura dels Baus», estas obras se desarrollan en un marco extenso que construye una realidad amplia y coherente, con un gran potencial comunicativo. Mis diez años en «La Fura dels Baus» (1979–1990) me permitieron entender que en realidad aquella forma escénica, macro-*performance*, se producía bajo un conjunto acuerdos entre los participantes de la obra que obedecían a un determinado número de reglas.

De modo que ya en ese momento me interesó este aspecto metodológico del trabajo que en el teatro tradicional se denomina dramaturgia. Ahí empie-

za la segunda respuesta. Cuando descubrí las verdaderas posibilidades de la computación, eso fue en 1992 con el robot «*Joan L'Home de Carn*» firmado junto a Sergi Jordà, entendí que el conjunto de reglas complejas que configuran una obra espacio-temporal se podían gestionar de otra forma: con las computadoras. Con «*Epizoo*» (1994) puse en pie mi idea de esta nueva metodología de *performance* computacional a la que llame años después *Sitematrugia*, es decir dramaturgia de sistemas computacionales.

N.O.O.: *El término biometría se deriva de las palabras griegas «bios» de vida y «metron» de medida. Con el cambio de paradigma de la Revolución Industrial, la máquina hizo su repercusión sobre el background del hacer cotidiano y la percepción del tiempo ¿Cree que cambiaron con el nuevo paradigma las biometrías intrínsecas en el marco industrial? ¿Podría hablarnos sobre su visión biométrica en el 'arte de acción' sobre la forma del complejo universo del estado del arte actual?*

M.A.R.: Supongo que sí, pero no se si soy la persona más indicada para responder a esta pregunta.

Como veo que este tema aparece en las preguntas posteriores quiero aclarar que no me gusta demasiado encasillar mi trabajo como 'arte de acción', arte electrónico, bioarte, *media art* o dibujo aunque tengan elementos que permitan integrarlo en estas categorías... Prefiero clasificarlo como arte a secas.

N.O.O.: *Ante la explosión del arte interactivo, digital y glocal, de un mundo globalizado gestionado por las tecnologías de la información, y esa presencia del «otro múltiple». «Yo soy el otro» escribía Rimbaud, y en el caso de la actualidad postmoderna tal vez nos diría «yo soy los otros». Éstos son algunos de los parámetros que, abogan a la constante tensión e interacción humana entre el tiempo real y las realidades aumentadas, espacios de intersubjetividades*

emergentes que se crean y fluyen entre lo real —físico— y la virtualidad ¿Cómo explicaría la relación de ese momento con el significado que para Usted implica el ‘arte de acción’? ¿Cómo considera la evolución del ‘arte de acción’ en la actualidad? ¿Qué caminos técnicos o estilos y tendencias, cree o piensa que tomarán las líneas de expresión en el futuro?

M.A.R.: Sin ánimo de ser grosero, pero la verdad el ‘arte de acción’ me parece una denominación teórica que quizás sea muy útil a los profesores, docentes, etcétera. Pero que a mi me cuesta mucho entender y me interesa poco. Soy un artista que se fija por el mundo en general y en su trabajo en particular. No tengo la medida del ‘arte de acción’ que ocurre en el mundo hoy.

Dicho esto: creo que la tecnología está abriendo espacios nuevos que no han sido aun catalogados y que cuestionan *el rol central del artista sagrado que ejecuta un acto único como expresión subjetiva de su personalidad artística.*

Así por ejemplo la interacción a veces invita al público a ser precisamente el centro de la *performance*/instalación en tanto que usuario de la misma.

N.O.O.: *En su ponencia en el Medialab Prado para los talleres Helloworld! (Madrid 2009) menciona que «estamos asistiendo una época paralela a la acontecida a finales del siglo XIX cuando se invento la ilusión técnica del movimiento sobre la línea espacio tiempo del cine» ¿Qué quería decir con ello?*

M.A.R.: Bien los hermanos Lumiere descubren el último eslabón de una compleja cadena de inventos que ya habían sido descubiertos con antelación, como por ejemplo la «Linterna Mágica» de la que tenemos noticia en 1640, en «*Ars Magna Lucis et Umbrae in Mundo*» de Athanasius Kircher, el invento de la fotografía de inicios de siglo XIX, la certificación de la «persistencia de la retina» que en 1826 describe nuestra incapacidad de ver de forma indi-

vidualizada más de un número determinado de imágenes por segundo, o la misma película como soporte utilizada ya por Emile Reynaud casi quince años antes de la invención del cinematógrafo.

No obstante esta invención cataliza todos los descubrimientos anteriores y lanza un nuevo medio, una nueva forma de expresión. Si atendemos a sus inicios como medio, el cine *vampiriza* a otros medios fundamentalmente a la fotografía —que a su vez ya había *vampirizado* a la pintura— y el teatro. No será pues hasta después de casi veinte años que David Wark Griffith determina los elementos específicos de esa nueva forma de expresión. Utilizo pues este momento de la historia para hacer una reflexión sobre lo que está ocurriendo en la actualidad.

Simplificando, se puede ver una cierta analogía entre las artes interactivas que nacen como consecuencia de las posibilidades que ofrece la gestión computacional, y que encuentran reflejo en los videojuegos, Internet, y mis *performances* por ejemplo, y el nacimiento del cine. Lo que proponen las artes interactivas respecto al cine es una ampliación del marco polisémico y la posibilidad de participación en el proceso de reproducción de la obra, cosa que el cine no tiene. Es por ello que digo que de la unión del cine —audiovisual— y el teléfono nacen las artes interactivas.

N.O.O.: *Dejando de lado aspectos de una historia del arte planteada como cronología o como una 'historia del arte' lineal, y desde el reconocimiento del uso de nuevas técnicas y tecnologías, que generan estilos y tendencias sobre el conjunto de ese intersubjetivo «otro múltiple» que interviene en el 'arte de acción' ¿Piensa o cree que el proceso creativo y en el formato del 'arte de acción', su denominador común corresponde más que a una lógica racionalista —cartesiana—, o a una estructura lógica más bien difusa —fuzzy logic—, de complejidad polisémica, tecnocientífica, abierta, indefinida, relativa, difusa, indeterminada, aproximada, intuitiva?*



Figura 79. Marcel·lí Antúnez Roca retransmitiendo su conferencia performance «*Transpermia*» en vuelos de gravedad cero para el proyecto *Daedalus* (2003). Proyecto organizado por *The Arts Catalyst and Projekt Atol & The Gagarin Cosmonaut Training Centre* (Rusia).

M.A.R.: Bien yo empleo la intuición y el razonamiento, de modo que utilizo las dos lógicas para llevar a cabo un proyecto. No se cual será la forma de otros artistas...

N.O.O.: Desde la revisión de su etapa como coordinador artístico, músico y actuante de «*La Fura dels Baus*», dice que cualquier ámbito es posible en la escena y que vuestra forma de trabajar, que la define como una estructura abierta e intermedial, se realizaba desde una complejidad que más tarde vio

trasladable al hecho tecnológico de su trabajo en solitario ¿Podría explicarnos en qué consiste y cómo gestiona la complejidad del conjunto? La complejidad escénica de la que habla ¿Piensa que puede ser entendida en el formato de la performance desde las matemáticas de Kantor con su Teoría de Conjuntos?

M.A.R.: En realidad no conozco muy bien la teoría de Kantor pero sí a Tadeus Kantor. Y como se parecen en el nombre mi argumento es que Kantor, «La Fura dels Baus», «Los Comediantes», «Bead & Pupets», «*Living Theater*», «Los Accionistas Vieneses», etcétera. Por citar sólo algunos casos todos se encuentran en el texto de Antonin Artaud «*El Teatro y su Doble*», en el que nos propone otra forma de producción escénica en la que considera todos los medios que conforman la obra como parte del texto teatral y reniega de la dictadura del autor.

Evidentemente al poner en el mismo plano y dar el mismo valor a todos los elementos que configuran la escena la producción es mucho más compleja y costosa. En primer lugar se trata de un trabajo colectivo, por lo tanto se trata de gestionar ese colectivo... En segundo lugar intento construir unidades de sentido que normalmente llamo escenas, añado a estas escenas los elementos que me parecen necesarios y los pongo a debate... Una vez construidas las escenas las organizo en el tiempo y según su posición las modifico, etcétera.

N.O.O.: *En muchas de sus obras el cuerpo aparece como depositario del ritual, una poética en la que hace girar los orígenes de la cultura y la expresión de la identidad, por ejemplo en «Afasia» (1998) toma el mito de Homero para revelar un paso más sobre la estructura de trabajo del lenguaje formal informático ¿Cómo entiende el ejercicio creativo de la subjetividad, expresada e interpretada desde y a través los formatos de las nuevas tecnologías?*

M.A.R.: A lo largo de estos años he intentado establecer métodos que me permitan trabajar de manera abierta con la tecnología pero no siempre es fácil que en muchas ocasiones este tipo de tecnologías exigen una gran previsión. Ahí el dibujo se ha demostrado como un elemento muy impotente.

N.O.O.: *El ciberespacio es una nueva forma de perspectiva, dice Paul Virilio: «ver a distancia oír a distancia, esa era la esencia de la antigua perspectiva audiovisual. Pero tocar a distancia, sentir a distancia equivale a un cambio de perspectiva hacia un dominio que todavía no se abarca, el del contacto a distancia, el telecontacto» ¿Puede hablarnos de la interacción cibernética entre la tecnología y el artista?*

M.A.R.: Bien, la pregunta es el tema de una tesis. Básicamente se amplían las posibilidades de producción y reproducción de la obra y se abren nuevos horizontes creativos.

N.O.O.: *En el espacio del ‘arte de acción’ los sucesos concurrentes y simultáneos llegan a formar una ficción narrativa sobre el conjunto escénico que se fusiona con el tiempo real. Como artista de la performance ¿Ve en esa voluntad rítmica de la construcción, en ese ‘momentum’ del proceso creativo como un momento de ficción, es decir, en el que confluyen una serie de sucesos, —en relación al individuo, al cuerpo social, y al entramado tecnológico— anacrónicos y sincrónicos en el límite de lo posible y de lo que no lo es?*

M.A.R.: La realidad fenomenológica que se extiende desde hace 4500 millones de años en nuestro planeta se conforma de elementos físicos químicos y biológicos. La transformación cultural producida por el hombre supone una transformación de esta realidad que efectivamente establece elementos de ficción que en cualquier caso acaban formando parte de la realidad, ya sea a través de la tradición oral, los libros o Internet.

Desde el punto de vista específico de mi trabajo observo que casi siempre que sitúo en el tiempo mis ideas se establece una continuidad narrativa.

N.O.O.: *En mi opinión, el 'arte de acción' involucra una constante que es la puesta en práctica de la percepción subjetiva en el proceso creativo. Esta constante es capaz de sobrepasar los límites del lenguaje normativo, las fronteras culturales e incluso el «establishment» de normalidad que es ejercida desde la lógica racionalista ¿Qué factores constitutivos o propiedades esenciales le resultan imprescindibles en la práctica del 'arte de acción', sobre todo desde su experiencia personal como artista?*

M.A.R.: No entiendo muy bien la pregunta. Lo siento.



11.2 LLORENÇ BARBER

Llorenç Barber (Aielo de Malferit, 1948), es un músico, compositor, escenógrafo, director y maestro de ceremonias español. Introdutor del minimalismo musical en España, ha llevado a cabo una importante labor como creador de colectivos en torno al arte de vanguardia y la música postmoderna.

La trayectoria de Llorenç Barber abarca desde el gusto por el sonoro poner en práctica de objetos—instrumentos no convencionales, la voz difónica y la utilización musical de los rasgos autóctonos de la cultura dando lugar a la creación de los géneros de «música plurifocal»: «conciertos de ciudad», «naumaquias», «taumaquias», «conciertos de los sentidos», «conciertos itinerantes», etcétera. De sus conciertos a uno y otro lado del océano destacan el recital ofrecido en el Musikverein de Viena (octubre, 1990), «La Música para un Tránsito Cósmico» ofrecida en Oaxaca, México, coincidiendo con un eclipse solar total (1991), el concierto de clausura de los «Días mundiales de la Música» —festival de la SIMC, (1993) o la inauguración del Palacio de las Artes Reina Sofía, Valencia (2005).

En los últimos años Llorenç Barber ha realizado conciertos en más de 150 ciudades. En sus obras suenan: tambores, cañones, sirenas, buques, fuegos de artificio, así como de bandas de música; instrumentos de música y de acción que el artista distribuye y concierta/desconcierta en sonoros paisajes ciudadanos.

Figura 80. Retrato del artista Llorenç Barber preparando uno de sus conciertos de campanas en España.

Entrevista con Llorenç Barber

Logroño–Tokio (diciembre 2010).

NOELIA OLMOS ORTEGA: *Como artista musicólogo, instrumentista y compositor con ya una larga trayectoria y reconocido prestigio internacional ¿Cómo fue el proceso vital que le condujo a intermediar música y acción? ¿Cuáles cree Usted fueron la o las causas para que se decantara por ello?*

LL.ORENÇ BARBER: Oír es una acción, sonar otra, hacer que otros oigan otra más. Soy un *propositor* de acciones, para otros soy un accionista. Y gusto de que estas acciones tengan lugar en espacios públicos como también saboreo la plurifocalidad o el sonar acusmático.

N.O.O.: *¿Cuál es el leitmotiv que caracteriza su obra? ¿Cómo son sus conciertos por el mundo?*

LL.B.: Mi *leitmotiv* puede ser robarle inocencia y *chatez* a lo cotidiano e insuflarle rayos y hasta centellas de ternura, sutileza, vehemencia e intensidad. Con ello el vivir deviene más rico y succulento, con más aristas y tropezones, esquinas y avisperos incitadores, sorpresivos, perturbadores. Consiste en ponernos en el disparadero de que lo *alógico* y todas sus sombras puedan invadir inesperadamente nuestro diario obrar, aflorando por doquier. Es a causa de ello que mis conciertos dejaron los auditorios para reverdecer en medio del espacio urbano y además —hasta donde resulte útil y posible— con los intervinientes embozados, esto es, sin imponer presencia, sonando allá arriba sin ser vistos, sin interrumpir impositivamente el discurrir de lo

cotidiano que queda herido sin casi aviso previo para enlazar, cual esquina, lo uno con lo otro.

Y es por ello que mis intervenciones sónicas, ciudadanas, públicas rehuyen la ‘situación concierto’ y se disponen por terrazas, altozanos, torres y balcones los intervinientes sonadores, aprovechando plurifocalmente cuantos elementos de distancias y alturas nos ofrece la suma de orografía y urbanismo. Lo que permite y exige una escucha ‘casi siempre parcial’ que se va enriqueciendo y cerrando y abriendo según se ande avanzando, esquinando o retrocediendo por el muy irregular y *tocado* entramado urbano.

Por supuesto que esta situación de escucha llena de singularidad y cotidianidad esta concebida en clara contraposición a la escucha unifocal, inmóvil, aislada y total que los auditorios propician.

Más todavía, cuando las circunstancias lo permiten, los intervinientes también se mueven por el espacio sónico disponible —bandas o grupos de sonadores en marcha, barcos, aviones, etcétera— y los intervinientes, que permanecen fijos, cambian de fuente sonora de la manera más inesperada y sorpresiva, al tiempo que distribuyen su sonar intercalando irregulares y abultados períodos de silencio entre cada ataque sónico. Cúmulo de este ser de inesperadas sorpresas que se acrecientan por la creada situación *acusmática* que agudiza una escucha más intensa y omniatentiva. Aeroportuaria.

Como se adivinará, muchas veces lo que el *oído* percibe es algo siempre incompleto, troceado, y sobre todo mediado determinadamente por las distancias, los acúmulos, los meteoros —humedades, brisas, vientos o sequedades de calidez variable— así como por los rebotes, reflexiones, *ecolalias* de suelos y paredes circundantes, etcétera.

N.O.O.: *¿Cuál es el cuestionamiento o responsabilidad que para Usted, la «música del ‘arte de acción’» establece sobre la construcción de la realidad, en estos tiempos de homogeneización, de globalización, en el complejo universo del estado del arte actual?*

LL.B.: Cierta vigilancia se impone para no perder diversidad y para ello lo mínimo es ejercitar el respeto más exigente por lo raro, lo pequeño, el matiz, lo aparentemente frágil y sin sentido; sin rotundidad: no habrá bastante nunca, y en eso nos va la vida en este mundo *darwiniano*, en que tanto y tantos mueren sin dejar *casi* eco.

Hablando de ecos: gusto del arte *transeúnte* entre reflexiones y ecos. En tanto como un eco que no puede nacer encerrado, nosotros no podemos/debemos pasar sin sorber cuantos más ecos mejor y para ello, la movilidad ayuda y el vivir en estado transitivo. De ahí que mis conciertos o proposiciones hurgan en la *escucha peripatética*, esa que explora —oídos en ristre— cuanta esquina, paredón o lejanía deja sentir su modificado, singular, eco, memorias, paso y volatilidad. En efecto nada que fue nos debe ser extraño o refractario. Se nos impone un estado de piedad reaccionante que nos debe fertilizar para lanzar puntos de fuga sobre las huellas de lo original. Y yo entiendo original como aquello que da origen, aquello que permite lo otro, lo disímil, lo desconocido y puede que inusitado.

N.O.O.: *Como creador musical ecléctico ¿Cómo vive la eclosión de lo tecnológico, de lo multidisciplinar tan en boga de la actualidad, que cada vez ofrece más posibilidades entre artistas, técnicas y tecnología digital? ¿Cómo ve la evolución de las técnicas del ‘arte de acción’, sus intromisiones, transformaciones en modos y vivencias a través de los medios tecnológicos?*

LL.B.: Sobre este tema las consideraciones son infinitas y deben ser sustanciosas. Una de las primeras debe ser de aceptación cautelosa y gozosa de todo lo que multiplique posibilidades, aumente la *‘poíesis’* así como la eficaz acción transformadora del receptor sin negarse en absoluto a nada simplemente por *nuevo* o *distinto*... Desconocido, inusual, esquinado o raro.

Es otra la simple constatación de que el nacimiento y crecimiento de esa plural y desmigajada y desbordada praxis que hemos dado en llamar ‘arte de la acción nace’, sí, de un extender y movilizar fuentes y recursos hasta ese entonces simplemente ajenos a *lo artístico*, pero igualmente habría que incidir el lado de lo pronto e inmediato, lo cotidiano como entorno, que ha sido y en gran parte continua siendo básico para descubrir este fenómeno. Y si nuestro entorno se tecnificó progresiva y decisivamente, lógico será que ese contextual cambio afecte de lleno esta praxis de lo cercano y familiar como humus natural de un arte que se vive en vecindad con lo evenemental y hasta ordinario.

Claro que cabe resaltar cómo desde sus comienzos el ‘arte de acción’ ha tenido un *componente tergiversador, heterodoxo, jugueteón y hasta cierto punto irónico y burlón* de ese contexto tecnológico en el que convivimos y donde una cierta pasmosa, bobalicona aceptación *esnob* de lo tecnológico también ha caracterizado modas y modos que cíclicamente nos asaltan.

La ingeniosidad es el encuentro y tratamiento de lo nuevo que es más atractivo que el simple exponer la concreta solución transitoria del modelo o técnica.

N.O.O.: *A partir de su visita e a Darmstadt , en 1976, entra en contacto con músicos y artistas como Mauricio Kagel, Cristóbal Halffter, Ligeti y John Cage, —el legado de John Cage amplió la creación artística más allá del lenguaje ortodoxo musical—. Su obra declara su mensaje contemporáneo. Ha organizado festivales como el de La Libre Expresión Sonora o grupos como el Taller de música mundana, pero además, ha creado géneros de «música plurifocal» como «conciertos de ciudad», «naumaquias», «tauromaquias», «conciertos de los sentidos», «conciertos itinerantes», etcétera. También formó parte del grupo «Flatus Vocis Trío» junto a Fátima Miranda y Bartolomé Ferrando. Todas estas iniciativas son verdaderas apuestas creativas, organizativas y metodológicas por la cuestión subjetiva del proceso y la lógica creativa de la*

música posmoderna y de sus intermediaciones con el 'arte de acción' ¿Qué factores constitutivos y propiedades esenciales resultarían imprescindibles en su opinión, sobre todo desde su experiencia personal como artista multidisciplinar en el espacio creativo del 'arte de acción'?

LL.B.: Claro que soy hijo de J.Cage —énfasis en el control/no-control—, de M.Kagel —entre el acto de sonar y la escucha está el gesto/acción?— así como de FLUXUS —la cotidiana acción como arte que vive— entre otras mil filiaciones y tradiciones —las ceremonias de un contexto *tan festivo* del mediterráneo—, como de la *soundscape* —el contexto como música—, o el esparcirse y extenderse a trozos del sonar por todas partes, ese cosmos/orquesta, etcétera. Con todo ello yo me conformo como un *músico esquinado*, esto es que oye y hace, con muchos puntos de vista y perspectiva, y con un oído que, múltiple *aeroportuario*, está siempre en ronda, siempre al acecho, siempre en resaca, en cruda y a otra cosa mariposa.

Y es ese *mariposeo*, todo un complejo modo de vivirse: a ratos soy un músico escolar, a ratos músico *descolarizado*, o *ex-músico* o músico *ciudadano y contextual* e interventor en el *hábitat* comunitario —a lo Beuys, pura *escultura social*— y de tan diversas maneras como cada paisaje, ciudad, puerto, noche, urbanismo u ocasión lo demande. Un aspecto poco atendido de mi proponer lleva por nombre «*De Sol a Sol*», consiste básicamente en un olímpico bregar con un tiempo en expansión. Hasta 13 horas sin interrupción, acompañando al sol en su caminar por lejanías insospechadas y para nosotros obscuras y a veces selénicas.

N.O.O.: *¿Cómo vive el arte, es decir, desde la dicotomía arte/vida?*

LL.B.: Como dos realidades en porosidad y roce. Por supuesto pueden no darse a conocer ni pronunciarse el uno al otro, pero eso no mengua vecindad entre ellas. En efecto arte es espoleta que ayuda al salto, a la pirueta, *a la ida*

y *vuelta* que confunde y enreda. Claro que se dan colisiones, y desprecios, pero hay que saber disculpar, perder y levantarse. Y si eso es así, lo primero que crece es algo que ambigua y neblinosamente llamamos *compromiso*. Ese sujetarse a lo dúplice de nuestro hacer —arte/vida— y estar dispuesto y entrenado a vivir en lo imperfecto e incompleto, a pactar, a acechar —emboscados u ostentosamente retadores— y saltar adecuadamente: las artes del buen cazador son aquí muy útiles, —o los conocimientos del pensar mágico/analgico, o simplemente festivo—; de ahí la validez y utilidad del rito y su insistencia, identificación de objetivos, distinción entre lo esencial y lo accesorio, del saber corregir, medir, saber perder y caer, etcétera. Del aquel «fracasa una vez, mas, ¡fracasa mejor!» que decía el siempre viejo Becket.

En y sobre el ‘arte de acción’ tiene mucho que decir en estas cuestiones cuando no deviene virtuosismo intrascendente, tiene mucho que decir. Es por ello por lo que yo practico a tope *la gimnasia de la escritura crítica* antes y después del *gesto interventor*, porque no podemos abandonar el espacio crítico y dejarlo en manos de los *críticos de oficio* o de academia pues su lógica, lenguaje, prejuicios y *snobismos* muchas veces más paralizan y enturbian que aclaran y abren.

N.O.O.: *Llorenç ¿Considera el concepto de acción como herramienta con cualidades musicales en su obra?*

LL.B.: El hecho de que provenga del campo de la música, y de que mi opción propositiva prime, o parta, de la *experiencia auscultante* como un campo a explorar, da a mi hacer un sesgo singular que la emparenta con lo musical pero que voluntariamente se sale y extiende de sus constreñidos ambientes académicos —tanto *camelísticos* como *sinfónicos*— para desparramarse por entre contextos, ambientes, intervenciones y contagios intermedios en los que modos compositivos, saludos del acervo tradicional, conviven y se entremezclan con otros más propios de ceremonias festival —locales singu-



Figura 81. Instrumento para el concierto «*De Sol a Sol*» que Llorenç Barber realiza cada septiembre desde 1991.

lares—, y otros simplemente inventados, probados o deslizadamente puestos en práctica por mí proponer interventor en contextos de amplio espectro, sea este ciudadano, paisajístico rústico—agrícola, nocturnal —mi desconocido «*De Sol a Sol*»—, o como en las «*naumaquias*» un proponer queridamente anfibio, esto es de puerto o encuentro de tierra/*marello*.

N.O.O.: *Usted ha producido obras de maniobras multitudinarias, por ejemplo «El Jove Jardí de Joanot» en la inauguración del Palau de les Arts Reina Sofía*

de Valencia¹. A propósito, en ese espectáculo musical tuve ocasión de colaborar, yo guiaba una de las bandas, participamos en el encuentro 30 bandas musicales procedentes de las tres provincias de la Comunidad Valenciana. Recuerdo que debíamos conseguir que fuera muy precisa la participación y la organización de las bandas, a fin de confluir simultáneamente en la isleta del Palau de les Arts. En esa obra al igual que en otras encontramos los diversos aspectos que conforman las identidades culturales locales y urbanas. Usted nos muestra una destacada participación del conjunto que se hace visible a través del fuerte arraigo de los iconos tradicionales que une y representa la conciencia colectiva ¿Podría hablarnos de ello, de cómo pone en acción los elementos más cotidianos, poniendo en relieve el momento social actual como momento artístico?

LL.B.: Propuestas hay y muchas de las que hablar. En el concierto inaugural del Palacio de las Artes Reina Sofía, el consecuente *aspecto multitudinario* de cien mil asistentes a un evento, requiere varios cientos de interventores, bien ensayados, preparados y ubicados estratégicamente en el contexto urbano a intervenir, dan un relieve social a un proponer que participa de muchos aspectos no muy fáciles de dilucidar y separar, pues como es ese amplio todo conformado de estrategia y elementos musicales —composición y partitura estrictamente cronometrada—; festivos —esos fuegos artificiales tan útiles como la inopinada *percusión aérea*—; sociales —bandas, grupos de tambores, corales o solistas, gente tan útil en celebraciones cívico—; religiosas, contextos timbres y ritmos tan arraigados como los de la semana llamada *santa*, las populares romerías, las fiestas moros cristianos, tamborradas, etcétera— que aquí se emparenta sin complejos ni ataduras con un tratamiento que integra las mejores armas interventoras salidas de nuestra

1 Véase addendum 5.2 Partitura del concierto: «*El Jove Jardí de Joannot*».

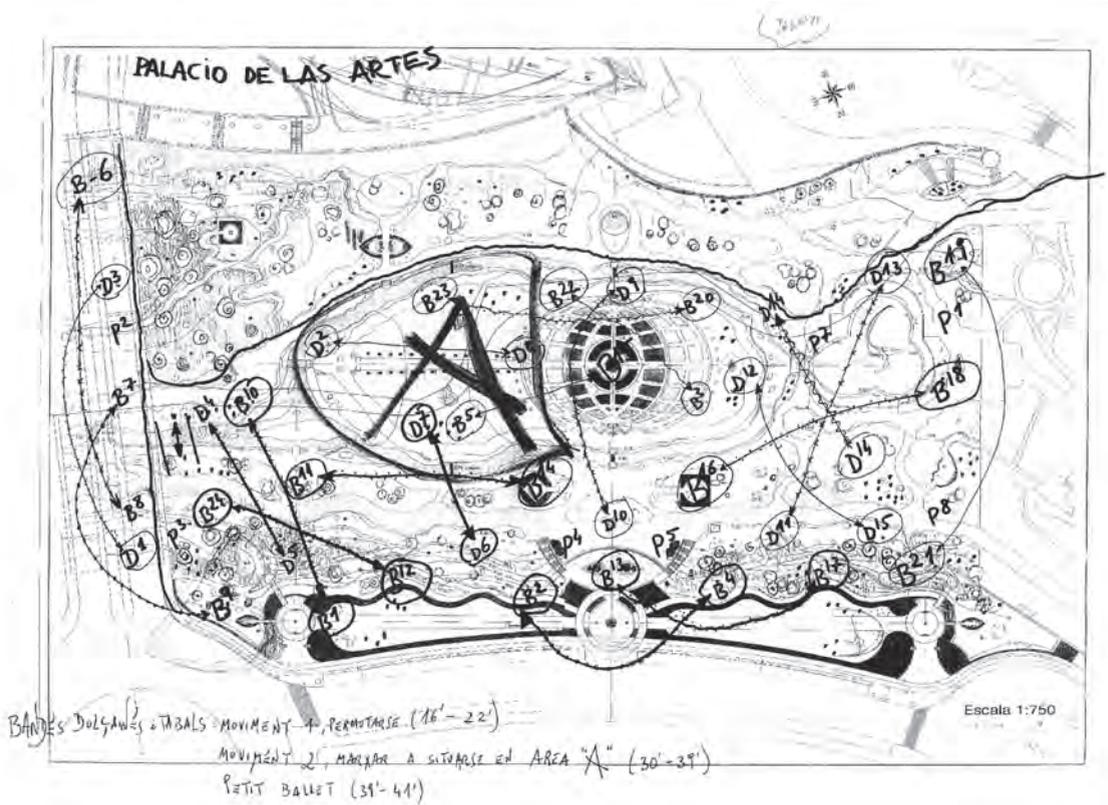


Figura 82. Mapa/partitura del concierto «El Jove Jardí de Joannot» que Llorenç Barber realizó para los actos inaugurales del Palacio de las Artes Reina Sofía de Valencia (08.10.2005).

tradición conceptual, minimalista, performática, de *escultura social* a lo Beuys, etcétera.

N.O.O.: Como compositor que concibe su obrar musical desde la técnica de la acción ¿Cree que todo ello responde más a la lógica cartesiana, o a la lógica difusa o 'fuzzy logic', abierta, indefinida, indeterminada, intuitiva, aproximativa?

LL.B.: A mí personalmente me va como anillo al dedo cierto grado de indeterminación o adaptación a la creatividad y hasta 'virtuosismo' de mis ocasionales colaboradores, a los que les doy amplio margen dentro de una muy concreta comprensión de aquello que en cada pasaje se intenta conseguir, y de ahí la sujeción al espacio, al cronómetro o a las coincidencias digamos de

orquestración de cielo raso y distancia. Por ejemplo esos *acordes de ciudad*, o esas espirales de repiques que recorren cual serpiente de un lado a otro el urbanismo a intervenir, etcétera. Empeños estos que requieren de una obediencia y disciplina férrea para conseguirlos —mi empeño en componer con *hetero* es una de las señales características *made in Barber*: algo que le debo a mi profesor Mauricio Kagel—.

Pero ello no quiere decir que tanto en música como en el ‘arte de acción’ no abunden también los gestos lógicos tanto como los difusamente ‘alógicos’ o los rotundamente ilógicos. Y todos con idéntico poder de sugerencia y utilidad con respecto al perceptor–vivenciador ocasional o no.

N.O.O.: *Como hijo de John Cage, y como infatigable organizador —más de 40 años desde Actum a la convocatoria del Premio Cura Castillejo al «Propositor más Desaforado»— ¿Qué factores o propiedades esenciales le resultan imprescindibles en el ‘arte de acción’?*

LL.B.: Una vez más hay que ser dúplices, como las esquinas. Lo esencial tiene dos caras, la cara de lo cotidiano —el andar, sentarse subir, sonar o *las sillas, los papeles*— y la cara de lo sutilmente tergiversado, lo *hetero-normal*, ese algo que desencaja el cuadro de realidad para dar pie como en Epifanía, a un algo, o un intersticio de lo inesperadamente *otro*.



11.3 NIEVES CORREA

Nieves Correa (Madrid, 1960), es una artista multidisciplinar que se inicia en la acción y la *performance* en el año 1987, alternando esta actividad con la instalación, el arte público, trabajos en soporte video y arte electrónico.

Desde 1990 ha organizado festivales y programas de *performances* tanto de forma independiente como en comisariado. Ha impartido cursos y conferencias en la Universidad Autónoma y la Universidad Complutense de Madrid y también en instituciones, asociaciones, centros culturales, etcétera. Además es cofundadora en colaboración con Hilario Álvarez del Encuentro Internacional de Arte de Acción Acción!MAD. Que es realizado en Madrid desde el 2003.

Ha realizado exposiciones en España, Gran Bretaña, Países Bajos, Polonia, Suiza, Canadá, Dinamarca y Alemania. De estas exposiciones se pueden destacar la realizada en la Sala Plaza de España (Madrid, 2001); Overgaden (Copenhague, 2000); Galería Pankow (Berlín, 1997); Museo de la PTT (Berna, 1994). Recientemente ha participado en el festival–exposición «*L'Art Parallele Espagnol*» en LeLieu (Quebec, Canada), «*La Acción y su Huella*» en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, el Festival de Performances de Barcelona EBENT02, el ciclo de acciones «*Desees de la Natura*» en la Fundación Espais de Girona y «*The Performance Art Series*» en Basilea (Suiza).

Figura 83. «*El Primer Vestido*», por Nieves Correa. International Performance Festival Turbine Giswill, Suiza (septiembre, 2009).

El trabajo de Nieves Correa profundiza en los elementos inspiradores que encuentra en el evento cotidiano y que reinventa en su imaginario, logrando la construcción del saber hacer de la *performance*, desde esa conjunción las circunstancias del tiempo, del espacio y de la vívida escena de la realidad.

Entrevista con Nieves Correa

Valencia-Madrid, (noviembre, 2010)

NOELIA OLMOS ORTEGA: *Como artista performer ¿Cuál ha sido el propósito que le ha llevado pensar, abordar y a expresarse en su obra a través del ‘arte de acción’?*

NIEVES CORREA: Más que un propósito creo que debo hablar de una intuición. Cuando empecé a trabajar en el mundo del arte ni siquiera sabía lo que era una *performance* y muchos menos la diferencia entre ésta y el ‘arte de Acción’ pero no me sentía cómoda en las dos dimensiones de la pintura y poco a poco me fui expandiendo hacia la instalación para acabar abarcando también el tiempo y mi propio cuerpo en el proceso de creación. Y en todo este devenir vital siempre hubo encuentros felices y coincidencias extraordinarias que facilitaron mi camino.

N.O.O.: *En un mundo globalizado gestionado por las tecnologías de la información, creo que estará de acuerdo, de que formamos parte de una sociedad que aboga por la constante tensión social, el encuentro del «otro múltiple» y por la interacción artística que toma posiciones glocales —encuentro entre lo global y lo local—. Usted junto a Hilario Álvarez, dirigís el proyecto independiente de performance ACCIÓN!MAD desde el 2003 ¿Podría hablarnos*

sobre el posicionamiento de ACCIÓN!MAD en el complejo universo del estado del arte actual?

N.C.: Yo empecé a organizar Encuentros y Festivales a principios de los años noventa con unas condiciones muy precarias y siempre he sido de la opinión de que en España son absolutamente necesarios canales de distribución, tanto de ‘arte de acción’ como de cualquier otra disciplina, pero el caso de este último son imprescindibles porque para aprender es necesario conocer y el ‘arte de acción’ no se puede comprender mediante fotografías o videos, el ‘arte de acción’ hay que vivirlo. Por otro lado es imposible probar lo que uno hace a solas en su taller, la Acción se completa con el otro y necesitamos ese encuentro para completar nuestro trabajo y seguir desarrollando nuestras ideas.

Por eso ACCIÓN!MAD, desde las primeras ediciones más demostrativas ha ido evolucionando para dar cabida a artistas más jóvenes, propuestas distintas, presentaciones, espacios para la reflexión, el encuentro y el aprendizaje... y por supuesto intentamos siempre que haya una gran presencia internacional, y no sólo europea, porque diferentes puntos de vista son imprescindibles.

A mí particularmente, en el 2003 me preocupaba el tener una programación «de calidad», invitar a artistas con una gran trayectoria a sus espaldas y con los cuales sabías que no corrías ningún riesgo. Ahora siento la necesidad de construir un espacio para el ‘arte de acción’ más complejo, más experimental, y por supuesto con un compromiso entre lo local y lo global. En este sentido desde el año 2008 formamos parte de la Red Europea de Festivales y Encuentros de ‘arte de acción’ «*A Space for Live Art*» compuesta por ocho miembros de ocho países distintos —España, Francia, Bélgica, Escocia, Alemania, Polonia, Finlandia y Eslovenia— y uno de nuestros compromisos es el intercambio entre artistas y estructuras para favorecer el conocimiento mutuo y la movilidad de los creadores. Nos tenemos que

reunir como mínimo dos veces al año cada vez en el contexto de una programación diferente para profundizar en ese conocimiento.

N.O.O.: *¿Cómo considera la evolución del ‘arte de acción’ en este momento respecto a sus orígenes en un pasado no tan lejano? ¿Podría hablarnos sobre el posicionamiento que toman sus acciones en el complejo universo del estado del arte actual? ¿Qué caminos técnicos o estilos y tendencias tomarán las líneas de expresión en el futuro?*

N.C.: Si hablamos específicamente de ‘arte de acción’ y no de *performances* creo que algo que ha evolucionado en estos últimos años ha sido el concepto del TIEMPO. Por poner un ejemplo el grupo Black Market Internacional esta investigando en esa línea, con acciones que pueden llegar a durar 12 horas y en las que el grupo pone a prueba todos sus recursos. Después de varias horas de trabajo es cuando empiezan a surgir nuevas imágenes e interacciones, nuevas perspectivas. Esta experimentación también supone un reto en cuanto a la idea de atención y al concepto de audiencia.

A mí particularmente me interesa mucho esta línea de trabajo sobre el tiempo aunque a veces es difícil de proponer esto dentro de la estructura tradicional de Festival que te exige unos tiempos relativamente cortos, 45 minutos o una hora. Entonces intento trabajar la idea de repetición para crear tiempos circulares. También me interesa mucho el dolor, creo, como decía Gina Pane, que «es en el sufrimiento donde el cuerpo habla específicamente de sí» y donde podemos encontrar una conexión con el otro más allá de las propuestas visuales o conceptuales una forma de implicación cuerpo a cuerpo.

Respecto a qué caminos o tendencias tomará el ‘arte de acción’ en el futuro, creo que hay una toma de conciencia por parte de los artistas, sobre todo en Europa, de que hay que investigar por otros derroteros diferentes



Figura 84. «El Abrazo» de Nieves Correa, Fotografías: Friktioner Festival. Museo de Arte Contemporáneo de Upsala. Suecia (Junio, 2006). Monica Ruhler y Archivos del CGAC.

de la *performance* y las artes escénicas pero este es un camino ciertamente ingrato por su indefinición y un poco heroico también.

N.O.O.: *Usted ha mencionado: «me nutro de lo cotidiano como elemento inspirador de mi trabajo»¹ ¿Qué le inspira para crear ‘arte de acción’? ¿Cómo el día a día cotidiano le inspira?*

N.C.: Me inspira en imágenes y hechos banales, del cada día; por ejemplo ahora estoy obsesionada con «pelar patatas», pelarlas del todo, hacerlas

¹ <http://www.nievescorrea.org/>.

desaparecer y con esta imagen tan cotidiana estoy experimentando sobre la idea del rol «del que hace» y el rol «del que mira».

El que hace generalmente juega con ventaja, sabe lo que va a pasar, controla la situación. En mis últimos trabajo quiero invertir esta idea y ponerme en «inferioridad de condiciones» ante el otro; y esta idea se desarrolló a partir de la imagen y el acto de pelar patatas, no al revés. No había una idea en abstracto previa, el acto en sí me llevo a al concepto, creo que esto también forma parte de la idea de cotidianidad.

N.O.O.: *Nieves, en muchas de sus performances, por ejemplo: «El Abrazo» (2006), en la que utiliza el gesto del abrazo como herramienta de medición de perímetros en espacios urbanos, o «El Primer Vestido» (2009) que consta de tres partes: las fechas, cortar el vestido, reconstruir el vestido —espacios interválicos en los que va cambiando la forma de un vestido hasta darle una apariencia totalmente distinta—, parece como si reuniera fragmentos del hecho cotidiano para transformarlos en eventos artísticos; un retomar del hecho cotidiano, tal vez para esa gran metafísica de la escena — tal y como nos diría Artaud: «el espíritu cree lo que ve, y hace lo que cree: tal es el secreto de la fascinación²—, o por el hecho de actuar como un intervalo de ficción transformadora³ sobre la realidad ¿Qué es para Usted el evento en el proceso de la creación artística?*

N.C.: No se si estoy de acuerdo en que el hecho cotidiano como una gran metafísica de la escena aunque si comparto el pensamiento de Artaud en cuanto a que «el espíritu cree lo que ve y hace lo que cree». Para mí el evento es del momento en el que el pensamiento se pone a prueba en la realidad y en el otro.

2 ARTAUD, ANTONIN. *«El teatro y su doble»*, Edhasa, Barcelona, 2001, pág. 30.

3 Tal y como esa escena transformadora que proponía Artaud.

En mi idea de ‘arte de acción’ no hay ensayos, su proceso de creación es un proceso mental en el que intervienen pensamientos, esquemas, dibujos, pero cuando todo esto se concreta y se hace realidad es en el momento de la acción.

N.O.O.: *Como artista de la performance ¿Ve la construcción de ese momento del proceso creativo como un momento de ficción sobre la escena, es decir, en el que confluyen una serie de sucesos anacrónicos y sincrónicos en el límite de lo posible y de lo que no lo es?*

N.C.: Absolutamente NO, para mí ese es el momento REAL en el que el pensamiento se hace tangible mediante dimensiones reales: en un espacio concreto y no en un espacio de ficción, en un tiempo también concreto, real, tangible y no en un tiempo de ficción y con una presencia y sobre un cuerpo específico, de carne y hueso y cargado de limitaciones y no en un cuerpo de ficción. Es un momento en el que todo lo que sucede es absolutamente real y lo más alejado, en mi caso, de la ficción que sea posible.

N.O.O.: *Usted ha mencionado que usa el medio más directo para sus performances: su propio cuerpo ¿Puede hablarnos de ello? ¿Sobre cómo vive su experiencia artística?*

N.C.: Cuando se toma la decisión, no necesariamente consciente, de trabajar con el cuerpo éste empieza a funcionar por sí mismo, ajeno muchas veces a mis propias ideas. En mi caso concreto el cuerpo no es un vehículo de mi trabajo sino un elemento con vida propia, sujeto a sus limitaciones y también a sus grandezas. Si me hubieran dicho hace algún tiempo que trabajaría con el dolor, el cansancio, el agotamiento físico... no me lo hubiera creído; ahí mi cuerpo toma las riendas del trabajo y lo que sucede es una experiencia física en la que participo y que a veces me deja machacada.



Figura 85. «Gritos y Medidas» de Nieves Correa, Convento de la Merced (día de la dona 2008). Girona. Fotografías: Ana Rita Rodrigues.

N.O.O.: *El resultado formal de la medición parece un elemento recurrente en su trabajo artístico ¿Es esto correcto?*

N.C.: La verdad es que sí y creo que la razón está en la idea musical —música en el sentido de ritmo, tempo, medida...— que subyace en todas mis *performances*; por eso hablo siempre de partitura cuando me refiero a ellas. La medida a veces es muy evidente, como en «*El Abrazo*», otras veces está en la propia estructura interna de la acción, en su *partitura*. También la medida es una forma de mantener *el control* sobre parte de lo que sucede en la acción mientras que otra parte escapa a ese control. Esa dicotomía entre

control/no control está también muy presente en mi trabajo. Volviendo al ejemplo de «*El Abrazo*», aquí aparecen dos situaciones superpuestas: el acto de abrazar y sentir en edificio con el cuerpo —una situación de no control, más una situación de los sentidos— y el acto de ir contando esos abrazos —una situación de control, una situación mental—.

N.O.O.: *Sus performances parecen crear sensaciones alrededor suyo, alrededor del lenguaje del cuerpo, un campo de múltiples sensaciones y percepciones que a su vez comunica múltiples interpretaciones en el 'radio de la acción', se trata de un entendimiento poético difícil de comprender desde el establishment del lenguaje racionalista —desde un análisis de causalidad-efecto—.*

N.C.: Yo creo que la *performance* se completa en el otro, con esas múltiples percepciones y sensaciones que provoca en ese 'radio de acción'; un término que me parece muy adecuado, que crea y que escapa al control del que hace, y que más que un entendimiento poético yo lo definiría como un entendimiento a varios niveles, por supuesto difícil de entender desde un análisis de causa-efecto.

N.O.O.: *Bien, si apartamos a un lado los aspectos de una historia del arte planteada desde la cronología o como una historia del arte lineal —racionalista, cartesiana, funcionalista, etcétera— nos adentramos en un sintagma de técnicas, estilos y tendencias que intervienen y actúan en el posicionamiento del arte de acción respecto a las cuestiones artísticas del arte contemporáneo ¿Piensa o cree que el proceso creativo del 'arte de acción' en su denominador común, responde más que a una lógica lineal racionalista —cartesiana—, o a una estructura lógica más bien difusa —fuzzy logic—, abierta, indefinida, relativa, difusa, indeterminada, aproximada, intuitiva?*

N.C.: No creo que todo el ‘arte de acción’ que se está haciendo ahora mismo responda a esa ‘lógica difusa’ pero sí el que a mí me interesa, y es el que yo intento crear. También dentro del ‘arte de acción’ hay mucho de ese cartesianismo funcionalista de hacer esto para decir esto o lo otro, de corrección política y moral, que me parece un error y un horror y que convierte la obra en una proposición sin escapatoria.

Igual esto puede ser más evidente en otras disciplinas pero el ‘arte de acción’ no escapa tampoco a esa mediocridad espantosa. Pero considero que el arte en general debería de hablar ese otro lenguaje abierto, indefinido, relativo, difuso...

N.O.O.: *La ambigüedad y la intersubjetividad con la que interviene cuestionando los ámbitos públicos y de la normalidad, nos lleva por esta vía a trascender y transformar la arquitectura racional de las múltiples percepciones ¿Qué piensa sobre las múltiples percepciones que pueda generar su ‘radio de acción’? ¿Cree o tal vez piensa que ese ‘radio de acción’ de la performance, del ‘arte de acción’, sea capaz de transformar cualquier límite formal del lenguaje racionalista?*

N.C.: Yo creo que esta pregunta está contestada en la pregunta 9 pero puntualizaré de nuevo. No creo que las múltiples percepciones, la ambigüedad y la intersubjetividad sean patrimonio exclusivo del ‘arte de acción’, creo que son patrimonio del arte en general. Lo que sucede es que vivimos un momento *fofo* del arte, no solamente a nivel de creación sino también a nivel de percepción y quizás el ‘arte de acción’, por su naturaleza efímera y su carácter en cierta forma marginal, ha escapado menos maltrecho que el resto de las disciplinas a ese *cartesianismo* pero también hay mucho ‘arte de acción’ tremendamente monolítico y formal. El hábito no hace al monje.

N.O.O.: *La palabra cibernética proviene del griego κυβερνήτης [kybernetes] y significa «arte de manejar un navío», desde este apunte etimológico de la acción cibernética ¿Apuesta por la interacción cibernética entre artista y nuevas tecnologías, por las técnicas intermediales que se generan en éste campo? ¿Qué aportan los nuevos instrumentos digitales, o la red, a la evolución del panorama artístico o al avance de la producción artística en el ‘arte de acción’?*

N.C.: El problema de la técnica es que muchas veces actúa como una *interface* entre la acción y la audiencia y como tal desactiva todos los mecanismos que justamente hacen único y extraordinario ese proceso comunicativo, ese 'radio de acción' del que hablábamos antes desaparece cuando te metes dentro de *un navío* y encima lo tienes que manejar. Tampoco me interesan las teorías, afortunadamente ya casi olvidadas, del cuerpo obsoleto, tan queridas en la década de los noventa. Justamente el 'arte de acción' trata de todo de contrario, de la pertinencia del cuerpo en el lenguaje del arte contemporáneo.

No obstante, a veces te encuentras con trabajos que realmente funcionan como 'arte de acción' utilizando técnicas intermediales, como una *performance* que programamos en ACCIÓN!MAD10 del artista finlandés Antti Laitinen y que consistía en un recorrido por las calles de Madrid mediante el cual iba dibujando su retrato sobre el plano con la ayuda de un GPS. Este recorrido y el retrato que se formaba según caminaba se podía seguir a través de unas pantallas instaladas en la sede de Acción!MAD10 pero también cualquiera podía seguirlo desde su casa *on-line*.

N.O.O.: *El ‘arte de acción’ se aloja en parte en los significados que parten del subconsciente colectivo, es significativo entonces prestar atención a la creación de esa presencia intersubjetiva, que en sus performances quizás se hace todavía más visible, pues sus modos de hacer involucran la contundencia de*

la intimidad del cuerpo y esa relatividad subjetiva con la que se manifiesta a través de sus mediciones, frente a las coordenadas del lenguaje normativo. Desde su visión como artista de la performance ¿Qué factores constitutivos y propiedades esenciales le resultan imprescindibles en el hacer del ‘arte de acción’?

N.C.: Bueno, los factores clásicos, TIEMPO–ESPACIO–PRESENCIA, pero sobre todo la necesidad de hacer. Para mí cualquier espacio es bueno, mi cuerpo siempre está disponible..., quizás lo único que pediría es libertad para usar el tiempo, no tener que atenerme a una duración temporal determinada aunque a veces esa misma limitación ha sido la puerta a descubrir otras posibilidades de trabajo.



11.4 ESTHER FERRER

Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) es una prestigiosa artista interdisciplinaria, que lleva más de cuatro décadas dedicada al arte de crear situaciones insólitas. De su trayectoria destacaremos que, desde 1966 hasta 1996¹, Esther Ferrer formó parte de ZAJ, grupo bien conocido en la esfera del arte español por sus eventos conceptuales e intervenciones radicales en el espacio público; en 1999, fue seleccionada para representar a España en la Bienal de Venecia; en 2008 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas de España. Una intensa y prolífica carrera artística que nos permite ver a una de las mejores artistas *performers* españolas de su generación y de la actualidad.

Esther Ferrer incluye en sus obras *performance*, acciones cotidianas, silencio, objetos, fotografías, relaciones basadas en series de números primos... Puede decirse que su producción se caracteriza por una especie de minimalismo, muy particular, que integra rigor, humor, diversión e indeterminación². La dimensión poética en la obra de Esther Ferrer es así. Sobria, austera, minimalista, abstracta, ascética, dura, pero también leve, frágil, intangible; como la persistencia del ligero *perfume* de las ideas difusas, que después de la acción perviven y se reorganizan en el espectador, en el juego de la memoria, la imaginación y la libre interpretación.

1 El grupo Zaj fue disuelto en 1996 por uno de sus fundadores Walter Marchetti.

2 http://www.elpais.com/articulo/semana/Riguroso/absurdo/elpepuculbab/20090207elpbabese_3/Tes.

Figura 86. «Las Cosas» por Esther Ferrer (1993).

Entrevista con Esther Ferrer

Logroño–París (agosto, 2010).

NOELIA OLMOS ORTEGA: *Como artista de larga trayectoria y reconocido prestigio internacional ¿Cómo fue el proceso vital que le condujo al ‘arte de acción’? ¿Cuál ha sido el propósito que le ha llevado pensar, abordar y a expresarse en su obra a través del ‘arte de acción’?*

ESTHER FERRER: No entiendo muy bien que quieres decir con eso de *proceso vital*, simplemente desde siempre me gustó el arte y el medio en que me desarrollé en cuanto tuve la edad de hacerlo era el de los artistas, en San Sebastián en la Asociación Artística. Organizábamos conferencias, etcétera. A mediados de los años 60 empecé a conocer el mundo de la acción. Un día José Antonio Sistiaga me presentó a miembros del grupo ZAJ y comenzamos a trabajar juntos. Una colaboración que duró 30 años. La acción me interesa porque no deja rastros más que en la memoria de quienes están presentes, es un arte *nómada*, ligero, y eso me atrajo.

Lo que me llevo al mundo de la acción también, fue mi deseo de investigar nuevas formas de hacer, experimentar con algo que no conocía y a través de ello continuar el diálogo conmigo misma, pues eso es para mí el arte.

N.O.O.: *¿Cómo asume, como creadora plástica, la eclosión multidisciplinar, tecnológica tan en boga hoy, que cada vez ofrece más posibilidades entre artistas y técnicas? ¿Qué aportan los nuevos instrumentos digitales, o la red, al panorama, a la evolución o el avance de la producción artística en el ‘arte de acción’?*

E.F.: No tengo nada que asumir, no soy una artista que utiliza las tecnologías de punta, me parece muy bien e interesante que otros lo hagan pero a mí no me tientan, por muchas razones, entre otras que me gusta controlar lo que hago, y con las tecnologías tendría que recurrir a técnicos o aprenderlas y no tengo tiempo y sin duda tampoco demasiado interés.

Cada época aporta su tecnología propia que se utiliza en todos los medios, en el arte también, actualmente es la digital, pero antes que ellos ha habido la fotografía, la cámara super-ochó, el video, etcétera.

Encontrar una forma de utilizar la idea de la *performance* que para mí implica *la presencia*, aunque hay muchas formas de interpretar esta presencia, utilizando la tecnología digital, la *web*, etcétera, me parece interesante. Es una apuesta difícil. El problema, como te he dicho, es que en mi trabajo no me gustan demasiado los intermediarios, mi lenguaje es directo, simple, minimalista, no necesita la tecnología para *decir*, entonces... me parece muy bien que otros la empleen, pero pienso que está muy bien también que otros no la empleen en absoluto, conviene no olvidar el cuerpo real, el de todos los días, que suda, come, anda, hace el amor, enferma, es vulnerable *vrai de vrai*, por el que los años pasan y se transforma y deforma...

N.O.O.: *Usted ha dicho en una explicación sobre su proceso de creación artística que antes de llevar a caso la ejecución, parte de esa idea de hacer música tal y como la proponía Cage, de hacer partituras en las que hay una descripción detallada de la acción en concreto. Además decía, que lo que le importa sobre todo es la 'acción': «el hacer las cosas». Describía su proceso de trabajo, en primer lugar escribiendo. Después haciendo los dibujos en un documento a modo de «partitura, usando el término 'partitura' en lugar de guión porque, dice, «no tiene nada que ver con el teatro» y que su interés era «alejarse lo más posible del teatro». También afirma Usted que, cuando era*

más joven opinaba que sólo pensando una idea era suficiente. Pero que después se dio cuenta que en el pensamiento, los inconvenientes no son más que teóricos y los accidentes no existen. Por eso decidió hacer maquetas, porque cuando te pones a hacerlas los accidentes se materializan ¿Podría explicar estos razonamientos que Usted apuntaba en su vídeo del MACBA?

E.F.: No tengo mucho que añadir, si pudiera hacer un arte puramente mental, estaría encantada. Pero no siempre se consigue, no siempre tienes una idea válida. Mentalmente todo es posible, todo puede ser perfecto, es la situación ideal, pero cuando la realidad se impone surgen los problemas y hay que solucionarlos y a veces, en este proceso de *solución del problema* uno se desvía y va por caminos que sin esta desviación obligada por el problema planteado, quizás nunca iría. Esto es lo interesante de la 'realización': que el accidente puede suceder y transformar la obra durante su proceso de creación. Esto es apasionante en la *performance*, ya que puede transformarse *in situ*, espontáneamente, si *un accidente* provoca el cambio.

Sí, hago partituras, por llamarlas de alguna manera, me gusta hacerlas y me gusta dibujar los muñecos con los movimientos, me divierte. Pero si has visto alguna, habrás leído que *todas las interpretaciones son posibles* incluida la que aparece en la página, que generalmente es la primera versión.

N.O.O.: *Usted recibió en 2008 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas de España que muchos entendimos, además de un reconocimiento como creadora y artista, también al 'arte de acción' y a la performance en España ¿Pero hay un antes y un después desde ese momento para Usted en relación a la ubicación de la performance y el 'arte de acción' dentro del panorama del arte español contemporáneo?*

E.F.: No, ninguno, es un acontecimiento que se olvida pronto y sigues tu camino como antes, un premio no condiciona en nada la forma de hacer, al menos en mi caso. Quizás confirmarte en tu trayectoria... lo que siempre ayuda psicológicamente.

N.O.O.: *En su larga trayectoria como artista encontramos grandes aportaciones al 'arte de acción' español como ZAJ, así como muchos de sus trabajos constituyen una apuesta representativa por la cuestión de identidad a través de la experiencia, y que ejercen, como oposición a la homogeneización normativa (global), una aproximación del arte a la experiencia cotidiana. Desde las diferencias entre las sucesivas generaciones de artistas de la performance ¿Cómo considera la evolución del 'arte de acción' en este momento? ¿Podría hablarnos sobre la posición o responsabilidad del 'arte de acción' en el complejo universo del estado del arte actual global? ¿Cómo ve la evolución de las técnicas en el 'arte de acción' a través de los medios tecnológicos? ¿Qué caminos técnicos o estilos y tendencias tomarán, en su opinión, las líneas de expresión en el próximo futuro?*

E.F.: La introducción de la tecnología puede cambiar *la presencia* performativa, sin duda. Puede *desencarnarla*. El arte siempre ha seguido la evolución y ha utilizado las tecnologías propias de la época, como te he dicho antes. No hay que olvidar que la especie humana no ha llegado al final de su evolución, el proceso continua. Y en esta evolución entra con fuerza, como quizás nunca hasta ahora la tecnología, que sin duda va a cambiar el ser humano, empezando por su cuerpo. Cada día nos descorporeizamos más y más o por lo menos tecnologizamos nuestro cuerpo con prótesis muy diferentes como con la muleta, el teléfono, el aparato para poder oír o el corazón artificial externo. Hoy las prótesis pueden introducirse en nuestro cerebro, *ser cuerpo de nuestro cuerpo* y es normal que esto transforme *la presencia* de lo humano.



Figura 87. «Se Hace Camino al Andar», performance de Esther Ferrer en el IVAM (15.02.2003).

Esto por un lado, por otro, la *performances* se teatraliza cada vez más, *se toma a sí misma en serio*, pero una seriedad que en algunos casos, se vuelve pretenciosa. Quiere ser reconocida, valorizada, muy lejos del arte refractario, abierto a todos los riesgos, al que tenía sin cuidado el reconocimiento *de las élites*, hoy el *performer* quiere formar parte del *main street* del arte, con todos los derechos. Ha dejado de ser un arte sin domicilio fijo, para entrar en los *palacios del arte*, los museos, etcétera. La institución de pronto se interesa a esta forma de expresión y todos contentos ¿Por qué

no? Se hacen tesis y *re-tesis*, teorías y dogmas sobre lo que es o no es la *performance*.

Muy bien, no estoy contra ello, naturalmente, pero yo prefiero el arte nómada, refractario, no teatral, sin domicilio fijo, ese que una vez más hace que los que lo presencian se planteen la cuestión, divertidos, enfadados, curiosos: «¿y esto por donde va?», «¿Cómo se come?», un arte que plantea interrogantes, más que soluciones o *divertimiento*.

N.O.O.: Desde la revisión de su obra, por ejemplo: «Cosas», puede entenderse como temática motor en sus obras la reivindicación del individuo o del otro múltiple, o de la transgresión simbólica de las fronteras culturales y lenguajes normativos. En la tensión interpretativa del 'radio de acción' de la *performance*, confluyen una serie de tiempos sincrónicos que involucran: escena, espectador, artista, donde la «internalización» y la «resignificación» están en el límite de lo posible y de lo que no lo es, de aspectos que conforman nuestra conciencia ¿Qué opina sobre si la práctica artística del 'arte de acción' genera un 'radio de acción' intersubjetivo, múltiple, que es cuestionamiento del paisaje próximo en el que estamos inmersos?

E.F.: Pero todos estos cuestionamientos no son en absoluto *propiedad privada*, exclusivos de la *performance*, supongo que toda manifestación artística y no artística, de hecho, cuestiona. Todo depende de quien lo presencia, «Las Cosas», la *performance* a la que te refieres, cuestionará, si es que cuestiona, a cada cual de forma diferente. Y esto es cierto porque algunas veces los espectadores me dicen cosas muy diversas los unos de los otros, según su experiencia, su cultura, su situación social, etcétera. No quiero hacer generalizaciones, no me gustan mucho, cada cual ante un hecho artístico coge lo que le habla y deja de lado lo que no le interesa, guiado por su inconsciente y su consciente, sus prejuicios, etcétera.

N.O.O.: *Desde la revisión de sus trabajos como «Se hace camino al andar» encontramos los ejes de movimiento, cuerpo, objetos y espacio en acción sobre la construcción lógica de la realidad ¿Piensa que el proceso creativo del ‘arte de acción’ en su denominador común, responde más que a una lógica de tipo racionalista —cartesiana—, o a una estructura lógica más bien difusa —fuzzy logic—, abierta, indefinida, relativa, difusa, indeterminada, aproximada, intuitiva?*

E.F.: Una vez más te digo, que depende de quien la hace, estructuro mucho mis acciones, y las escribo y las dibujo, y quito todo lo que me parece innecesario dejándolas a veces en simple estructura, un esqueleto ¿Lo racional, no racional? yo trabajo racionalmente el absurdo. La lógica interna de una acción, puede ser completamente absurda vista desde fuera. No hay nada más lógico que el loco que habla solo, porque oye voces y responde a ellas, justamente, es prisionero de su *lógica*, un profesor mío decía que no hay nada más lógico que la locura, sobre todo para el propio alienado.

En la acción, «*Se Hace Camino al Andar*» lo mejor es leer una vez más a Machado, él tiene la respuesta.

N.O.O.: *En su obra «Huellas, Sonidos y Espacio», dice: «todas las versiones son válidas» y tienen un «resultado final visible o invisible». La apuesta por la cuestión subjetiva del proceso creativo, de este modo, se presenta más allá del lenguaje, factor que conscientemente involucra los modos del ‘arte de acción’ ¿Qué factores constitutivos y propiedades esenciales le resultan imprescindibles, sobre todo desde su experiencia personal como artista en el espacio creativo del ‘arte de acción’?*

E.F.: Esenciales ninguno. Mira, para hacer acciones lo único que se necesita es querer hacerlas, asumir las consecuencias y ser responsable de tu propio trabajo ¿Fácil? No tanto, porque te lo tienes que inventar todo tú, todo, si

te consideras un artista libre, su «técnica» suponiendo que debe haber una, su dinámica, etcétera. Si «el camino se hace al andar», la *performance* se aprende haciéndola... pero antes conviene pensarla.



Figura 88. Andrea Saemann produciendo su «*At Undisclosed Territory n°2*» en Solo, Java (Indonesia, 2008), Curadeada y organizada por Melati Suryodarmo y Boris Nieslony.

11.5 ANDREA SAEMANN

Andrea Saemann (Suiza 1962), vive y trabaja en Basilea como artista *freeland*, comisaria y profesora asociada del Departamento de Artes Visuales de HGK Basel.

Estudió arquitectura, pero comenzó a interesarse por las instalaciones luminosas, por la escenografía, y finalmente por la escena. Inició su trabajo como performer realizando trabajos artísticos con las manos y la boca, el gesto y el lenguaje como instrumentos, y fue entonces cuando decidió estudiar *performance* con Marina Abramovic.

En su currículum destacan interesantes proyectos comprometidos con la autogestión del artista y con los estudios de género, por ejemplo: la coordinación de «*Kaskadenkondensator*», un espacio para el arte contemporáneo, la *performance* y la música en Basilea; la coordinación del espacio «*Lodypop*» junto con Lena Eriksson, un espacio gestionado por artistas y enfocado en el desarrollo de procesos artísticos multidisciplinares; el comisariado junto con Annina Zimmermann de «*Helle Nächte*» o el proyecto «Performance Saga» junto con la historiadora del arte Katrin Grögel, espacio web en el que desde 1970 entrevistan a mujeres artistas pioneras de la *performance* y otros eventos.

En su trabajo aunque explora y experimenta en el marco del ‘arte de acción’, Saemann aporta una visión intermedia y multidisciplinar que realiza haciendo confluír en su hacer diferentes disciplinas y tecnologías como el video, la instalación y la *performance*.

Entrevista con Andrea Saemann

Valencia–Suiza, (octubre, 2010).

NOELIA OLMOS ORTEGA: *Como artista de la performance ¿Qué le ha conducido a pensar, a avanzar y expresarse en su trabajo a través del ‘arte de acción’? ¿Por qué usa el ‘arte de acción’ para expresar sus ideas, sus pensamientos, sus sentimientos?*

ANDREA SAEMANN: La *performance* permite al artista encontrarse con su audiencia. Ellos están presentes en el mismo momento. O deliberadamente no. El trabajo artístico miente junto a la transmisión/comunicación entre ellos dos, el artista y el público.

La *performance* permite adaptar un momento, una situación, un espacio específico. Ello no es una conversación sobre la eternidad pero sí sobre lo efímero, el momento de un gran flujo... Esta vibración la encuentro emocionante.

N.O.O.: *Andrea, Usted ha dicho: «trabajo porque estoy impresionada»¹. ‘En la actualidad el mundo está dirigido por las NTIC —Nuevas Tecnologías de la Información y la comunicación—, creo que estará de acuerdo, en que formamos parte de una sociedad que mira hacia la constante tensión social, en el encuentro del «otro múltiple» y hacia la interacción artística que toma posiciones glociales —punto de encuentro entre lo global y lo local—. Desde el 2002 Junto a Katrin Grögel habéis fundado en Internet «Performance Saga»², espacio en el que habéis realizado entrevistas a mujeres artistas*

1 <http://www.lemahputih.com/undisclosed/Artisto8/Andrea%20Saemann.html>.

2 <http://www.performancesaga.ch>.

y pioneras de la performance ¿Podría hablarnos sobre el significado de «Performance Saga» en el complejo universo del arte actual?

A.S.: «Performance Saga» me da el significado de avance en la *historia* a través del encuentro con mujeres importantes *históricamente*. Esto me permitió encontrar y entender «la historia» en resumen, de un modo muy subjetivo. De hecho no hay ninguna historia, sólo hay experiencias personales que parecen tener importancia en la vida.

Me gusta la palabra *glocal*, tal vez, yo añadiría la palabra que está sobre el cruce de caminos para siempre e individualmente. «Performance Saga» refuerza la noción de *historia oral* —Saga evoca la palabra alemana *sagen*, que quiere decir hablar—, y el vínculo individual que va unido con el conjunto general que crea historias muy subjetivas, aunque sea *su historia*.

N.O.O.: Desde su carrera como artista de la performance ¿Cómo considera la evolución del ‘arte de acción’ en la actualidad, en comparación con sus orígenes en un pasado no tan distante? ¿Qué caminos técnicos, estilos o tendencias tomarán las líneas de expresión en el futuro?

A.S.: Wow, no soy una profeta, no puedo mirar en el futuro. De todos modos, yo realizo algunos DESEOS. Me gusta la diversidad.

Este año 2010 fui invitada en tres proyectos donde «la unión» con otros artistas jugó un papel importante. Parece cada vez más y más importante crear el tiempo para encuentros, reuniones, discusiones, porque cada vez, es menos y menos evidente el tener un contacto REAL. Yo soy —¿todavía?— incapaz de delegarlo a medios, Internet, Skype, etcétera. Por ello, puedo ver un cierto *hambre* por estas reuniones *en persona*. Donde la audiencia no es realmente importante, pero sí las discusiones sobre diferentes actitudes sobre como hacer arte.

N.O.O.: *En su trabajo «Levantamiento» realizado en el festival Art d'Acció, Valencia (2007), parece buscar en la acción el expresarse con elementos fundamentales y reduce su comportamiento a movimientos básicos del gesto: la lentitud, el detalle, la simultaneidad entre espacios que se suceden en la intimidad. Un lenguaje corporal, que comunica múltiples interpretaciones en su 'radio de acción', difícil de entender si se intenta desde el establishment del lenguaje racionalista —desde un análisis de causa-efecto—.*

Ahora bien, si separamos aparte, si olvidamos por un momento los aspectos de una historia mirada desde la base cronológica o como el discurso de una «historia lineal» — cartesiana, racionalista, funcionalista, etcétera—, entramos en un sintagma contemporáneo de técnicas, de tecnologías, estilos y tendencias las cuales contribuyen interactuando en el espacio creativo del 'arte de acción' ¿Piensa, o cree que el proceso creativo del 'arte de acción' en su denominador común, responde más que a una lógica lineal racionalista —cartesiana—, a una lógica más bien difusa de estructura mucho más abierta —fuzzy logic—, quiero decir: abierta, indefinida, relativa, difusa, indeterminada, aproximada, intuitiva?

A.S.: No. A mí realmente me gusta basarme sobre toda clase de lógicas, hacerlas encontrarse, la difusa y la cartesiana. La lógica no tiene nada que hacer en el medio específico que se elige, en mi caso, yo pienso. O si la *performance* alimenta la lógica difusa, yo quiero introducir la abstracción de la lógica lineal dentro de ello, fundamentalmente a través del uso del lenguaje.

En «Levantamiento» usé una herramienta visual y cinematográfica para expresar un estado emocional. La lentitud de mi posición levantándome finaliza en el discurso de mi estado emocional: yo voy por las mañanas, cuando tengo que levantarme ¡Yo simplemente odio levantarme!

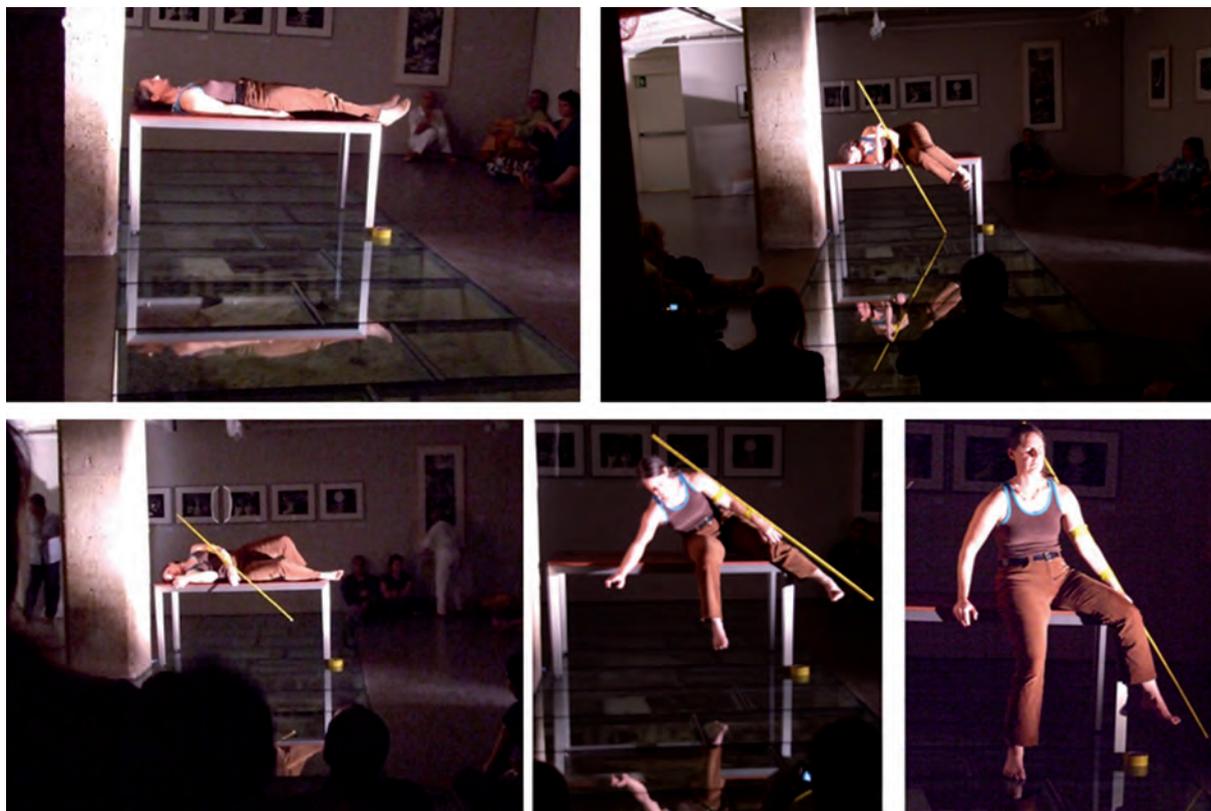


Figura 89. «Levantamento», performance de Andrea Saemann. Centro Cultural L'Octubre, Valencia (29.09.2007).

N.O.O.: *En los fragmentos de sus acciones van emergiendo pasajes los cuales denotan cierta intensidad onírica y poesía visual, además con sentido del humor conecta con la realidad espontáneamente.*

A veces sus performances tienden hacia límites difusos, ambiguos, pasajes que, como le digo, juegan en los bordes de la normalidad. Lo cual puede ser entendido sólo desde una lectura discontinua en el sentido de pensamiento discontinuo ¿Cómo controla en la escena de la performance para hacer salir, expresar su juego intersubjetivo? Con ello quiero decir ¿Cómo llega a un acuerdo entre la subjetividad y la realidad para expresar una idea, o un conjunto de ideas, para que en la escena parezca y simultáneamente no parezca decir?



Figura 90. «Con Números Primos», Andrea Saemann. AccionMAD, Madrid (2010).

A.S.: *Oooh!* Es difícil de decir. Yo todavía estoy trabajando sobre el problema de la ambigüedad. Visualmente al menos. Verbalmente parece más fácil. A través de la vez, huecos vacíos, vacilaciones, agujeros que invitan al espectador a viajar con sus propios pensamientos... etcétera.

N.O.O.: *En el espacio de sus performances a veces predomina el uso del silencio sobre el lenguaje hablado, sin embargo los eventos y detalles fluyen —compiten— en convergencia y simultaneidad, por ejemplo: «Mit Primzahlen» —Con Números Primos— que fue un poderoso homenaje a Esther Ferrer³.*

Como artista de la performance ¿Ve la construcción del proceso creativo como un momento de ficción de la escena de la performance? Es decir ¿un momento en el que confluyen una serie de eventos anacrónicos y sincrónicos en el límite de lo posible y que no lo es?

A.S.: Realmente ahora pienso, que me gustaría tener algo más interesante para hablarte sobre ello, en tanto que la otra parte estaría basada en tus

3 Véase addendum 5.4 «Poema de los números Primos» de Esther Ferrer.

percepciones. Me gustaría primero intentar entender sobre qué están basadas tus percepciones, dónde lo posible encuentra lo imposible y dónde comienza lo imposible.

No soy una directora de efectos, aunque mi *performance* podría tenerlos. Pero ello es porque dependo mucho más de los otros, para hablar sobre el tema.

N.O.O.: *¿Qué tipo de contribución aportan los nuevos instrumentos digitales o la herramienta Internet, a la evolución del panorama artístico y al avance de la producción del ‘arte de acción’? ¿Apuesta por la interacción cibernética entre artistas y nuevas tecnologías?*

A.S.: No. Mis herramientas perceptivas están todavía mucho más vinculadas para encontrar a la gente *en persona*. «Performance Saga» habla sobre esto también.

N.O.O.: *En algunas de sus performances, por ejemplo en el espacio de «Lodypop» (2004), prevalecen sobre otros aspectos de la escena de la performance, la presencia de cuerpo como escultura. Desde su experimentación personal con el cuerpo como objeto material, como instrumento extensible en de la práctica de la performance ¿Podría hablarnos sobre cómo maneja esa internalización de la presencia escultural, esa nueva resignificación del comportamiento del cuerpo y la mente humana, como una escultura contemporánea?*

A.S.: El aspecto escultural es reforzado por la fotografías que tú probablemente ya habrás visto. Había música y lenguaje en la *performance* también... La *performance* fue realizada para una exposición, el comisario la llamó: «I Need You». Así que la *performance* fue un tipo de ilustración de

necesidad, de una constelación específica entre dos seres humanos. Una escultura normalmente necesita una base para ser ubicada. Ya estuvimos hablando de esto.

A propósito, no confío en imágenes, no confío en fotografías. Y trabajando con imágenes en la *performance*, dentro de la acción, como posiciones o imágenes fijas, que indican que las imágenes son solamente un segundo plano de un gran flujo o de algo más.

N.O.O.: *El 'arte de acción' se vale en parte en los significados que parten del subconsciente colectivo. En tanto, llama la atención de todo ello el relativismo cultural que es retomado y utilizado en el proceso de creación —'work in progress'— del 'arte de acción'. Como también esa presencia intersubjetiva que involucra, —un concepto psíquico ¿herramienta psíquica, tal vez? muy presente en sus performances— estado el cual es capaz de este modo transgredir cualquier límite formal del lenguaje racionalista. Desde su punto de vista como artista de la performance ¿Cuales cree que sean los factores constitutivos y propiedades esenciales indispensables en el hacer del 'arte de acción'?*

A.S.: *¿Indispensable? La curiosidad de encontrar el público. De ir hacia el público, en un sentido interior de no evitar exponerse. De ir hacia el público, en un sentido exterior después de la performance, y que guarda el contacto de lo que ha sucedido durante y después con su performance.*



Figura 91. Benjamin Patterson, en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (2008).



Figura 92. «Variaciones para Contrabajo» de Benjamin Patterson, Milán (1989).

11.6 BENJAMIN PATTERSON

Ben Patterson (Pittsburgh, 1934), es uno de los artistas fundadores del movimiento Fluxus y es considerado uno de los pioneros del 'arte de acción'. Su trabajo junto con el de otros artistas fluxus infundieron ese sentido del humor y energía anárquica que representó todo un movimiento de vanguardia del arte postmoderno.

La obra de Ben Patterson, de un alto contenido musical, es muy rica y diversa en la experimentación en el campo del 'arte social'. En su trabajo predominan las disciplinas de la *Performance*, el Evento y el *Happening* que podemos encontrar, en su conocida etapa de creación activa por ejemplo cuando cooperó con George Maciunas para organizar el histórico Wiesbaden Fluxus International Festival (1962), o cuando continuó participando con su obra en los eventos Fluxus hasta los 70, etapa en la que destacan obras sus «*Paper Pieces*» (1960) y «*Variations for Double-Bass*» (1961). Y aunque, a principios de los setenta se retiró para adoptar, como él dice, una «*vida ordinaria*», no renunció al arte y reapareció en 1988 con la exposición titulada «*Ordinary Life*» en la galería The Emily Harvey. Desde entonces trabaja realizando numerosas exposiciones y *happenings* por Europa, Rusia, Asia y América, por ejemplo, su participación en el «6º Encuentro de Performance» del Instituto de Arte Moderno comisariado por el Dr. Bartolomé Ferrando Colom (Valencia, 2008).

Entrevista con Ben Patterson

Logroño – Colonia (enero, 2011).

BENJAMIN PATTERSON: Como prefacio a mis respuestas, quisiera decir que, yo soy un *artista* y no un *historiador del arte* o un *teórico*. Así que, podría ser que no siempre entienda completamente los conceptos críticos específicos y términos en sus preguntas. Sin embargo, haré todo lo posible por contestar sus preguntas, como ellas parecen aplicarse a mi trabajo.

NOELIA OLMOS ORTEGA: *Su producción artística puede ser considerada pionera del happening y la performance en la década de los 60. Además, su actividad artística e intermedial está relacionada con importantes figuras del arte y la cultura contemporánea: Allan Kaprow, Yoko Ono, Nam June Paik, Carolee Schneemann o John Cage entre otros, o los eventos Fluxus alrededor de todo el mundo ¿Cuál fue el sentido que le llevó a pensar, a avanzar y expresarse en su trabajo a través del happening, a propósito, del ‘arte de acción’?*

B.P.: La respuesta sencilla a esta cuestión —‘arte de acción’— es que, como yo estaba *componiendo*, «*Variaciones para Contrabajo*» (1960–61)... Comencé con la idea de crear un trabajo para contrabajo, usando las innovaciones para piano preparado de John Cage. Así que, en algunas de las primeras variaciones usé pinzas para la ropa, abrazaderas de carpinteros, papel de aluminio, cuerda y otros materiales conectados a las cuerdas del instrumento. Entonces, en algún momento... «inspiración»... desde mi «subconsciente» y/o en otra parte... además... Sugerido por el hecho de que girando el instrumento *boca abajo* era también «una preparación»... Añadiendo de

este modo un elemento *visual* nuevo e inesperado a la *performance*. Después de este *avance*, le siguieron otros *elementos visuales* rápidamente.

N.O.O.: *¿Por qué comenzó a trabajar con tal unión de elementos «visuales» y de «acción»?*

B.P.: En aquel tiempo, mi objetivo era simplemente ampliar *la paleta* de sonidos/colores/caminos y medios para «expresarme». Al parecer, los *caminos* y *medios* tradicionales eran insuficientes para anunciar, quién pensé que era yo y como quería ser reconocido —lo más probable, es que estas tempranas composiciones *radicales* no pueden ser divorciadas de mi fondo personal e historia familiar—.

N.O.O.: *Desde su amplia experiencia en el happening y en el ‘arte de acción’ y los avances creativos que han significado su investigación en diferentes técnicas y medios para el mundo del arte contemporáneo ¿Qué caminos técnicos, estilos o tendencias tomarán las líneas de expresión en el futuro? ¿Cree en la interacción entre tecnología y arte?*

B.P.: Sobre «caminos técnicos, estilos, etcétera... en el futuro»: yo soy todavía sólo un mortal. Realmente, tu deberías preguntar esta pregunta a los Dioses. Pero, si me permites que pase a tu pregunta sobre *la interacción entre los artistas y la tecnología*. Quisiera responder, sí, aquí en el mundo de la red digital/social, hay muy interesantes y apasionantes posibilidades que están esperando/disponibles para avanzar en el «trabajo del arte».

N.O.O.: *El término biometría proviene de las palabras griegas «bios» de vida y «metron» de medida. Con los cambios de paradigma que trajo la 1ª Revolución Industrial, la máquina hizo su repercusión en la base social, sobre el hacer cotidiano, que tuvo como consecuencia un cambio hacia otro*



tempo perceptivo y otros nuevos caminos para expresar el arte. ¿Podría Usted hablarnos un poco sobre la visión biométrica en el arte Fluxus, o en su continuidad, en el 'arte de acción'?

B.P.: Lo siento, realmente no entiendo su empleo del término «*biometrías*» en esta pregunta, lo bastante bien para contestar. Pero, quizás puedo sugerir que la teoría de la relatividad y el budismo Zen, condujeron a la *indeterminación y a las operaciones del cambio* en el trabajo de John Cage que fueron las principales influencias para muchos artistas Fluxus.

N.O.O.: *En sus primeros trabajos fluxus las acciones presentan ciertas constantes en su modo de hacer, y por tanto en sus técnicas artísticas, las cuales denotan un intenso sentido del humor y de su aplicación a la dimensión creativa y social del arte. Pero además, lo que me ha despertado la curiosidad es que muchas veces las instrucciones de sus eventos o happenings no son discursivas, sino que más bien son propuestas que deja a la libre interpretación y expresión en el momentum artístico, por ejemplo, en «Piezas de Papel»¹ (1960) ¿Cómo «dirige» los elementos que incluyen el espacio/tiempo o momentum de sus trabajos para hacer presente una idea o conjunto de ideas e invitar a ese juego intermedial?*

B.P.: (...En tus primero trabajos Fluxus...) Mi respuesta *en general*: el «ARTE» no es, no puede ser creado o entendido usando significados *racionales-lógicos*. El ARTE por definición —para mí, al menos— tiene sus orígenes en nuestro mundo *mental irracional*, subconsciente —¿Puedes

1 <http://www.uclm.es/artesonoro/patterson/html/papel.html>.

Figura 93. Benjamin Patterson interpretando la obra de Nam June Paik «*One for Violin*» (1962), Benjamin Patterson y Peter Kotik, producido en la Akademie der Bildenden Kunst, Viena (junio, 1992).

explicarme, por qué sientes melancolía, felicidad o tristeza cuando tú escuchas cierta música?— ¿Cuánto de nuestra vida/vivencias está guiada por la lógica racional, por decisiones pensadas? ¿Y cuánto de nuestras «*buenas y/o malas*» decisiones suceden por *razones* que no podemos *explicar*? ...que viene significando, las decisiones determinan en nuestro subconsciente/inconsciente.

—Por favor explica POR QUÉ tú «*te-sentiste-enamorada*».

Más recientemente.—

La tentativa del ARTE es hacer manifiesto —dar sentido— en un medio o en otro... sonido, luz, color, forma, palabras, *movimiento físico*, etcétera... Todos ellos dispuestos al azar, son trozos errantes y piezas de nuestra vida *subconsciente*. El genio del ARTE está en el proceso de filtrar, reencontrar y enfocar este azar errante de *trozos y piezas*, dispuestos sobre nuestra *subconsciente-inconsciente vida interior*, que dentro viene a ser *algo*, reconocible como un 'MENSAJE'!»

Si esto es verdad, que los orígenes y la percepción del ARTE son *irracionales*, entonces lógicamente, ello debe ser verdad, que el ARTE no puede ser analizado y *deconstruido* usando 'herramientas racionales'... ¿Cómo ser crítico ahora? ¿Qué es *arte bueno* o, qué es *arte malo*? En los revolucionarios años 60, esto era 'vanguardia': proclamar, «cada uno es un artista». Sí, un agradable concepto democrático. PERO... —sin cesar, en adelante...—.

N.O.O.: ¿Piensa o cree que el proceso creativo del 'arte de acción' —en muchos casos— en su denominador común, responde más a una linealidad racionalista de la lógica cartesiana, a una lógica más bien difusa, de una estructura lógica mucho más extensa —fuzzy logic—, quiero decir: abierta, indefinida, relativa, difusa, extensa, indeterminada, aproximada, intuitiva?



Figura 94. «*My Favorite Sins*» de Benjamin Patterson, en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (2008).

B.P.: Yo he utilizado 'lógica difusa', indeterminación, 'operaciones de cambio' en muchas de mis obras de *performance*, para permitir a *performers* profesionales, *performers amateurs*, y/o al público en general la oportunidad de contribuir por ellos mismos con sus reacciones y respuestas espontáneas durante el '*work in progress*'.

N.O.O.: Recuerdo con gran satisfacción que tuve la oportunidad de colaborar en el happening que llevó a cabo en el 6^o Encuentro Internacional de Performance IVAM, (Instituto Valenciano de Arte Moderno, 30 de febrero del 2008 Valencia), organizado por el Dr. Bartolomé Ferrando.



Entonces, Usted puso en acción la obra «Mis Pecados Favoritos». En el happening, estaban involucrados elementos como el poder del lenguaje y la normatividad del discurso: «los pecados capitales».

Desde ese contundente recurso moral, puso en acción a la audiencia que invitada a participar en un juego abierto y divertido, a la par de entrar a performar con ellos las convenciones sociales que en el happening ejercían el lugar de instrumentos y material artístico. Desde sus movimientos/acciones básicas: elegir, decidir, bromear, —... La imaginación también estaría dentro de la acción performativa— y desde su propio comportamiento: consciencia, reglas, normas, etcétera, establecen una contradicción que implicaría unir la acción de elegir desde una escena íntima hacia una escena pública ¿Podría hablarnos un poco de ello?



Figura 95. «How to Be Happy; The Four Great Lessons» de Ben Patterson (1996).

B.P.: Sobre trabajos como, «*Mis Pecados Favoritos*»: sí, aquí otra vez, he tratado de ampliar la paleta de medios de comunicación explotables... En éste caso, tal vez con la psicología, la religión, etcétera.

Y otra vez, estos trabajos intentan tener un alcance en lo 'irracional', usando los significados y caminos más comunes... a través de simples textos e historietas. Sí, realmente esperé que cada persona, cuando se enfrentara inicialmente con la pregunta «*mi pecado favorito*», se impresionara, cuando su *subconsciente* inmediatamente respondía con la respuesta correcta... una respuesta que la persona puede o no puede tener el deseo de admitir, en privado o en público. El marco basado en «el humor», era lo esperado para ayudar a la digestión de noticias desagradables.

N.O.O.: Como artista de la performance, del happening ¿Cómo ve la construcción de su proceso creativo como un arte social?

B.P.: Una de mis preocupaciones primarias desde siempre ha sido permitir a la audiencia disfrutar, tanto como sea posible, en el acto de la ‘performance’... Tanto como yo disfruté. Como tú sabes, cuando estás sentada en una silla sólo viendo y escuchando, disfrutas menos del 50% de lo que el *performer* está experimentando... Tanto si el ejecutante es un pianista, tocando una sonata de Beethoven, o un artista de vanguardia, rociando de pintura el aire.

N.O.O.: *El proceso intermedia y la intersubjetividad son la red de trabajo de la performance ¿Está de acuerdo? Desde su punto de vista ¿Qué factores constitutivos y/o propiedades esenciales le son indispensables para sacar fuera, hacer o producir ‘arte de acción social’?*

B.P.: «Los juegos» ¿Son propuestos para ser modelos de la vida/experiencia humana???? Quizás, lo mejor que podemos aprender de los juegos es una mejor comprensión/conjetura, de cómo *el oponente/la otra persona* piensa y por qué esta *otra persona* piensa en esta manera particular, precisamente en este particular tiempo... Poker, ajedrez y jazz —improvisan música— ¡Son grandes ejemplos!

¿El *subconsciente* interactivo equivale al ARTE???

—es ésta la simple respuesta a la actual cuestión/debate: *¿puede el video jugar a ser ARTE? ¿Conoces algún chip de computadora con ‘sub-consciencia’?*—



11.7 JOSÉ MARÍA YTURREALDE

José M^a Yturralde (Navarra, 1942), es Catedrático en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Su producción artística multidisciplinar destaca por la eliminación de las fronteras entre las disciplinas del arte, las matemáticas y las nuevas tecnologías. Son muchísimas las actividades y exposiciones enmarcadas en el currículum de José María Yturralde, pero entre tantas e importantes, destaca que fue becado por el Centro de Cálculo de la Universidad Madrid en 1968, donde en el que realizó sus primeros trabajos con ordenador, o que fue seleccionado en 1975 como Research Fellow en el Center for Advanced Visual Studies, del Massachusetts Institute of Technology (MIT).

Sus obras más conocidas se centran en el estudio multidisciplinar de elementos geométricos, tecnologías avanzadas del arte: láser, fibras ópticas, holografía, fuentes de energía naturales, y entornos científicos de vanguardia, que ha ido desarrollando en sus etapas creativas: «*Abstracciones Geométricas*», «*Construcciones Cinético Luminosas*», «*Figuras Imposibles*»; en el MIT: «*Four Dimensional Structures*»; sus series de «*Estructuras Volantes*», «*Preludios*», «*Interludios*», «*Postludios*», «*Vacío*», o bien su trabajo más reciente, «*Horizons*» (2007–2011) que sin renunciar a la geometría, adquiere una sencillez purista para alcanzar composiciones con cualidades y propiedades

Figura 96. José María Yturralde pintando uno de los cuadros de la serie «*Horizonts*», en su estudio de pintura de Alboraiá, Valencia 2011.

sinestésicas del color que son, en sus propias palabras, «más que un objeto en sí mismo, un elemento de meditación».

Además hay parte de su experiencia artística en los espacios creativos del ‘arte de acción’, que él reconoce como inédita e incluso afirma que no la ha llegado a contar, hasta esta entrevista.

Entrevista con José María Yturralde

Valencia – Alboraiá (noviembre, 2010).

NOELIA OLMOS ORTEGA: *En una etapa de su carrera artística trabajó en el ámbito del ‘arte de acción’, de la performance ¿Puede contarnos qué le decidió a querer expresarse a través de la acción?*

JOSÉ MARÍA YTURRALDE: La curiosidad, cómo es el mundo, qué pasa en él, por qué estamos hoy aquí. Todo eso es lo que me pregunto. Esos interrogantes me han llevado a hacer muchas cosas, siempre buscando nuevas formas de expresión.

En esa búsqueda, yo podía hacer muchas cosas a la vez. Lo intenté, por ejemplo, haciendo cometas. Las cometas no estaban pensadas como objetos escultóricos que van a estar sobre una peana o dentro de una galería, sino que eran elementos que debían de suscitar o incitar atención a las personas que pudieran mirar. Son, pues, un reflejo para mí, y tenían que ser como *objetos que invitaran al otro* para mirar el resto de las cosas. Eran como puntos a partir de los cuales, éramos como más conscientes de la maravilla que es el aire, las moscas, el azul del cielo, las olas, etcétera. Introducíamos el concepto de entorno y, al mismo tiempo, también generaban acción porque tenían algo que te guiaba a ser muy participativo.

Es decir, yo hacía eso pero, al tiempo, muchos otros hacían otras cosas con los elementos que podíamos encontrar ahí, en la playa. Algunos hacían cometas y otros hacían otras cosas. Por ejemplo, hubo un grupo que realizó el mito de Ícaro, lo rehízo allá y fue algo muy espontáneo y colectivo, entre todos, y les salió muy bien. Había más gente allí, en el mismo lugar y hacían distintas acciones; construían cosas que flotaban con cañas, y otros materiales, o entre todos construíamos un conjunto de acciones colectivas y compartidas. Unas veces llevaba cosas que ya había construido antes, y otras no, las hacíamos allí, ya que en la mayor parte de los casos, no llevábamos nada. Dependía de la circunstancia y de lo que se podía encontrar entre lo que había arrojado el mar a la playa.

En aquellos años, te estoy hablando, del 76-77, me interesaba el *teatro de la vida*, pero desde el punto de vista de una especie de teatro total en el cual se pudiera improvisar, y en el que los participantes hicieran cosas incluso en solitario, sin que hubiera una organización de por medio, ni siquiera con un fin, o con el propósito de divulgación, o de que aquello saliera en la tele, o de que se hablase después de ello y de todos estos elementos al cabo de los años. Realizábamos cosas que algunos inventaban, lo hacíamos en la calle... y algunos de los que pasaban se daban cuenta de que algo inusual o raro ocurría y se creaba esa especie de 'tensión' que se podía introducir en la vida diaria, y que se generaba en grupo o individualmente. Ese era mi propósito.

N.O.O.: *Tal vez ¿Con esas acciones intentaba romper ese discurrir de la lógica lineal de las cosas, de los sucesos «normales»?*

J.M.Y.: Yo, por ejemplo hacía cosas en esta línea de la *acción*, que luego, transcurrido el tiempo, he contado. Por ejemplo en un viaje en avión, en un vuelo en el que viajaba solo, lo hice estando entre desconocidos, completamente. No había nadie como testigo que me conociera. Bueno, la gente que

viajaba en el avión se dio cuenta de que pasaba algo pero no sabían porque ni había nada lógico con lo que se pudieran explicar lo que pasaba. Veían que sucedía algo pero no comprendían a qué se debía. Unas Navidades, en un vuelo Nueva York–Madrid que transcurría de noche, un vuelo muy calmo muy tranquilo, seguro que todos pensábamos: ah! pobrecito de mí, todo el mundo de fiesta, y yo aquí sentado en el avión y no sé qué puedo hacer... De pronto, se me ocurrió escribir una carta para el comandante del vuelo. Una carta muy bien redactada en el sentido técnico y con un vocabulario aeronáutico especialmente cuidado. La redacté con buena prosa explicando que en ese vuelo tan, tan tranquilo, estábamos un poco aburridos y que como todo el mundo estaba de fiesta, que por favor, nos enseñara sus capacidades como piloto y que nos diera muestras de su destreza. Le hice una lista de movimientos del avión que nos gustaría experimentar: un *looping*, un *looping invertido* un *tournee* y así... muchos más. Le puse una larga lista de nombres técnicos de acrobacias. Se la di a la azafata para que se la entregara al comandante.

Enseguida vi, a través del pasillo, a cuyos lados estaba casi todo el mundo durmiendo, que la puerta del *cockpit* se abría, y los de la tripulación me miraban desde la puerta, desde detrás de la cortinilla. Notaba que se movían, se reían, que no se qué, que releían la carta...

Y de pronto, al rato, el avión empezó a hacer movimientos suaves pero cada vez más potentes y exagerados, de esos que no puede hacer normalmente un avión grande como ése. Movimientos inusuales que pueden provocar el efecto de la gravedad y la inercia en un avión de pasajeros. Pero sí, esa vez hicieron una serie de maniobras potentes con las que la gente empieza a notar cosas en el estómago, como en las grandes turbulencias. Durante un rato el avión hizo una serie de maniobras inusuales, cada vez más intensas. Entre el pasaje cundió la extrañeza, se despertaron muchos de los dormidos y en algunos casos la alarmaron, alguno vomitó, pero nadie decía nada. Al final, todo el mundo estaba mareado, algunos incluso

estaban devolviendo. Pero no decían nada. *Je, je*, los pasajeros estaban desesperados, no sabían lo que pasaba. Desde luego dejó de ser el vuelo anodino que había sido hasta que entregué la carta. Seguro que el piloto y la tripulación se lo pasaron muy bien.

En un momento dado, y estando también ya mareado, llamé a la azafata y yo le dije a ésta, que estábamos encantados sintiendo la destreza del piloto, y que por favor, si era tan amable, cesaran las maniobras. Cosa que ocurrió inmediatamente.

Bueno pues esto, contra todo pronóstico... me funcionó. Y no lo hice para publicitarlo sino que esta cosas yo las hacía dentro de mis procesos de búsqueda, de nuevas formas de expresión, experimentación.

Eso lo hice solo y luego lo he contado alguna vez. Pero aún hice algo parecido en otra ocasión, con un grupo de gente del mundo del arte, en un viaje que hicimos de Valencia hacia Frankfurt y entonces hice lo mismo, en un vuelo perfecto y entonces ocurrió lo mismo, paso lo mismo y volvió a funcionar. O sea, que yo hacía cosas intentando ir un poco más allá de lo que un entorno determinado tiene previsto o sospecha o en el que sabe lo qué va a pasar. Es como si cuando te invitan a una galería de arte te sientas y sabes ya que va a pasar... y provocáramos que sucediera algo distinto a lo que está previsto que pase: modificar el protocolo de sucesos normales esperados.

N.O.O.: *Sé que conoció personalmente al célebre Nam June Paik ¿Podría hablarnos un poco de ello?*

J.M.Y.: Yo conocí a Nam June Paik en el M.I.T., en 1975, donde él apareció como artista invitado participando con nosotros en una serie de acciones y exposiciones, que bajo el nombre de Sky Art Conference había organizado el Center for Advanced Visual Studies, y que se desarrollaron en el ámbito de la Universidad durante unos quince días. En esta *celebration* intervenían

personajes tan intensos como Walter de María u Otto Piene. Nam June Paik llegó con Charlotte Moorman, una gran artista conceptual, –una mujer preciosa, estupenda–, muy apreciada en el mundo del arte contemporáneo que desgraciadamente murió pronto, antes que él. Eran cultos y refinados, *la* Moorman era una poderosa *performer*, los dos eran músicos y habían pasado por una intensa formación musical clásica; ella tocaba el chelo y lo hacía en situaciones muy extrañas, por ejemplo dentro de un tanque de agua, donde yo la vi en una de sus celebraciones. Se metía en un tanque de agua que era como una pecera inmensa pero con una forma cúbica. *Uf* recuerdo que una vez ahí, casi se ahoga porque tenía que tocar y tocaba pero luego no salía, tuvieron que sacarla medio desmayada. Bueno, eso es lo que a mí me pareció. Fue muy espectacular. Su concentración continuó en todo momento dentro del tanque de agua.

Otra vez asistimos —y ayudamos durante el montaje— a un concierto que interpretó desde el aire, elevada por una serie de globos de forma tubular muy alargados como los pistilos de una flor inmensa. La pieza que la permitía volar la había proyectado Otto Piene.

Y bueno, ella y Nam June Paik son artistas muy conocidos con unas notabilísimas trayectorias artísticas, abriendo caminos nuevos en la plástica y dejándonos mágicas performances conjuntas, desde las más simples, con su presencia o interactuando con tecnologías electrónicas de aquel momento pero siempre dotándolas de un intensísimo sentido humano. Ahora es fácil recordarlos, verlos en acción a través de Youtube u otras páginas de la Web.

N.O.O.: *¿Qué le parece su trabajo y el uso que él hacía de los medios tecnológicos?*

J.M.Y.: La cuestión técnica no es que Nam June Paik fuera un ingeniero o un electricista, pero construyó con su hermano robots, como aquella pieza



Figura 97. «26'1.499» para el Placer de la Cuerda» de la Pieza de Teatro de John Cage, destaca Charlotte Moorman tocando su chelo humano, el artista Nam June Paik, quien durante la performance mantiene sostenida la cuerda musical sobre su espalda, 1965.

fantástica una de sus primeras obras, que emitía discursos de Kennedy, Hitler y Churchill. Yo creo que sabía muy poco de ingeniería, pero increíblemente la utilizaba muy bien, con una gran eficacia expresiva.. Fue y está considerado como el primer buen artista, que consiguió utilizar el vídeo como medio expresivo en el arte con resultados a veces excepcionales y siempre pioneros. Y hacía videos utilizando... por ejemplo: ponía un televisor con la nieve esa que tenían los televisores aquellos en blanco y negro. Esa nieve está relacionada con la radiación de fondo del universo, el efecto palpable que queda del Big Bang —es lo que dicen los físicos ¿no?—, que surge como un ruido de fondo del universo que por eso actúa levemente sobre los elementos eléctricos o electrónicos que existen. Y en fin, él ponía, por ejemplo, un Buda delante del televisor con la *nieve* en la pantalla. Buda mirando eternamente, mirando ruido de fondo del universo, a través del televisor, eternamente.

A mí Nam June Paik me gustaba muchísimo y Charlotte Moreman también, sobre todo digamos por... él se ponía como en trance, pero un trance real, no era ficticio. Se concentraba de tal manera que emitía un tipo de

energía que nos llegaba a los que estábamos a su alrededor... mirando. Se podría sentir. Y con el piano, que él tocaba con la cabeza, o a veces lo contrario, estaba allí pero... no tocaba... con sus silencios, invocaba el vacío, esa idea oriental que él utilizaba muy bien con la tecnología del momento.

N.O.O.: *¿Intenta generar otras formas de lógica en el proceso creativo?*

J.M.Y.: Intenté en algunas acciones artísticas alterar de contexto el sentido normal de las cosas. Yo no me preocupaba de romper o de no romper; yo hacía lo que creía que tenía que hacer, en el plano explorando espacios que yo no conocía. No sabía si había más gente haciendo eso, o si todo el mundo lo estaba haciendo al mismo tiempo. En aquel momento, yo lo hacía simplemente por que yo quería explorar nuevos espacios de acción. Recuerdo alguna mas... En Olite, Navarra, otra cosa que empleé fueron las carnicerías del pueblo, las pescaderías, etcétera. Les cambiaba los precios que había en los productos de la tienda, les ponía imágenes en las etiquetas de precios, las cambiaba de lugar. Me viene a la memoria, di un curso, yo no, jamás, vamos, no he pertenecido al mundo del teatro, pero como había un curso de teatro en aquel lugar, durante los Festivales Festivales de Olite, (Navarra, julio-agosto de 1983), organizados por la Fundación Príncipe de Viana, donde participaban profesores internacionales muy reconocidos, pues me organicé para dar unas clases *de teatro*.

Y de pronto aparecía yo, con unas pizarras de la carnicería, con los precios de la carne y del pescado que había cogido de las tiendas para poner otras cosas y las ponía en la clase, y les hablaba a los alumnos... de cómo estaba la pescadilla, de cómo estaban las manzanas, de cómo estaba las cebollas... O sea, yo que era el profesor, les daba una clase de tal, y ellos entonces cuando me oían hablar de cosa inverosímiles comenzaban a protestar, a tirar cosas... y por fin se daban cuenta de que aquello... de que habían estado, no utilizados, pero de alguna manera se había generado a



Figura 98. «TV Buddha» (1974) vídeo instalación en circuito cerrado con escultura de bronce.

través de ellos, con su presencia, una clase distinta, otra cosa. Y acababan cooperando y comenzaban a ser actores actuando de estudiantes.

N.O.O.: *En sus intervenciones, y en los procesos creativos de sus acciones artísticas ¿intentaba generar otros tipos de lógicas diferentes a la predominante lógica racionalista de tal forma que resultaran nuevos valores sensitivos?*

J.M.Y.: Sí, una lógica distinta a la que estamos acostumbrados.... En aquel momento, mis clases de profesor en Bellas Artes eran como clases *con actores actuando como estudiantes*, yo les ponía exámenes y les pedía que dijeran en el examen cosas como quién era el profesor más bajito del país valenciano, y les ponía varios nombres para escoger, o cuál era de grado



Figura 99. «*Deltoid*» (1968) de José María Yturralde. Pintura sintética sobre madera, 200 x 200 cm. Exposición Formas Computables. Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1969).

de dureza del lápiz que empleó Goya en el dibujo que hay en el museo de San Pío V, por ejemplo.

Yo quería trabajar en un plano que aparentemente fuera absolutamente normal pero que al cabo de un rato que lo tomas como algo que parece normal te das cuenta que eso no funciona y no se entiende con la lógica habitual, que aquello se alejaba de 'lo normal' que no, que no es lo esperado, vamos que no funciona según la norma, como tú decías. Y entonces

se crean situaciones. Mi intención no es sorprender a nadie, sino de crear una extraña tensión que no sabes muy bien en que consiste, pero que se produce y que se transmite. Y que luego pensándolo, no se puede, creo, racionalizar.

N.O.O.: *¿Cree que esa tensión de la que me habla, pueda generar otra u otras clases de lógicas diferentes a la elección binaria de la cartesiana?*

J.M.Y.: Tal vez sólo puedes acceder a los procesos del ejercicio creativo después de estudiar mucho, pero como dice James Whistler: «*art happens*», el arte ocurre y nadie sabe por qué y cómo ha sido.

En los años 60, yo y otros pensábamos que con procesos creativos de otro tipo, quizá con otra lógica, se podía llegar a producir arte sin pasar en absoluto ni por el milagro, ni por la emoción, ni por la sensibilidad.

Así que aquí en Valencia creamos un grupo que llamamos «Antes del Arte». Se llamaba *antes* del arte porque estaba orientado a estudiar o tratábamos de analizar esos procesos, pero sin ninguna intención artística, simplemente por conocerlos, simplemente por *conocer*.

Y luego yo seguí con todo eso, porque me lo creía. Fuimos organizadores en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid de un seminario que se llamó «Generación de Formas Plásticas con Ayuda de Computadora» y, por ejemplo, ahí fabricamos una máquina que llamamos «*Estetómetro*» que estaba basada en la ley matemática de *Birkhoff*, que consistía en la equivalencia entre el grado de esteticidad y la relación orden/complejidad que era capaz de medir en algoritmos — o así nosotros nos lo parecía— de esos procesos artísticos. Elegimos obras de artistas más *fáciles de medir*, por ejemplo Piet Mondrian y medíamos las verticales, horizontales, la organización, la composición del cuadro y, luego, con la primera computadora que llegó a España, la IBM 70 90, que estaba allá en el Centro de Cálculo, hacíamos nuevos Mondrian, nuevos... tal, y cuando

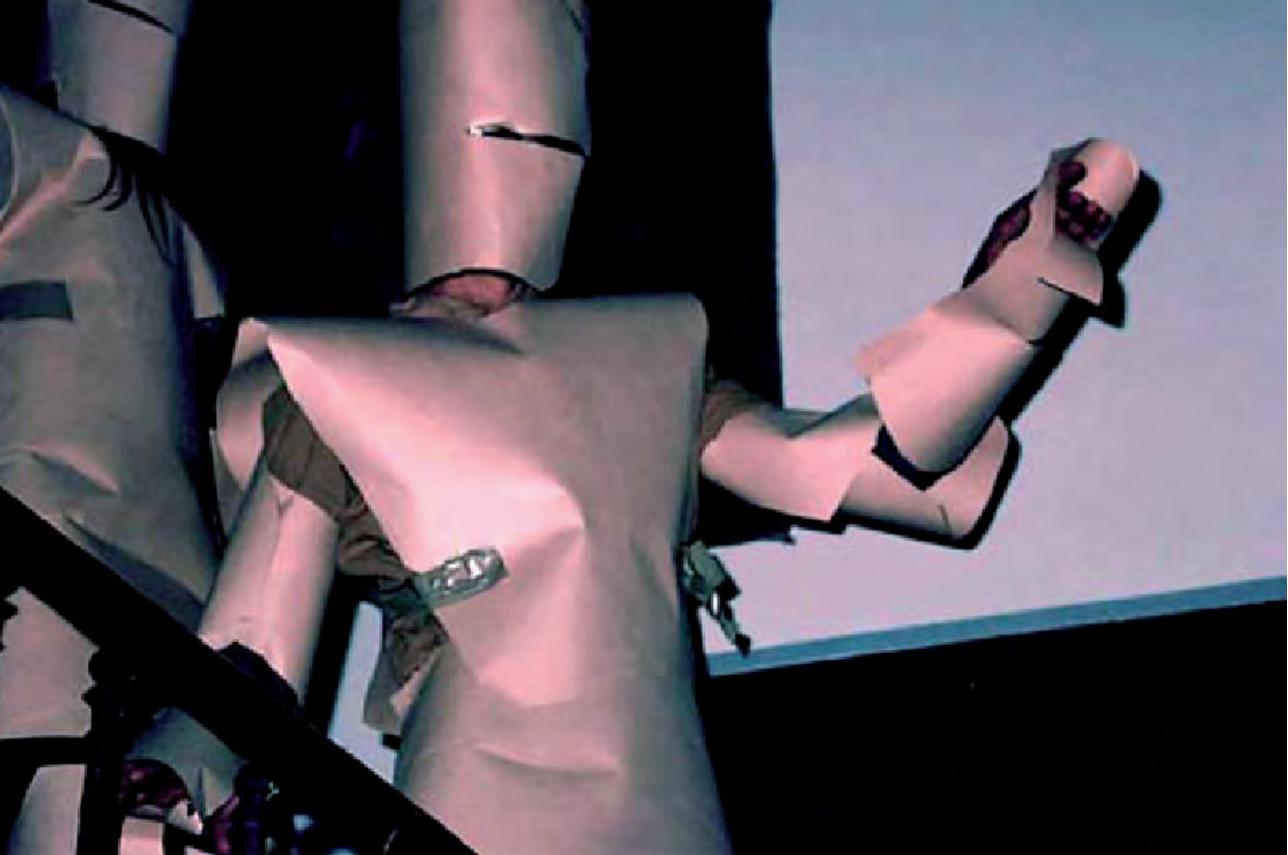


Figura 100. «Desnudo bajando la escalera», Acción sobre Marcel Duchamp. Museu Benlliure, 1983.

los presentábamos la gente no sabía que no era un Mondrian y pensábamos y reflexionábamos sobre todo eso.

Hasta que llegó un momento en que me di cuenta de que no. Llegaba un momento en que... siempre que la ciencia llega a un punto como al que llegó Newton por ejemplo, donde todo está descrito y se podía entender, entonces, a partir de entonces, quizás, el arte sucede, «Art happens»...

n.o.o.: ¿Piensa o cree que el proceso creativo del «arte contemporáneo» —en muchos casos—, sobre todo en su denominador común, responde más a una linealidad racionalista de la lógica cartesiana, a una lógica más bien difusa, de una estructura lógica mucho más extensa y diversa —fuzzy logic—, quiero decir: abierta, indefinida, relativa, difusa-extensa, indeterminada, aproximada, intuitiva?

J.M.Y.: Yo creo que no puede contenerse en una fórmula o lógica concreta. Mi opinión es que esto sucede porque la sobrepasa, ya que una lógica determinada o concreta no alcanza todas las combinaciones, permutaciones, todos los cambios posibles en la imaginación. Cualquier marco descriptivo concreto de lógica concreta o predeterminada se queda siempre corta frente a aquel arte que no intenta describir nada, que es conocimiento Sensible.

N.O.O.: *Como artista multidisciplinar ¿Ve la modificación real del proceso creativo de esas situaciones, como un momento de ficción, me refiero a un momento en el que confluyen una serie de eventos tanto sincrónicos como anacrónicos y en el límite de lo posible y de lo que no es?*

J.M.Y.: Bueno, hay matices... no era tanto como entrar en un bar y poner en una fuente exquisita un sapo y que la gente dijera *ahhh!* No es eso, no es tan evidente. No! La acción artística tenía que ser algo mucho más sutil, a mí siempre me ha gustado trabajar sutilmente con tipos de situaciones... trabajar así, era generar una serie de tensiones de situaciones insólitas pero, al tiempo no tan insólitas, *casi* normales, que producían ciertas alteraciones inesperadas, aunque lo esencial es que era algo que ocurría y que pasaba, eran situaciones dentro de lo normal que yo planteaba como: ¿qué es lo que puede hacer un piloto? Ascender un poco, descender un poco, moverse para aquí o para allí, pero lo que pasa es que lo hacía, digamos con un ritmo tal dentro de lo esperado, que producía ciertas alteraciones inesperadas. Entonces, era normal,... o *casi* normal, pero lo esencial es que era algo que ocurría y que *pasaba*.

N.O.O.: *El proceso intermedial y la intersubjetividad son la red de muchos trabajos contemporáneos, del 'arte de acción' especialmente. Desde su punto*



de vista ¿Qué factores constitutivos y/o propiedades esenciales son indispensables para expresar, hacer o producir «arte de acción social»?

J.M.Y.: Hicimos una acción que se llamó «*Estética Cibernética Neopositivista*», era una época en la cual se empezaba a hablar, en Bellas Artes, en el mundo del arte, y también en el reducido mundo del arte valenciano de los años setenta, de otras formas de expresión. Como el Equipo Crónica o el Equipo Realidad, que desde la pintura presentaban un contrapunto a la situación política en aquellos momentos. O bien, estoy pensando en el Equipo 57, que operaban especialmente desde París con la misma *indignación* pero con distintos modos y maneras. Y pienso también en los montajes que realizábamos en Valencia.

Concretamente, para la «*Estética Cibernética Neopositivista*», preparamos durante más o menos, varios meses, con gente de Bellas Artes, una conferencia pública dirigida al *pueblo*. No olvidemos, tengamos en cuenta, que era una época en la cual se acababa de morir Franco pero todavía había un *régimen*, y aunque la sociedad sabía que había que ir cambiando, la transición era un proceso largo... Y todavía no te dejaban hacer demasiadas cosas.

La conferencia la preparamos con un sistema que ya se había usado en el Surrealismo¹. Trataré de describir aquella acción. Nos poníamos 10 y cada uno llevaba un libro, uno de psicología, otro de sociología, otro de matemáticas. Cada uno decía una sola frase y la unía entonces al resultado del anterior y se formaba una secuencia de contenido que resultaba ser

1 José María Yturralde se refiere en este caso a la técnica «*le cadavre exquis*», un antiguo juego de salón adoptado por el Surrealismo.

Figura 101. José María Yturralde en el *happening* «*Estética Cibernética Neopositivista*» interpretando su personaje elegido para la intervención. Véase Addendum 5. Notas de artista.

aleatorio. Todo eso era la *conferencia*. O sea, en definitiva, era una cosa aleatoria. Esa conferencia se preparó así. Pero aquello, formaba parte de la acción. Es decir, primero nos juntábamos y preparábamos: vamos a dar una conferencia *para el pueblo*. Hablo de un contexto de una época politizada, bueno ahora estamos politizados también pero de otra manera. Tengamos en cuenta que era un época en la cual, pues, se acababa de morir Franco pero todavía había un régimen que debía cambiar. Apenas había comenzado lo que hoy llamamos la transición. Era un contexto donde las libertades no existían, y había dificultad para que públicamente pudiera hacerse cualquier cosa. Era una época donde estaban los *grises* aquellos dando con la porra a estudiantes y a todo el mundo. Ahora aquello parece de otra época pero era así. Formaba parte de aquella realidad en que estábamos. Entonces fuimos a pedir permiso la Dirección General de Seguridad, porque había que pasar por ahí, pedir permiso, para dar una conferencia pública... que se llamaba «*Estética Cibernética Neopositivista*». Y la miraron... la leyeron... y estuvieron unos días... y luego nos negaron el permiso. Que claro, imaginaron que no tenía ninguna trascendencia aquello, no se si es que pensaron... Pero aquello formaba parte de la acción, que ellos tuvieran que leer algo totalmente absurdo ¿no?, y bueno, como sabíamos que nos la iban a prohibir en cualquier caso, nosotros pensamos, pues bueno, que había que hacerlo en cualquier caso.

Entonces, al final, la conferencia pudo hacerse en un día emblemático para Valencia, un día primaveral en el que los enfermos y lisiados del País Valencià eran reunidos en la plaza de la Reina para acercarlos desde ahí a la plaza de la Virgen y oír desde sus camillas una misa, para luego ser transportados hasta la estación y coger un tren que los llevaría hasta Lourdes donde podían esperar el milagro que les sanara. Los más enfermos se reunían ahí: los de Alcoi, los de Castellón, los de tal... Llegaban en ambulancias, venían a traerlos con las camillas o parihuelas y los que podían cojeando o como fuera. A una hora determinada de llegada, nosotros

pensábamos darles la Conferencia. Se juntaron además, con la gente más o menos normal que venía desde la cercana estación del *trenet*² desde el Pont de Fusta, y que pasaba por la parte de atrás de la catedral; salían, pasaban y se dirigían a su trabajo, a sus cosas. Habíamos organizado la conferencia para este escenario surrealista justamente aquí, en ese día rarísimo, cinematográfico y único que era el de «*Todos los enfermos*» que se preparaban religiosamente para su viaje en el que debían implorar el milagro de su curación en Lourdes.

N.O.O.: *Desde tu amplia experiencia ¿Qué han significado los avances tecnológicos para el mundo del arte contemporáneo? ¿Crees en la interacción entre tecnología y arte?*

J.M.Y.: Pues la tecnología para el *Homo* más o menos *sapiens*, la ha utilizado bien desde la de edad de piedra; primero para cortar una piel y luego para cubrirse y, así sucesivamente, y, como es natural, también utilizábamos la tecnología. Pero a mi me ha parecido siempre algo natural que la usemos. Por lo menos, yo personalmente he intentado conocer, reconocer y utilizar esa tecnología y llevarla a la posibilidad de hacer algo relacionado con el arte. Pero vamos, igual que el lápiz y el carboncillo que son de las formas más primarias tecnológicas pues hasta la cámara digital de tres dimensiones. La tecnología es pues el *traje que llevamos*. Nos ponemos ese traje porque así tenemos menos frío y luego, además, para los rituales va mejor que si no llevásemos nada y andásemos subidos a los árboles. Pues todo esto es, una producción de elementos para, digamos, una extensión geométrica del pensamiento ¿no?, o de la estructura mental. Es una extensión de manos, de los sensores, etcétera, que los ampliamos y algunas veces no es que los mejoremos pero los transformamos en elementos que

2 Tren de cercanías de Valencia.

nos permiten acceder más rápidamente a un cierto conocimiento. El arte también es conocimiento, y de alguna manera iluminación, acceso a lo trascendente. Sin embargo, no es sólo conocimiento ¿es más cosas, no? Es magia, es emoción, palabras que se quedan cortas ante la maravilla que es para mí el arte; cuando lo es, claro.

N.O.O.: *Desde su carrera como artista ¿Cómo considera la evolución del arte y del 'arte de acción' en la actualidad, en comparación con sus orígenes en un pasado no tan distante? ¿Qué caminos técnicos, estilos o tendencias cree que tomarán las líneas de expresión en el futuro?*

J.M.Y.: ¿Tú estudias Bellas Artes?

N.O.O.: Sí, claro.

J.M.Y.: Como tú, en aquella época jamás me hubieran venido con estas preguntas. Me hubieras preguntado ¿Y con qué pintas? ¿Y usas aguarrás? ¿Y cómo se lija el color? O sea era un poco la técnica que... *i s'ha acabat*. Faltaba... *umm* faltaba una formación más intelectual, más inquisitiva en ese sentido. El futuro lo construimos con la experiencia del pasado y las circunstancias del presente. Si en los últimos veinte años el arte ha llegado a convertirse en una mercancía deslumbrante, de un lujo y un precio desorbitados —incluso puede, ya se habla de ello, que estalle la frágil burbuja que lo sostiene—, entonces podría ocurrir que surjan diferentes formas de representación y presentación, recordemos el Arte Póvera en un momento histórico determinado, o el Dadaísmo. En fin, ni siquiera puedo predecir que haré yo mismo los próximos diez años. ¿Pero ves?, al mismo tiempo me interesan los esfuerzos que se están haciendo desde hace tiempo para ir proyectando un arte que sea susceptible de trasladarse en una estación espacial que pudiera establecerse en Marte. El arte no es una aplicación

programática, aunque al final puedes no hacer nada o tienes que hacer algo, en el sentido de construir algo, si tu mundo es el de las ideas.

Resultados y Conclusiones Generales

Capítulo 12

RESULTADOS Y CONCLUSIONES GENERALES

A partir de los resultados hallados por medio de:

- El estudio hermenéutico y el análisis cualitativo del lugar que ocupan las técnicas en la epistemología de la cultura tecnocientífica occidental. El estudio se centra aquí, en los aspectos de su rendimiento y de los resultados, de esa dirección cultural, en el campo del arte contemporáneo (capítulos: 3, 4, 5, 6)
- La verificación y demostración de los datos concluyente y de los resultados en el análisis cualitativo de los movimientos precursores del ‘arte de acción’ y en un ejemplo paradigmático del ‘arte de acción’ (capítulos: 7, 8, 9,10).
- La comprobación cualitativa de la hipótesis en el corpus de una serie de entrevistas a artistas. La experiencia de los artistas, produce, pues, conocimiento empírico que nos sirve como fundamento demostrativo de lo teórico (capítulo 11).

Podemos extraer las siguientes conclusiones:

1^a De la relación entre las proposiciones (A, B, C, D, E)¹ se verifica y se comprueba por los datos que el ‘arte de acción’ es una disciplina de la

1 Véase Introducción, cap.1 Tema: hipótesis

escultura emergente del paradigma tecnocientífico contemporáneo.

Para ello hemos estudiado en relación al arte de la escultura, la evolución etimológica de la palabra técnica (*techné-ars* –arte / *techné-técnica-tecnología*) y la dirección racionalista tomada por la cultura tecnocientífica occidental. En dicha relación, que a modo de cultura se establece en la originaria perspectiva histórica del paradigma tecnocientífico, hallamos que:

- Etimología y epistemología son dos términos que en parte definen el sentido de las técnicas, de la ciencia y del arte, por otro lado, está el tipo de lógica que mueve sus procedimientos y procesos para obtener productos y resultados. Para la adecuada descripción de la técnica del arte de acción hemos tomado como punto de partida la epistemología en la *Paideía* Clásica desde la lectura hermenéutica de autores como Sócrates, Platón y Aristóteles, entre otros (capítulos: 3, 4).
- Como hemos argumentado en el capítulo (4), la evolución de las técnicas y la tecnología de la cultura occidental fue liderada por el prisma de la objetividad científica definiéndose su progreso por el transvase de ciertos órdenes de la *Paideía* Clásica con la expansión del Humanismo y la posterior hegemonía del Racionalismo, pero sobre todo por el fenómeno de la productividad funcionalista. En el análisis encontramos, por tanto, que tal hegemonía de la objetividad en las técnicas, tuvo por resultado que el significado del arte quedara detenido en la estética de los cánones clásicos. Una situación de inmovilización en el conocimiento de lo artístico que perduró hasta el Idealismo; o la cara de la misma moneda de cambio, hasta la irrupción del nuevo paradigma tecnocientífico de la Modernidad.
- Sobre la problemática de la dirección racionalista que encontramos en el progreso de la cultura tecnocientífica planteada en el apartado (4.3), concluimos que el avance y el progreso del arte no debería fundamentarse únicamente

en la apariencia formal, resultado de la habilidad y destreza de la objetividad técnica. En cambio, en base al estudio historiográfico realizado, hallamos que el verdadero sentido del arte debe alcanzar y contener en la razón de su saber hacer un conocimiento sensible y poético, que ha de materializarse en el objeto artístico. Los procedimientos analíticos de Gillo Dorfles, Emilio Lledó o María Zambrano, nos han servido para corroborar que ese importante valor del pensamiento y la ciencia empírica de la Antigüedad, también lo es en el presente para muchas áreas del conocimiento que expresan o manifiestan la complejidad del pensamiento subjetivo. La existencia de ese vínculo estético permite, precisamente, los sistemas basados en la experiencia y en el conocimiento subjetivo, sensible e intuitivo. Por los datos de los ejemplos empíricos en la 2ª parte (capítulos 7, 8, 9, 10) y en las entrevistas hemos comprobado que la lógica del ‘arte de acción’ recupera o manifiesta en el saber hacer de su técnica este importante vínculo expresivo, creativo y estético de la técnica y la poética en el significado del arte.

- **2ª** Se verifica y se comprueba, por los datos en el capítulo 5, que el ‘arte de acción’ surge de las nuevas clasificaciones del arte, de los nuevos fines de la escultura, o sea, de las nuevas representaciones y motivaciones del sujeto contemporáneo. Extraemos las siguientes conclusiones:
- Como hemos podido comprobar en el apartado (5.1) la aparición del nuevo paradigma tecnocientífico generó el advenimiento de la reproductibilidad técnica, y en consecuencia, el flujo acelerado del tiempo postmoderno. La importancia de esta transición histórica la hemos argumentado en el apartado (5.2), mediante el análisis hermenéutico² de la técnica, en la condición del sujeto/objeto en el mundo contemporáneo. También, por semejanza con-

² Véase introducción, cap.2 Metodología: procedimientos de análisis hermenéutico de estructura circular.

ceptual estos datos concluyentes se corroboran en las obras de Paul Virilio, Gillo Dorfles, Lewis Mumford y Walter Benjamin; y en la teoría de los paradigmas de Thomas Kuhn, que observa en la decisión de aceptar nuevos paradigmas el natural progreso de la cultura. Por lo tanto, se confirma que el nuevo paradigma tecnocientífico del s.XVIII significó un profundo cambio en el sentido estructural de la percepción y conciencia del tiempo del individuo y de la sociedad contemporánea en general.

- Como hemos percibido en los capítulos (4.3, 5), por el análisis hermenéutico de la técnica, la ‘alienación’ resulta problemática para la libertad de expresión y la creatividad del individuo y la sociedad contemporánea. Con esta primera afirmación, se deduce y concluye que, en cierto modo, el salto cualitativo del arte en la época contemporánea no se realizó hasta el momento en que el significado del arte comienza a ser ampliado en vez de revivido de los mitos de la Antigüedad Clásica. Es decir, dicho salto cualitativo que surge de la nueva percepción del tiempo contemporáneo, superó con ese *método y esa lógica diferente*, como hemos comprobado en la 2ª parte, el exceso del control racionalista e Idealista sobre las prácticas artísticas. Las nuevas prácticas y técnicas, que se posicionaban en el uso de la intuición, los márgenes imprecisos, aleatorios y subjetivos de la sensación y de la percepción, sin duda, se clasifican en el conocimiento de la razón poética y de la inteligencia intuitiva y creativa.
- Como hemos contemplado en el apartado (5.2), la forma y el objeto del ‘arte de acción’, no es casual. Del análisis comparativo de ejemplos empíricos entre el *Happening* y las *Smart mobs* apartado (5.3), y entre la propuesta *Fluxus*: «*Yoko Ono Piano Drop*» y el acto del MIT «*Baker House Piano Drop*» apartado (9.2.1), se concluye que el sentido intuitivo, creativo y transformador que ilumina la lógica del ‘arte de acción’, no sólo expresa de manera precursora los nuevos paradigmas del pensamiento contemporáneo, sino que además

muestra con claridad que las nuevas ideas y movimientos del arte tienen la capacidad de generar fenómenos subversivos que son motivo de crisis y de revolución creativa.

- Por los datos se concluye que los criterios basados en el racionalismo y el funcionalismo productivo constituyen unos criterios incompletos con los que describir y explicar el amplio abanico de posibilidades en el arte de hoy en día, pero sobre todo, para muchos casos, la lógica formal resulta insuficiente o incompleta cuando el objetivo es producir una obra de arte o tratar de explicar los procesos artísticos relacionados con valores intangibles del conocimiento, de la sensibilidad y de lo poético. De modo que por los datos concluyentes del capítulo (5) deducimos que hay una ‘lógica difusa’ en el ‘arte de acción’, porque el código de las producciones del ‘arte de acción’ altera y modifica desde su peculiar perspectiva ese *establishment del dominio racionalista*, o sea, esa continuidad de la lógica cartesiana y funcional; pero además porque hay correlaciones profundas entre el método que establece la técnica del ‘arte de acción’ (comportamental, intuitiva, difusa e intersubjetiva) y los nuevos paradigmas del pensamiento contemporáneo que, a la par, han dado lugar a la formulación de la ‘lógica difusa’.

3^a Prosiguiendo con nuestro objetivo principal, que es encontrar un «saber aclarador» que acompañe el código del saber hacer técnico del ‘arte de acción’, hemos comprobado y verificado en el capítulo (6), según las proposiciones (A, B, C, D), que la técnica del ‘arte de acción’ fundamenta su objeto y proceso artístico sobre la perspectiva de tiempo real del espacio contemporáneo. Además, dicho espacio interválico en el que acontece el proceso creativo lo hemos definido con el término ‘momentum’, para así poder entender y describir las cualidades, características, relaciones, modalidades y propiedades³ del

3 Véase addendum 2. La isla kantiana. El concepto cotidiano de infinito.

objeto y el proceso artístico del ‘arte de acción’, puesto que queremos realizar un acto de conocimiento, alcanzando la síntesis de la ‘lógica difusa’ de su mutable proceso creativo:

- **EL ‘MOMENTUM’:** el ‘arte de acción’ se trata de un nuevo arte que surge de la escena contemporánea, caracterizado por no establecer una estructura discursiva y por ser productor de una sintaxis capaz de múltiples sentidos partiendo de la dicotomía arte-vida (capítulos: 6, 9.2.1, 10). La lógica difusa, utilizada premeditada o inconscientemente por parte del *performer* y de los participantes, se hace visible en las cualidades, características, relaciones y propiedades del ‘momentum’, que se presenta o la contienen los siguientes factores y elementos:

‘RADIO DE ACCIÓN’: las cualidades performativas, subjetivas, intuitivas, difusas de la técnica de la acción, genera un ‘radio de acción’ que establece, *in situ*, múltiples modos de significación que pueden generar tanto en el espectador como en la interpretación valores determinados (verdadero o falso) o indeterminados (intuitivos, posibles, difusos) o generar ciertos grados de incertidumbre. Por tanto, deducimos que la lógica difusa que se establece en el ‘radio de acción’ de la *performance* transgrede, y en cierto modo trasciende los modelos y las normas que pauta el orden de la comunicación del lenguaje racional en la abstracción de resonancias múltiples. Lo hemos verificado en la transgresión provocada por el ‘radio de acción’ de las primeras acciones *marinettianas* con la ampliación de imaginarios futuristas (capítulos: 7, 8.1); se hace patente en esa acción anárquica, nihilista y libre del cuerpo de la escena dadaísta (apartados: 8.2, 8.2.1); en la gran metafísica de la acción en la escena de la vida real de Artaud y en el Surrealismo (apartados 8.3), y finalmente, hemos comprobado que la proyección crítica, subversiva y transformadora del ‘radio de acción’ es elemental en el arte-diversión del movimiento Fluxus (capítulos: 9, 10). Los artistas

entrevistados también confirman que el ‘radio de acción’ se produce en el ‘momentum’ presentando cualidades polifónicas, poliédricas, polimórficas o polisémicas. En conclusión la lógica difusa se presenta más apropiada que la lógica clásica formal cartesiana para entender y sistematizar esos grados de indeterminación e incertidumbre que establece el radio de acción y su interacción con el conjunto, con otras posibles acciones radiales.

EL ‘SENSORIUM’: El ‘sensorium’ tecnológico es el conjunto de medios, sistemas y dispositivos tecnológicos que predefinen y constituyen la sede de sensaciones del sujeto en la época a la que pertenece (apartados 5.2, 6.1). Esta conclusión se confirma y se corrobora con el análisis descriptivo de las obras de Rafael de Sanzio, de Walter Benjamin, de Russolo, de Annah Höch, de Oskar Schlemmer, de Yoko Ono, de Charlotte Moorman, entre otros, o en fenómenos sociales como las *Flash mobs* (apartado 5.3), análisis en el que hallamos que el ‘sensorium’ conforma muchos de los «giros lingüísticos», y también «giros simbólicos» que implica el uso de las técnicas, y que comprometen la experiencia creativa del artista o del ciudadano común. El ‘sensorium’ es el medio dice Marshall McLuhan, pero además, en el proceso creativo del ‘arte de acción’ es «geometría extensible del pensamiento», como nos dice José María Yturralde. La lógica difusa justifica las propiedades particulares y singulares del ‘sensorium’ tecnológico que se manejan en el ‘momentum’. Esta conclusión se comprueba en las entrevistas. Los artistas Llorenç Barber o Marcel·lí Antúnez afirman que la utilización de la realidad del ‘sensorium’ tecnológico con fines creativos plantea prácticas artísticas cercanas, polisémicas y multimedia, espacios nuevos e innovadores en el ‘arte de acción’; dice Esther Ferrer que, incluso transforma *la presencia* de lo humano.

LA INTERSUBJETIVIDAD: cuando el énfasis recae en la comprensión de múltiples sentidos, alternativas y combinatorias sintácticas que surgen de

las cualidades y propiedades del saber hacer técnico del ‘arte de acción’; la lógica difusa nos procura una estructura del pensamiento útil y adecuada para sintetizar, definir y explicar los valores subjetivos, intuitivos, indeterminados y de incertidumbre que se comparten desde la intersubjetividad y en el proceso intermedial del espacio creativo del ‘arte de acción’. Hallamos pues, que las diferentes modalidades subjetivas e intersubjetivas de la *performance* (que en la ‘lógica difusa’ se definen en grados difusos de certeza, probabilidad, posibilidad, deseo, duda, predicción, valoraciones, etcétera) producen valores estéticos evidentemente opuestos a la objetividad del prisma racionalista, que hemos explicado en los apartados (4.2.1, 4.2.2, 5.2.2, 6.1). Además hemos descrito cómo fue esa búsqueda de la complejidad subjetiva y de la significación múltiple en el arte en las prácticas experimentales de la Modernidad, y de cómo en Fluxus, las relaciones: intersubjetivas, intermediales e internacionales, son por definición propiedades del movimiento artístico (apartado 9.1.1). En la parte de las entrevistas, Andrea Saemann comenta que: «la *performance* permite al artista encontrarse con su audiencia... que invita al espectador a viajar con sus propios pensamientos»; o por ejemplo, Nieves Correa confirma que la *performance* se complementa en el proceso intersubjetivo de relacionarse con el otro y con lo otro⁴, un proceso difícil de entender desde un análisis de causa–efecto.

PROCESO DE CREACIÓN PERMANENTE: la ‘lógica difusa’ se proyecta con claridad en la producción abierta e indeterminada del ‘momentum’, ya que, el uso técnico de la acción, implica la atención a la transformación que puede establecerse en la perspectiva de tiempo real. De este modo, se hace plausible que mediante una lógica difusa la obra abierta e intermedia es capaz de incorporar una extensa gama de relaciones y de posibles acciones; pero

4 «Yo soy el otro», en el caso de la actualidad postmoderna Rimbaud tal vez nos diría «yo soy los otros», véase parte 2^a: cap. 7.2.

además, de *tecnodiversidad*, como especificábamos y explicábamos en los capítulos (7, 8.3.1). Y de ahí que, podemos comprender cómo en la actualidad existe una amplia gama de modalidades, que varían según el criterio del *performer*; dando lugar a híbridos, por ejemplo: la Video *performance*, la Danza *performance*, el Teatro *performance*, etcétera. Esta conclusión se verifica y comprueba en las características y propiedades intermediales de los varios ejemplos analizados de las Vanguardias Históricas: los *Intornarumori*, la *Merzbau*, el *postteatre* brosiانو, etcétera (capítulos 7, 8) y en el *modus operandi* intersubjetivo e intermedial del movimiento Fluxus (apartados 9.1, 9.2). En las entrevistas, Esther Ferrer es muy explícita respecto al valor fundamental del proceso de creación permanente en el ‘arte de acción’: «esto es apasionante en la *performance*, ya que puede transformarse *in situ*, espontáneamente, si *un accidente* provoca el cambio»; para B. Patterson las posibilidades creativas y de cambio que se presentan en el *happening*, en la inmediatez de la escena y de la espontaneidad de las acciones que emergen de una intención *subconsciente inconsciente* del artista y de los participantes.

LA PRESENCIA DEL CUERPO COMO OBJETO DE LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA: la presencia del cuerpo como elemento integrador de la obra de arte lo encontramos desde el teatro futurista, en la puesta en escena del arte dadá, en la intención manifiesta del Surrealismo por transformar la realidad (apartados 8.1.1, 8.2.1, 8.2.2); y finalmente, en los varios ejemplos analizados del movimiento Fluxus, en los cuales el *performer* es productor de un *Happening*, un Evento, una *Performance*, una Maniobra, una acción de *Body art...* disciplinas que muestran distintas modalidades de utilizar la presencia y cuerpo. Por consiguiente, hemos comprobado que la presencia y la acción performativa del cuerpo humano, en el arte de acción, es en sí mismo objeto artístico y herramienta creativa. Por lo tanto, hallamos que, no hay ‘arte de acción’ sin la práctica del *performer* que realiza su acción en

el ‘momentum’ sobre la perspectiva de tiempo real, produciendo relaciones de equivalencia entre las cualidades y propiedades de elementos dispares o incluyendo potenciales indeterminados y probablemente cambiantes que implica la participación en la obra por parte del público. Los artistas entrevistados corroboran la presencia del cuerpo como objeto de la escultura contemporánea, por ejemplo Nieves Correa nos dice: «mi cuerpo toma las riendas del trabajo», también Esther Ferrer afirma que: «la *performance* implica la *presencia*». En conclusión, el artista implica la particular experiencia de su propio cuerpo generando acciones creativas y difusas como decíamos en el apartado (9.2.1): «capaces de abstraer la lógica causal, y con las que arrollar toda definición anterior y todo límite formal establecido.»

CONCEPTOS QUE SON HERRAMIENTAS: el saber hacer técnico del ‘arte de acción’ —que en el ‘radio de acción’ y en el ‘momentum’ muestran diversos grados de ambigüedad, indeterminación y/o difusidad— emplea conceptos que pertenecen a la razón y al conocimiento poético: «la percepción subjetiva, la energía, el silencio, el ruido, la imaginación, la intuición, lo insignificante, lo improductivo, lo azaroso, la serendipia, la sinestesia, el juego, el humor, la transformación, etcétera»⁵, y que, en el ‘momentum’ son utilizados como herramientas creativas. Hemos argumentado y demostrado en los capítulos (7, 8, 9, 9.2.1) que el hallazgo de nuevas herramientas en el arte, no solo fueron tecnológicas. Las hemos identificado en: la discontinuidad sintáctica y el sentido del significado múltiple del Futurismo; la espontaneidad, el juego y la inmediatez de la escena Dadaísta y del *Happening*; las técnicas del azar objetivo, el inconsciente como una herramienta consciente en el Surrealismo, la organización del tiempo en John Cage, el ruido en Vostell, el humor en La Monte Young, la resistencia en Moorman, y la atención al detalle y a lo insignificante en Yoko Ono, etcétera. En las entrevistas, sirva como ejemplo

5 Véase parte 1: cap. 3.1; parte 2: caps. 1.2; 2.2; 2.3; 2.3.1; 3.

para esta conclusión el comentario de Llorenç Barber, cuando nos propone la ‘escucha plurifocal’ de cuantos elementos componen el entramado urbano como una herramienta creativa.

4^a. Para comprender el procedimiento de la técnica y el objeto artístico del ‘arte de acción’ hemos argumentado y comprobado (capítulos 7, 8) que el arte de acción no puede evitar en su definición en modo alguno la abstracción del racionalismo y las nuevas técnicas experimentales del nuevo paradigma de la Modernidad y de las Vanguardias Históricas.

- Características que hemos identificado en sus movimientos y artistas precursores como: las primeras *performances marinettianas*, la abstracción del racionalismo clásico, la tecnodiversidad, la destrucción de la sintaxis y la polisemia futurista; la puesta en escena dadaísta, el azar objetivo o la serendipia surrealista, el collage merz, la poesía visual y sonora de Schwitters, la gran metafísica de la escena de Artaud, las operaciones de cambio y la Nueva Música de John Cage.
- Además se corrobora en las entrevistas. El compositor Llorenç Barber dice: «soy hijo de J. Cage, de M. Kagel, así como de Fluxus... entre otras mil filiaciones y tradiciones». Por su parte, Ben Patterson sugiere que: «la teoría de la relatividad y el budismo Zen, condujeron a la indeterminación y a las operaciones del cambio en el trabajo de cambio de John Cage que fueron las principales influencias para muchos artistas...».

5^a. Se verifica y comprueba, según el análisis cualitativo y empírico de las Vanguardias Históricas y del movimiento Fluxus, ejemplo paradigmático del ‘arte de acción’, que la ‘lógica difusa’ proporciona un modelo útil o conveniente para describir la sintaxis del ‘momentum’.

- Por los datos concluyentes de los capítulos y apartados (7, 8, 9.1.2, 9.2.3, 9.3.2, 9.4.10.2.1, 11.1) hemos verificado que la ‘lógica difusa’ está presente en los movimientos del ‘arte de acción’, y que se expresa en **las relaciones** subjetivas, azarosas, multicéntricas, la experimentación indeterminada, las propiedades intermediales y dinámicas, que el saber hacer técnico del *performer* constituye entre el fluir del arte y lo cotidiano.
- En los capítulos (9, 10) hemos comprobado que la ‘lógica difusa’ es correlativa a los casos analizados; y hemos realizado una demostración empírica, sobre el tema, con una serie de obras de arte realizadas por Fluxus en el capítulo (10): lanzamiento de piano fluxus.

6ª Los artistas entrevistados, también han explicado desde su experiencia como creadores, el lugar ocupa para ellos la técnica y la lógica del ‘arte de acción’. Desde su conocimiento especializado, hemos verificado criterios y alcanzado una comprensión más profunda sobre el tema, por lo que aportan con su opinión experta en el arte de acción, una contribución importante y relevante en estas conclusiones generales.

José María Yturralde indica que en el arte predomina «una lógica distinta a la que estamos acostumbrados», y con la que se puede alterar «el sentido normal de las cosas». En este mismo sentido, Marcel.Í Antúnez dice que emplea: «la intuición y el razonamiento, de modo que utilizo las dos lógicas para llevar a cabo un proyecto». Llorenç Barber propone la ampliación de la percepción subjetiva y de los modos de significación para hallar un conocimiento sensible en el proceso de hacer arte: «como se adivinará, muchas veces lo que el oído percibe es algo siempre incompleto, y sobre todo mediado de forma determinada por las distancias, los acumules, los meteoros», además Llorenç Barber confirma que hay diversos grados de indeterminación en la razón poética que mueve al artista tanto en la música como en el ‘arte de acción’, dice que: «los gestos lógicos abundan tanto como los difusamente ‘alógicos’

o los rotundamente ilógicos. Y todos con idéntico poder de sugerencia y utilidad con respecto al perceptor–vivenciador ocasional o no».

La lógica difusa también caracteriza el trabajo de Nieves Correa, que nos habla sobre la posibilidad de tomar medidas de hechos que exclusivamente pertenecen a una consciencia subconsciente y a una percepción subjetiva, es decir, a la dimensión del conocimiento poético. Nieves Correa afirma que es partidaria de esta pauta, modelo o lenguaje de creación en el ‘arte de acción’: **«no creo que todo el ‘arte de acción’ que se está haciendo ahora mismo responda a esa ‘lógica difusa’ pero sí el que a mí me interesa...el arte en general debería de hablar ese otro lenguaje abierto, indefinido, relativo, difuso...».**

Esther Ferrer dice que la estructura de la acción «depende de quien la hace», pero que además cada cual la interpreta de forma diferente. Y es que, provocados esos lazos de subjetividad y de *difusidad* en el sentido de la interpretación de los ‘modos de significación’, de lo que acontece en el ‘momentum’ del ‘arte de acción’, la artista dice que ella trabaja racionalmente el absurdo; y de esta manera consigue *apuntalar* y *perfeccionar* la performance: **«estructuro mucho mis acciones... La lógica interna de una acción, puede ser completamente absurda vista desde fuera».** Andrea Saemann, en su hacer lleva a cabo una experimentación sobre toda clase de lógicas nos dice: **«la performance alimenta la ‘lógica difusa’**», proceso que tiene la consecuencia del encuentro de la cartesiana y la difusa: «yo quiero introducir la abstracción de la lógica lineal dentro de ello, fundamentalmente a través del uso del lenguaje».

Y para finalizar, Ben Patterson afirma que ha utilizado la ‘lógica difusa’ en sus modos de creación, a la par que otros métodos en su pasión por generar la polisemia, la indeterminación y el trabajo intermedial: **«yo he utilizado ‘fuzzy logic’, indeterminación, ‘operaciones de cambio’ en muchas de mis obras de performance, para permitir a performers profesionales, performers amateurs, y/o al público en general la oportunidad de contribuir por ellos mismos con sus reacciones y respuestas espontáneas durante el work in**

progress». En conclusión, todos los artistas entrevistados ponen de relieve que utilizan una lógica diferente a la lineal o convencional cartesiana en la metodología de sus creaciones artísticas, y que si bien no todos la llegan a definir como ‘lógica difusa’, no obstante, si que están de acuerdo la mayoría con el sistema de la ‘lógica difusa’. Ahora bien, todos los artistas entrevistados nos confirman que en el proceso creativo del ‘arte de acción’ utilizan un método de comprensión y de creación que implica un método lógico, no convencional, no racional, intuitivo, alógico, relativo, indeterminado, y en fin:.. parámetros, conceptos y términos que corresponden y se asemejan a los procedimientos que formula la ‘lógica difusa’ —‘fuzzy logic’—.

7^a De este modo, se confirma con varios métodos, argumentos y ejemplos que la ‘lógica difusa’ explica, establece o describe los procedimientos, las prácticas, las herramientas creativas, el proceso de creación permanente, y las relaciones de la técnica del arte de acción —que son intuitivas, subjetivas, comportamentales, creativas e interactivas— que se establecen, se constituyen o que se suceden en el ‘momentum’ del ‘arte de acción’.

Por consiguiente, La ‘lógica difusa’ —*Fuzzy logic*—, que no es absoluta sino relativa, de valores gradientes o elecciones difusas es decir, no causal o determinista, es, presenta, un método más adecuado que la lógica lineal racionalista para comprender y explicar la complejidad del mundo artístico moderno y sustentar las propuestas postmodernas de la actualidad. Y, aunque la presencia de este tipo de lógica no tendría porque ser exclusiva del ‘arte de acción’ en el arte contemporáneo, sí que es una síntesis claramente correlativa con la sintaxis del ‘momentum’. O sea que, la fuerza expresiva presencial del saber hacer del ‘arte de acción’ genera en el ‘momentum’, un conjunto difuso de múltiples sentidos y posibilidades entre radios de acción, entre los elementos participantes, conformándose y constituyéndose la correspondiente performance. En cierto sentido, la verificación y comprobación de esta *unidad de medida*, la ‘lógica difusa’ en el espacio creativo del arte de

acción nos permite visualizar, comprender, entender, la dimensión lógica de ese *aura de la obra de arte* como diría Walter Benjamin, y así, comprender la genuinidad, la subjetividad y lo poético que se constituye en la materialidad del ‘momentum’ de la performance.

A lo largo de esta tesis comprobamos que no hay ‘arte de acción’ sin la *afirmación subversiva* del artista que *sencillamente* toma como principal elemento de creación artística la acción del propio cuerpo, y que exclusivamente se desarrolla con la práctica, desde ese particular saber hacer técnico subjetivo intuitivo, relativo, indeterminado, relativo y difuso que presenta el ‘arte de acción’; como decíamos, «de ahí que, el sentido radical del ‘arte de acción’ como nuevo arte escénico emergente, ha sabido captar y manifestar con los lazos de su saber hacer, a la par, aquello difuso, intangible y efímero que pasa en la Postmodernidad, y aquello que resulta y permanece en ese fluir de la escultura contemporánea»⁶. Y efectivamente, tanto para el artista como para el espectador, al afinar su escucha para encontrar una lógica e interpretar, lo que significa y el sentido del ‘arte de acción’ de entre el fluido constante que encauza el lenguaje; en un primer conjunto de hechos, ello, se presenta en la memoria y en la imaginación como un ‘momentum’ en el que confluyen una sucesión de eventos diacrónicos y sincrónicos apoyados, en la certera lógica de la materia de la escultura contemporánea⁷, en ese límite de lo posible y de que no lo es. Sin embargo, cuando se trascienden las apariencias, se encuentra que la ‘lógica difusa’ del espacio creativo del arte de acción es productora de **‘bienes de experiencia sensible, de ‘percepción estética’ y de ‘conocimiento poético’.**

Una vez lograda la vocación de síntesis de este estudio que es, encontrar el código que ayude a descifrar el sentido, la forma y la función poética del ‘arte

6 Véase parte 1ª: cap. 6.

7 LLEDÓ, EMILIO. «*La memoria del logos*», Taurus, Madrid, 1992, pp. 80–96

de acción', es decir, hallar la lógica con la que emerge del tiempo contemporáneo y de la historia de la cultura tecnocientífico occidental, diremos que, esta obra, llena de valoraciones en cuanto a que no toda incursión en la realidad que se precie de verdadera se comprende a través del prisma racionalista clásico, muestra un fondo ético que deja lugar a la libertad de expresión y de la creatividad del individuo como aspectos esencialmente necesarios, que dan origen al deseo de lanzarse a conocer lo genuino, importante y específico, que equivale a decir el trazado de nuevos paradigmas en el conocimiento.

De tal manera, esperamos pues, que este estudio de la síntesis correlativa entre la lógica difusa y el arte de acción procure en el futuro, y para probables o posibles investigaciones futuras, un sistema lógico de comprensión de la razón poética de esa libertad del pensamiento creativo. Esperamos además, ya que la lógica difusa establece códigos y términos válidos, adecuados y eficaces para las matemáticas, la tecnociencia, el arte, y la creatividad, que pueda aportar al artista herramientas útiles en el avance de las técnicas, en la organización y la producción de su trabajo creativo, así como también que sirva para ampliar y avanzar en los caminos transdisciplinarios de la integración y cooperación entre los diferentes campos de la ciencia.

Addenda

Addendum 1

«IÓN»

El diálogo que establece Platón, entre Ión y Sócrates pretende mostrar que no es por un arte, o un cierto aprendizaje, por lo que se está en contacto con la poesía, sino por una especie de predisposición, de don divino, que engarza, como una cadena, los componentes y comunicadores del mensaje poético. Esta imagen de la cadena que magnetiza a todos sus eslabones, desde la Musa hasta el último oyente, es una de las grandes metáforas de Platón. Sin embargo, la conversación con Ion no trata de mostrar qué clase de conocimiento tiene el rapsoda. Lo decisivo de la obra platónica lo constituyen los dos largos monólogos de Sócrates. Goethe, en su escrito de 1796 sobre Platón y el Ion, había sostenido el carácter irónico que posee toda la explicación socrática; pero hay aquí algo más que una ironía. La oposición fundamental se da entre conocimiento racional, inteligencia (noûs) y arrebató o entusiasmo. El noûs tendría que ver con un tipo de conocimiento capaz de organizar un saber sobre cuyos presupuestos pueda construirse un cierto sistema conceptual. Este sistema nos permite dar cuenta de hechos que, de algún modo, tengan que ver con él. El poeta, sin embargo, no goza de esta claridad...

IÓN—No tengo nada que oponerte, Sócrates. Pero yo tengo el convencimiento íntimo de que, sobre Homero, hablo mejor y con más facilidad que nadie, y todos los demás afirman que yo hablo bien, cosa que no me ocurre si se trata de otros poetas. Mira, pues, qué es esto.

SÓC.—Ya miro, Ion, y es más, intento mostrarte lo que me parece que es. Porque no es una técnica lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; tal como yo decía hace un momento, una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría, heráclea¹. Por cierto que esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal, que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos, de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros.

A todos ellos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra. Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos.

Esto mismo le ocurre a los buenos líricos, e igual que los que caen en el delirio de los Coribantes² no están en sus cabales al bailar, así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco, y lo mismo que las bacantes sacan de los ríos, en su arrobamiento, miel y leche, cosa que no les ocurre serenas, de la misma manera trabaja el ánimo de los poetas, según lo que ellos mismos dicen. Porque son ellos, por cierto,

1 Se refiere a la piedra imantada. La cita de Eurípides corresponde a un fragmento de su *Oineus* (ed. NAUCK², 567). «Magnética», probablemente de Magnesia, territorio en la península tesalia. Heraclea es una ciudad de Asia Menor al Sur de Magnesia. El magnetismo fue conocido ya por los primeros científicos griegos. Tales de Miletonos.

habla ya de él. También, Demócrito, Empédocles y Diógenes de Apolonia. Alejandro de Afrodisia nos legó un tratado «sobre la piedra heraclea». El tema de la inspiración poética aparece ya en la *Apología* (22b-c), *Menón* (99d), *Fedro* 245a sigs.) y *Leyes* (719c), donde se habla del tema como de un «viejo mito».

2 Los coribantes eran sacerdotes de Cibele que, al son de ciertas melodías, caían en una especie de frenesí, al modo de las orgías báquicas (Cf. EURÍPIDES, *Bacantes* 708 sigs.).

los poetas, quienes nos hablan de que, como las abejas, liban los cantos que nos ofrecen de las fuentes melifluas que hay en ciertos jardines y sotos de las musas, y que revolotean también como ellas³. Y es verdad lo que dicen. Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia.

Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar⁴. Pero no es en virtud de una técnica como hacen todas estas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre sus temas, cual te ocurre a ti con Homero, sino por una predisposición divina, según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa le dirige; uno compone ditirambos, otro loas, otro danzas, otro epopeyas, otro yambos. En las demás cosas cada uno de ellos es incompetente. Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino, puesto que si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas. Y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla. La mejor prueba para esta afirmación la aporta Tínicio de Calcis⁵, que jamás hizo un poema digno de recordarse con excepción de ese peán que todos cantan,

3 El tema de los jardines de Adonis lo ha estudiado últimamente, con originalidad y erudición, M. DETIENNE, *Les jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, París, 1972.

4 Todo el pasaje es una hermosa definición y explicación del discutido tema de la inspiración poética. Indudablemente hay aquí una velada alusión a los mecanismos inconscientes de la creación artística.

5 Tínicio, poeta anterior a Píndaro, autor de un famoso peán en honor de Apolo. Porfirio, en el *De abstinentia* (ed. NAUCK², 18), nos habla de la gran estima en que Esquilo tiene al poeta de Calcis.

quizá el más hermoso de todos los poemas líricos; y que, según él mismo decía, era «un hallazgo de las musas».

Con esto, me parece a mí que la divinidad nos muestra claramente, para que no vacilemos más, que todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine. Para mostrar esto, el dios, a propósito, cantó, sirviéndose de un poeta insignificante, el más hermoso poema lírico. ¿No te parece Ion, que estoy en lo cierto?

IÓN—Sí, ¡por Zeus! Claro que sí: me has llegado al alma, no sé de qué manera, con tus palabras, oh Sócrates, y me parece que los buenos poetas por una especie de predisposición divina expresan todo aquello que los dioses les comunican.

SÓC.—¿No sois vosotros los rapsodos, a su vez, los que interpretáis las obras de los poetas?

IÓN—También es verdad.

SÓC.—¿Os habéis convertido, pues, en intérpretes de intérpretes?

IÓN—Enteramente.

SÓC. —Dime, pues, oh Ion, y no me ocultes lo que voy a preguntarte. Cuando tú recitas bien los poemas épicos y sobrecoges profundamente a los espectadores, ya sea que cantes a Ulises saltando sobre el umbral, dándose a conocer ante los pretendientes y esparciendo los dardos a sus pies⁶ 13, o a Aquiles abalanzándose sobre Héctor⁷, o un momento emocionante de Andrómaca, de Hécuba o Príamo⁸, ¿te encuentras entonces en plena conciencia o estás, más bien, fuera de ti y crees que tu alma, llena de entusiasmo por los sucesos que refieres, se halla presente en ellos, bien sea en Ítaca o en Troya o donde quiera que tenga lugar tu relato?

6 Odisea xxii 1 sigs.

7 Ilíada xii 312 sigs.

8 Ilíada vi 370 sigs. (Andrómaca), xii 405 sigs. (Hécuba), xxiv 188 (Príamo).

IÓN —¡Qué evidente es, Sócrates, la prueba que aduces! Te contestaré, pues, no ocultándote nada. En efecto, cuando yo recito algo emocionante, se me, llenan los ojos de lágrimas; si es algo terrible o funesto, se me erizan los cabellos y palpita mi corazón.

SÓC. —Por consiguiente, oh Ion, ¿diremos que está en su razón ese hombre que, adornado con vestiduras llamativas y coronas doradas, se lamenta en los sacrificios y en las fiestas solemnes, sin que sea por habérsele estropeado algo de lo que lleva encima, o experimenta temor entre más de veinte mil personas que se hallan amistosamente dispuestas hacia él, y ninguna de ellas le roba o le hace daño?

IÓN —¡No, por Zeus! En absoluto, oh Sócrates, si te voy a hablar con franqueza.

SÓC. —Tú sabes, sin embargo, que a la mayoría de los espectadores les provocáis todas esas cosas.

ION. —Y mucho que lo sé, pues los veo siempre desde mi tribuna, llorando, con mirada sombría, atónitos ante lo que se está diciendo. Pero conviene que les preste extraordinaria atención, ya que, si los hago llorar, seré yo quien ría al recibir el dinero, mientras que, si hago que se rían, me tocará llorar a mí al perderlo.

SÓC. —¿No sabes que tal espectador es el último de esos anillos, a los que yo me refería, que por medio de la piedra de Heraclea toman la fuerza unos de otros, y que tú, rapsodo y aedo, eres el anillo intermedio y que el mismo poeta es el primero? La divinidad por medio de todos éstos arrastra el alma de los hombres a donde quiere, enganchándolos en esta fuerza a unos con otros. Y lo mismo que pasaba con esa piedra; se forma aquí una enorme cadena de danzantes, de maestros de coros y de subordinados suspendidos, uno al lado del otro, de los anillos que penden de la Musa. Y cada poeta depende de su Musa respectiva. Nosotros expresamos esto, diciendo que está poseído, o lo que es lo mismo que está dominado. De estos primeros anillos que son los poetas, penden a su vez otros que participan en este entusiasmo, unos por

Orfeo, otros por Museo, la mayoría, sin embargo, están poseídos y dominados por Homero.

Tú perteneces a éstos, oh Ion, que están poseídos por Homero; por eso cuando alguien canta a algún otro poeta, te duermes y no tienes nada que decir, pero si se deja oír un canto de tu poeta, te despiertas inmediatamente, brinca tu alma y se te ocurren muchas cosas; porque no es por una técnica o ciencia por lo que tú dices sobre Homero las cosas que dices, sino por un don divino, una especie de posesión, y lo mismo que aquellos que, presos en él tumulto de los coribantes, no tienen el oído presto sino para aquel canto que procede del dios que les posee, y le siguen con abundancia de gestos y palabras y no se preocupan de ningún otro, de la misma manera, tú, oh Ion, cuando alguien saca a relucir a Homero, te sobran cosas que decir, mientras que si se trata de otro poeta te ocurre lo contrario. La causa, pues, de esto que me preguntabas, de por qué no tienes la misma facilidad al hablar de Homero que al hablar de los otros poetas, te diré que es porque tú no ensalzas a Homero en virtud de una técnica, sino de un don divino.

ION. —Dices bien, Sócrates. No obstante, me extrañaría que, por muy bien que hablastes, llegaras a convencerme de que yo ensalzo a Homero, poseo y delirante. Estoy seguro de que no opinarías lo mismo, si me oyeses hablar de él.

Addendum 2

LA ISLA KANTIANA, EL CONCEPTO COTIDIANO DE INFINITO

Si la analítica trascendental se preocupa de los elementos que hacen posible la experiencia, entonces es una ontología de la experiencia, de lo fenomínico. ¿Qué es el fenómeno? Experiencia. Kant distingue dos fuentes del conocimiento:

- 1) la facultad de recibir representaciones,
- 2) la facultad de conocer un objeto a través de tales representaciones.

Mediante la primera «se nos *da* un objeto», por la segunda «lo pensamos»¹. Hablamos, hablamos por lo dicho, de Intuición en el primer caso, y de Conceptos en el segundo. Tanto intuiciones y conceptos pueden ser puros o empíricos —de hecho es este carácter puro y empírico lo que permite conectar las intuiciones con los conceptos—. La intuición pura, *a priori*, es el espacio y el tiempo. Los conceptos puros, *a priori*, son las categorías, agrupadas a su vez en cuatro:

- i) cantidad,
- ii) cualidad,
- iii) relación,
- iv) modalidad.

¹ KANT, IMMANUEL. «*Crítica a la razón pura*» (1787), Alfaguara, Méjico, 1993, pág. 92.

Tal vez uno de los momentos más altos de la escritura analítica trascendental de Kant sea su parte final. Conviene recordar su texto:

No sólo hemos recorrido el territorio del conocimiento puro y examinado cuidadosamente cada parte del mismo, sino que, además hemos comprobado su extensión y señalado la posición de cada cosa.

Ese territorio es una isla que ha sido encerrada por la misma naturaleza por los límites invariables. Es el territorio de la verdad —un nombre atractivo— y está rodeado por un océano ancho y borrasco, verdadera patria de la ilusión, donde algunas nieblas y algunos hielos que se deshacen prontamente producen la apariencia de nuevas tierras y engañan una y otra vez con vanas esperanzas al navegante ansioso de descubrimientos, llevándolo a aventuras que nunca es capaz de abandonar, pero que tampoco concluye jamás. Antes de aventurarnos a ese mar para explorarlo en detalle y asegurarnos de que podemos esperar algo, será conveniente echar antes un vistazo al mapa del territorio que queremos abandonar e indagar primero si no podríamos acaso contentarnos con lo que contiene, o bien si no tenemos que hacerlo por no encontrar tierra en la que establecernos. Además, ¿con qué títulos poseemos nosotros este mismo territorio? ¿Podemos sentirnos seguros frente a cualquier pretensión enemiga? Aunque ya hemos dado complica a estas cuestiones en el curso de la analítica, es posible que un breve balance de sus soluciones refuerce su aceptación al unificar los diversos aspectos en un sólo punto»².

Immanuel Kant

² Ídem. pág. 260.

Addendum 3

EL LENGUAJE FORMAL DE LA LÓGICA DIFUSA

A continuación pasaremos a exponer la definición que Lofty A. Zadeh hace de la lógica difusa en la Enciclopedia de Ciencias de la Cognición del Massachusetts Institute of Technology que de manera sintética muestra la línea conceptual de la ‘lógica difusa’.

LÓGICA DIFUSA

Lofty A. Zadeh

¿Qué es la lógica difusa? Es ésta una pregunta que no tiene una respuesta simple, ya que la lógica difusa, o LD para abreviar, tiene muchas facetas distintas, facetas que se solapan y que tienen límites poco precisos (Zadeh, 1996a; Dubois, Preade y Yager, 1993).

Como primera aproximación, la ‘lógica difusa’ constituye un cuerpo de conceptos, constructos y técnicas que se relacionan con modos de razonamiento que no son exactos, sino aproximados. Buena parte —quizá la mayor parte— del razonamiento humano es aproximado por su propia naturaleza. Desde esta perspectiva, el modelo a imitar por la lógica difusa es la mente humana.

Entre las muchas facetas de la lógica difusa, hay cuatro que destacan por su importancia. Son las siguientes:

1. La faceta lógica, LD/L.
2. La faceta de teoría de conjuntos, LD/C.

| SISTEMA DE INFERENCIAS DEL ÁLGEBRA DE BOOLE | DISYUNCIÓN | CONJUNCIÓN | NEGACIÓN |
|---|--|--|-----------------------------|
| CONMUTATIVA | $p \dot{\cup} q = q \dot{\cup} p$ | $p \dot{\cap} q = q \dot{\cap} p$ | |
| ASOCIATIVA | $p \dot{\cup} (q \dot{\cup} r) = (p \dot{\cup} q) \dot{\cup} r$ | $p \dot{\cap} (q \dot{\cap} r) = (p \dot{\cap} q) \dot{\cap} r$ | |
| IDEMPOTENCIA | $p \dot{\cup} p = p$ | $p \dot{\cap} p = p$ | |
| DISTRIBUTIVA | $p \dot{\cap} (q \dot{\cup} r) = (p \dot{\cap} q) \dot{\cup} (p \dot{\cap} r)$ | $p \dot{\cup} (q \dot{\cap} r) = (p \dot{\cup} q) \dot{\cap} (p \dot{\cup} r)$ | |
| INVOLUTIVA | | | $\emptyset \emptyset p = p$ |
| DE MORGAN | $\emptyset (p \dot{\cup} q) = \emptyset p \dot{\cap} \emptyset q$ | $\emptyset (p \dot{\cap} q) = \emptyset p \dot{\cup} \emptyset q$ | |

La estructura de la lógica difusa, aunque incluye el sistema de inferencias del álgebra de Boole, nos aleja de la conversión de sus operaciones a valores duales si/no. Para ello la lógica difusa establece criterios de medición de la borrosidad (entropía borrosa) y sistemas de conversión de los subconjuntos difusos en sus subconjuntos borrosos «más próximos» mediante varios principios y teorías: el principio de incertidumbre de Gödel, la Teoría de la Indeterminación de Heisenberg o la Teoría de Conjuntos (difusos) de Kantor. La formulación de Lofty Zhade de la lógica difusa está ampliamente desarrollada en su bibliografía, en cuanto a definir y cuantificar el comportamiento subjetivo de conjuntos borrosos que resuelve en la observación de intervalos y sus grados de borrosidad donde dan probabilidades y posibilidades que presenta una situación concreta.¹

1 TRILLAS, Enric. «Introducción a la lógica borrosa», ob. cit, caps. 5 y 6.

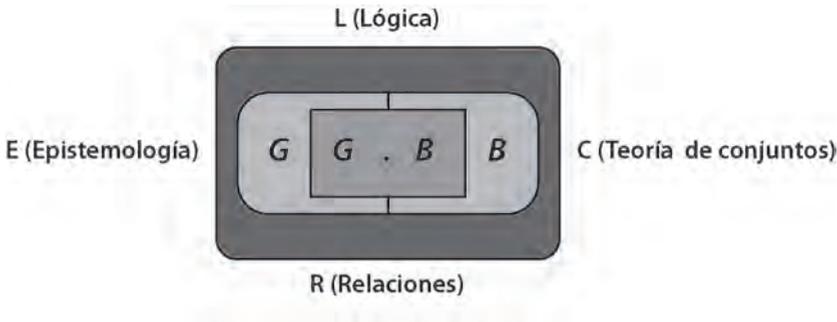


Figura 102. Estructura conceptual de la lógica difusa.

3. La faceta de relaciones, LD/R.
4. La faceta epistemológica, LD/E (véase la figura 1).

La faceta lógica de la LD, LD/L, es un sistema lógico o, de forma más precisa, una colección de sistemas lógicos que incluye como casos especiales tanto el sistema de dos valores como el de valores múltiples.

De la misma forma que cualquier sistema lógico, en el núcleo de la faceta lógica de la LD se halla un sistema de reglas de inferencia. Sin embargo, en LD/L las reglas de inferencia hacen el papel de reglas que rigen la propagación de distintos tipos de restricciones difusas. Así mismo, una proposición, p , es considerada una restricción difusa sobre una variable definida explícita o implícitamente. Por ejemplo, la proposición «María es joven» puede ser considerada como una restricción difusa sobre la variable Edad (María), ejerciendo «joven» el papel de relación restrictiva difusa. De modo parecido, la proposición «la mayoría de estudiantes son jóvenes» puede ser considerada como una restricción difusa sobre la proporción que hay estudiantes jóvenes, siendo ahora el cuantificador borroso «la mayoría» el que desempeña el papel de restricción difusa sobre la proporción. La faceta lógica de la LD tiene un papel central sobre el que pivotan las aplicaciones de la LD a la representa-

ción del conocimiento y a las inferencias a partir de información imprecisa, incompleta, incierta o parcialmente verdadera.

La faceta de teoría de conjuntos se interesa por los conjuntos borrosos, es decir, los conjuntos o clases cuyos límites no están claramente definidos. El desarrollo inicial de la LD estuvo centrado en esta faceta. La mayor parte de las aplicaciones de la LD en matemáticas han estado y continúan estando relacionadas con la faceta de teoría de conjuntos. Entre los ejemplos de tales aplicaciones, cabe mencionar la topología difusa, los grupos borrosos, las ecuaciones diferenciales difusas y la aritmética difusa. De hecho, cualquier concepto, método o teoría pueden ser generalizados haciéndolos borrosos, a saber, sustituyendo la noción de conjunto por la de conjunto borroso. El hacerlos borrosos sirve para un cometido importante: es una manera de construir teorías más generales, y que reflejan mejor la imprecisión del mundo real, que aquellas teorías que asumen que los conjuntos están perfectamente delimitados.

La faceta de relaciones de la LD, LD/R, está principalmente interesada por la representación y manipulación de relaciones y funciones definidas de modo impreciso. Es la faceta de la LD sobre la que pivotan sus aplicaciones al análisis y control de sistemas. Las tres nociones básicas que yacen en el núcleo de esta faceta de la LD son las de variable lingüística, regla difusa de si-entonces y grafo borroso. La faceta de relaciones de la LD sirve de fundamento a la metodología de lógica difusa que opera computacionalmente con palabras (CP).

Básicamente, una variable lingüística es una variable cuyos valores son palabras extraídas de un lenguaje, natural o artificial, en el que las palabras hacen de etiquetas de los conjuntos borrosos. Por ejemplo, Altura será una variable lingüística si se asume que sus valores son: alto, muy alto, bastante alto, bajo, no muy bajo y así sucesivamente. El concepto de variable lingüística desempeña un papel fundamental en la lógica difusa y, de modo parti-

cular, el cómputo de palabras. La utilización de palabras en un lugar de —o además de— números tiene dos objetivos:

1. Expresar la tolerancia a la imprecisión.
2. Reflejar la capacidad finita de la mente humana para resolver con precisión los detalles y almacenar información igualmente precisa.

La faceta Epistemológica de la LD, LD/E, está vinculada a su faceta lógica y se centra en las aplicaciones de la LD a la representación del conocimiento, los sistemas de información, las bases de datos difusas y las teorías sobre la posibilidad y la probabilidad. Un área de aplicación particularmente importante de la faceta epistemológica de la LD se relaciona con la concepción y el diseño de sistemas de información inteligentes.

En el núcleo central e la LD hay dos conceptos básicos:

1. «Borrosidad»/«borrosificación»
2. «Granularidad»/«granulación»

Ya se ha aludido anteriormente a que la borrosidad es una condición relacionada con clases cuyos límites no están claramente definidos, mientras que la «borrosificación» se refiere al reemplazamiento de un conjunto bien delimitado por otro cuyos límites son borrosos. Por ejemplo, el número 5 es «borrosificado» cuando se le transforma en «aproximadamente 5».

De modo semejante, la granularidad se relaciona con el grado de agrupamiento interno de una estructura, mientras que la granulación se refiere a la participación de un objeto en gránulos, siendo cada gránulo un grupo de objetos (puntos) unidos por el hecho de ser indistinguibles, o por su semejanza, su proximidad o su funcionalidad. Por ejemplo, los gránulos de un artículo podrían ser la introducción, el apartado 1, el apartado 2, etcétera. Igualmente, los gránulos de un cuerpo humano podrían ser la cabeza, el cuello, el pecho, el estómago, las piernas, y demás. La granulación puede ser nítida o difusa, densa o esparcida, física o mental.

Un concepto que desempeña un papel crucial en el papel de la lógica difusa e el de la granulación *difusa de información*, o GI difusa para abreviar. En la GI nítida, los gránulos son nítidos, mientras que en la GI difusa los gránulos son borrosos. Por ejemplo, cuando se granula la variable Edad en intervalos temporales $\{0,1\}$, $\{1,2\}$, $\{2,3\}$,..., los gránulos $\{0,1\}$, $\{1,2\}$, $\{2,3\}$,..., son nítidos; cuando la Edad es tratada como una variable lingüística, los conjuntos borrosos etiquetados como joven, mediana edad, viejo, son gránulos borrosos que desempeñan el papel de valores lingüísticos de la Edad. La importancia de la lógica difusa —especialmente en el campo de las aplicaciones— proviene en gran medida del hecho de que la LD es la única metodología que proporciona un mecanismo para la granulación difusa de información. En la figura 1, el concepto nuclear de granulación difusa está representado por la conjunción G.B.

El punto de partida en lógica difusa es e, concepto de conjunto borroso. Un conjunto borroso A en un universo U se caracteriza por el grado de pertenencia $\mu_A(u)$, donde $\mu_A(u)$ toma valores en el intervalo de la unidad $[0,1]$. De modo más general, μ_A puede tomar valores en un conjunto parcialmente ordenado. Para los conjuntos nítidos, el concepto de función de pertenencia se reduce al concepto familiar de función de característica, de si u pertenece o no a A .

Hay dos interpretaciones de A que desempeñan papeles básico en lógica difusa: una *posibilista* y otra *verista*. Más específicamente, asumamos que X es una variable que toma variables de U y que A es un conjunto borroso en U . Según la interpretación *posibilista*, en la proposición x es A , A desempeña el papel de la distribución de posibilidad de x , y $\mu_A(u)$ es la posibilidad de que x pueda tomar el valor de u . Según la interpretación *verista*, $\mu_A(u)$ es el valor de verdad (*veracidad*) de la proposición de $x = u$.

A modo de ilustración, en la proposición *María es joven*, si $\mu_{\text{joven}}(25) = 0,8$, entonces la posibilidad de que María tenga 25 años, dado que *María es*

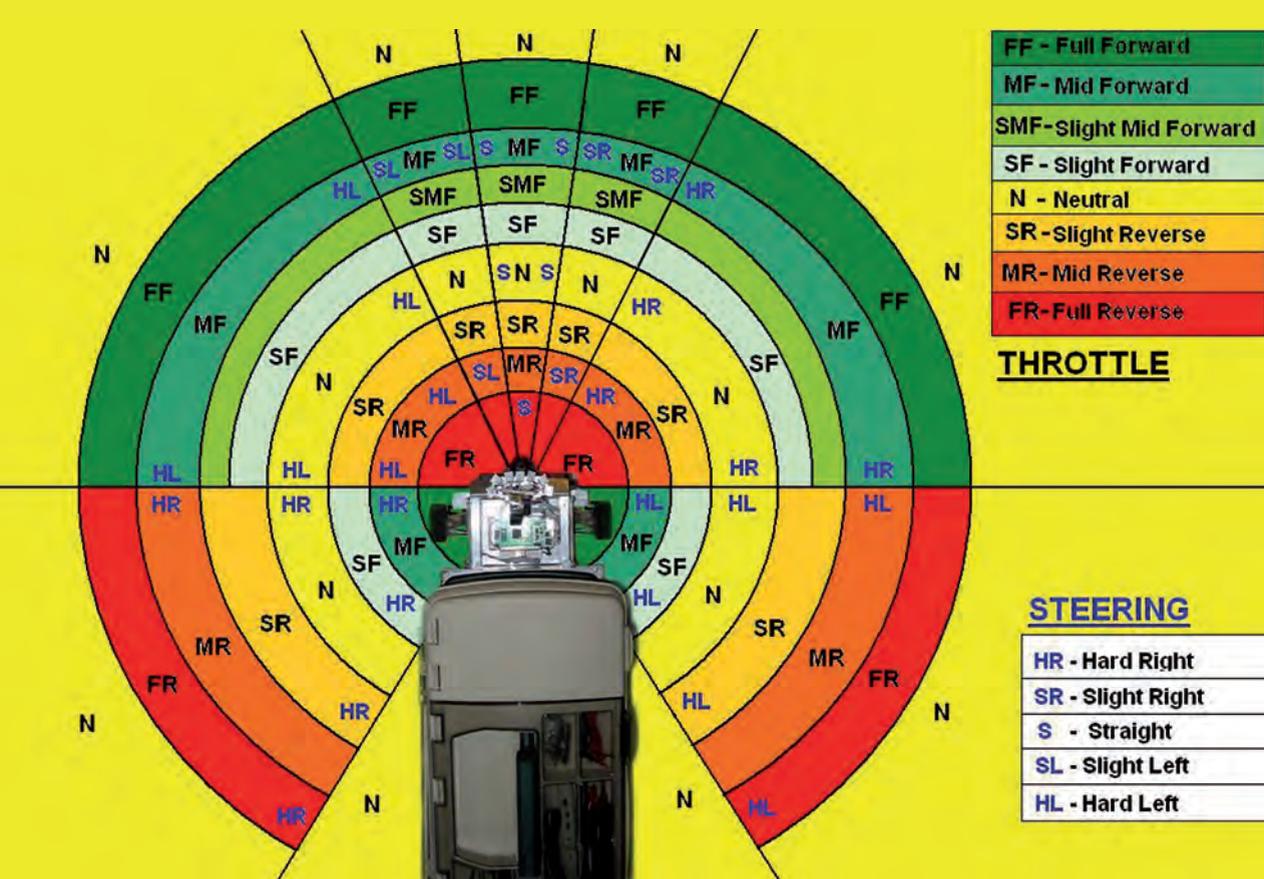


Figura 103. Ejemplo de mapa de lógica difusa, del proyecto Autonomous Follower Transport (AFT), John Risch, Reel EFX, INC.

Las funciones asociadas están representadas en el mapa por diferentes celdas, cada color representa un valor regulador, la dirección es mostrada en los caracteres en azul grueso. Si imagina que el navío podría estar en cualquier punto de este mapa respecto al faro, en este campo se puede determinar una respuesta difusa para el control del espectro de posibilidades que presentan las maniobras.

joven, es de 0,8. De forma recíproca, dado que *María tiene 25 años*, el valor de verdad (veracidad) de la proposición *María es joven* es de 0,8.

Además del concepto de conjunto borroso, los conceptos básicos en lógica difusa son los de variable lingüística, regla difusa de si-entonces y grafo borroso. De forma combinada, estos conceptos dan fundamento a la teoría

de la granulación difusa de información (Zadeh, 1997), al cálculo de reglas si-entonces (Zadeh, 1996a) y, en último término, a la metodología de cómputo con palabras (Zadeh, 1996b). La mayoría de las aplicaciones de la lógica Difusa, especialmente en el ámbito de los sistemas de información inteligentes y los sistemas de control, comportan la utilización de la maquinaria de cómputo con palabras.

Las reglas de si-entonces pueden adoptar una variedad de formas. La regla más simple puede expresarse así: si x es A entonces y es B , donde x e y son variables que toman valores en los universos del discurso U y V , respectivamente; y A y B son conjuntos borrosos en U y V . Generalmente, A y B hacen el papel de valores lingüísticos de x e y ; por ejemplo, si la Presión es alta, entonces el Volumen es bajo. En la práctica, las funciones de pertenencia de A y B son normalmente triangulares o trapezoidales.

Un grafo borroso es la unión de puntos gránulos borrosos cada uno de los cuales representa una regla difusa si-entonces. El grafo borroso de una función, f , se puede interpretar como la aproximación granular de f . En la mayor parte de las aplicaciones prácticas de la lógica difusa, los gráficos borrosos se utilizan con este papel de aproximaciones granulares a funciones y relaciones.

En cuanto al cómputo con palabras, se asume que el conjunto de datos inicial (CDI) y el conjunto de datos terminal (CDT) consisten en colecciones de proposiciones expresadas en una lengua natural. Una interface de entrada transforma CDI en un sistema de restricciones difusas que se propagan de las premisas a las conclusiones mediante reglas de inferencia de la lógica difusa. La interface de salida transforma las conclusiones en CDT.

La maquinaria de cómputo con palabras, en lugar o además de con números, puede considerarse como una de las principales aportaciones de la lógica difusa. En cierta manera, el cómputo con palabras se puede ver como un paso hacia el mejor entendimiento de la notable capacidad humana para efectuar tareas complejas sin ningún tipo de mediciones ni de cálculos numéricos.

Addendum 4

EL ARTE DE ACCIÓN Y SUS DISCIPLINAS

4.1 ARTE DE ACCIÓN

El «Diccionari de l'Art Modern UPV» denomina arte de acción a un grupo intermedial de técnicas, estilos artísticos y manifestaciones que hacen énfasis en el acto creador del artista, la participación activa del público y de una acción enmarcada por los límites del espacio y del tiempo.

El término fue creado por Allan Kaprow, que señaló la interrelación entre el artista y el espectador en el momento de creación artística. También cabe destacar el aspecto efímero de muchas de estas creaciones, elemento a menudo presente en la mente del artista en la concepción de su obra. Se podría decir que el arte de acción nació en los años 1920 con el dadaísmo y el surrealismo. El arte de acción en los años cincuenta y sesenta han estado influenciadas por el neodadaísmo. Se incluyen nuevas experiencias como el *happening*, destacan especialmente grupos como Fluxus, Zaj y Gutai.

Hacia finales de la pasada década o principios de ésta los movimientos como el *behavior art* o *body art* abandonan las formas neodadaístas, sobre todo los elementos de improvisación, y fomentan un proceso de acciones que obedecen a premisas previstas de antemano. Mientras que el *happening* y sus asociados persiguen el gesto subjetivo del artista, heredada de la pintura de acción, en los años recientes se ha perseguido un grado mayor de objetividad. Aun así, frente al protagonismo del cocreador neodadaísta, se vuelve a establecer una cierta distancia entre la acción y el público.

Según el Dr. Bartolomé Ferrando en su libro «La mirada móvil. A favor de un arte intermedia», el arte de acción mantiene notas de obra abierta, el arte de participación. En esta línea ha pretendido, en ocasiones, ofrecer modelos intervencionistas de apropiación y estrategia del cambio de la realidad circundante desde la perspectiva de una investigación del componente como un material de configuración artística. Su objetivo apunta a la disolución de los patrones habituales, conformistas del comportamiento, y la promoción de prácticas de entrenamiento y aprendizaje perceptivo y creativo, de la consciencia individual, e incluso a veces, de la consciencia social.

EL arte de acción en cuanto a manifestación artística intermedial es de muy diversa índole, suele ser no permanente, efímero, y a veces busca una participación espontánea del público. Entre las múltiples formas de expresión del arte de acción figuran como principales géneros el *happening*, la *performance*, el evento y la maniobra.

4.1.1 EL EVENTO

Forma del arte de acción en las que el artista realiza una acción normalmente muy simple, sencilla y breve. Para el evento tiene importancia el factor sorpresa; la utilización del gag por parte del que lo realiza. Se diferencia del *happening* en que el evento (dice Michael Kirby) «se dedica a un comportamiento, mientras que el *happening* contiene varios, las más de las veces comportamientos en secuencia» Fueron creados fundamentalmente por Gorge Brecht y Robert Wats.

4.1.2 EL HAPPENING

Integrado en el arte de acción, el concepto de *happening* o acontecimiento trata e integra un fragmento de vida como práctica artística. Construido como un collage de hechos, el *happening* se muestra como un no discurso, como una forma abierta en la que el espacio y el tiempo no tienen una forma predeterminada o fija, ajena por tanto al concepto de estructura. Práctica

cercana al juego, el *happening* es ambiguo, no es nunca totalmente racional, generalmente se mantiene en estrecha relación con el contexto e invita al espectador a formar parte activa del mismo, a participar en el acontecimiento creativo y a aportar la propia sensibilidad al acto creativo. Para algunos, la participación creativa tiene un valor terapéutico.

4.1.3 LA MANIOBRA

Bartolomé Ferrando Colom

La maniobra artística es una propuesta de acción colectiva, que se puede producir en cualquier espacio o lugar, pero no necesariamente en un lugar único, sino que cada participante podría intervenir en un lugar y país distinto, y que trata de involucrar a cualquier persona en el proceso creativo de un acontecimiento artístico, rechazando la habitual autoridad latente o manifiesta del artista.

La maniobra artística es en sí misma una actitud comportamental, que está en relación y propone la intensificación de la relación entre el arte y la vida, y que podría definirse como una práctica del arte como experiencia.

La maniobra artística puede ser entendida como una alternativa al arte. Opta por la acción directa y la perturbación del otro. Trata de las relaciones sociales, políticas y económicas. Es en sí misma un cuestionamiento sobre la noción de trabajo. Intenta validar lo poético en lo real, y considera útil cualquier elemento *pobre* en un proceso de creación generalizado.

4.1.4 LA PERFORMANCE

Manifestación del arte de acción que se diferencia del *happening* en que no se plantea la participación activa del otro, del espectador, en la práctica artística. Realizada habitualmente con unos límites precisos de espacio y de tiempo, la *performance* precisa de la presencia corporal del artista en su manifestación concreta. Y si la articulación de la misma contiene habitualmente un cierto grado de ambigüedad que la aleja de la noción de discurso y de narración y

por tanto se muestra abiertamente ausente de sentido, subrayo no obstante la importancia de que la performance contenga características y aportes sugerentes que inviten al espectador a construir sentidos, derivados de ese no-sentido inicial. Para ello me parece exigible la presencia de la idea en el origen de toda performance; idea que no se evidencia necesariamente en la pieza.

La *performance* surge como género a comienzos de los sesenta y se definiría como una práctica intermedia, como también lo son el evento y el *happening*, situada a medio camino entre, al menos, dos prácticas específicas.

Addendum 5

NOTAS DE ARTISTA

5.1 «DE SOL A SOL» DE LLORENÇ BARBER

El primer «*De Sol a Sol*» lo llevé a cabo en la finca «El Arreciado» —ubicada en el límite fronterizo entre las comunidades de Castilla La Mancha, Andalucía y Extremadura— un paraje natural abrupto, con lago artificial entre montañas. Por esas fechas, los ciervos entran en celo e inician sus características y bien sonoras ‘berreas’... Fue la noche del 21/22 de septiembre de 1991 y yo, intérprete único, tocaba campanas unas en mi campanario *portativo*, otras colgadas de diversas encinas, esparcidas por unas lomas adyacentes o bien colgadas entre riscos y que mediante largas cuerdas llegaban hasta mí.

En 1992, realizo el segundo «*De Sol a Sol*» en los montes cercanos a Rímini, en Italia (noche del 30/31 de agosto) y es ahí donde monto la primera cortina de campanas VOLANTES, pendidas cada una de ellas de una cuerda ...mi puesto campanero estaba situado al pie de un puente en desuso... de madrugada una fuerte tormenta casi logra desbaratar la continuidad que la propuesta exige. El título aquí fue: «*Dal Sole al Sole, un Concerto dal Tramonto a L’Alba*». Desde entonces hace ya 21 años que vengo realizando este concierto de manera regular todos los fines de verano en distintos parajes del Arreciado. Pero ha habido algunas variantes a considerar: en mayo’95 hice un «*De Sol a Sol*» en versión radiofónica, en la Universidad de Cuenca, en las aulas donde se ubica la emisora FONTANA MIX que dirige J.A. Sarmiento.

El 18 de agosto de 1996 hice una *versión diurna* en el Tiergarten de Berlín, ubicado mi portativo y la amplia instalación de campanas volantes y demás mediante cuerdas al pie del gran Carrillón la Hause der Welt, donde el carrillonista americano Jefry Bossy me acompañaba en mi maratónica/infinita interpretación.

En 2002 y 2003, los respectivos «*De Sol a Sol*» anuales en el arreciado, tuvieron sendas versiones acuáticas, al situar las campanas todas suspendidas mediante cuerdas y perchas en una barca que durante la larga noche sería movida a lo largo y ancho del lago del arreciado tirada por otra barca que se movía mediante remos —para evitar el rumor de un motor—. Años más tarde, en 2007 tendrá lugar en un parque romano otra versión acuática, en una larga *Nocte Bianca*: aquí Barber irá acompañado en su sonar cósmico por la voz y las campanas accionadas de Monserrat Palacios que desde este año acompaña ya siempre a dúo las respectivas versiones del «*De Sol a Sol*».

El año 2010 ambos dos hemos hecho un «*De Sol a Sol*», amén de la versión normal del arreciado, en una nave industrial ubicada en el corazón de la ciudad de Sevilla, la noche del 5 al 6 de diciembre y este año 2011, tenemos previsto realizar —amén del ordinario concierto en el arreciado— un «*De Sol a Sol*» - versión acuática y diurna - en el madrileño parque del retiro, la noche del 25 al 26 de noviembre en el marco del festival de performance ACCIÓN MAD!11.

5.2 «EL JOVE JARDÍ DE JOANOT» DE LLORENÇ BARBER

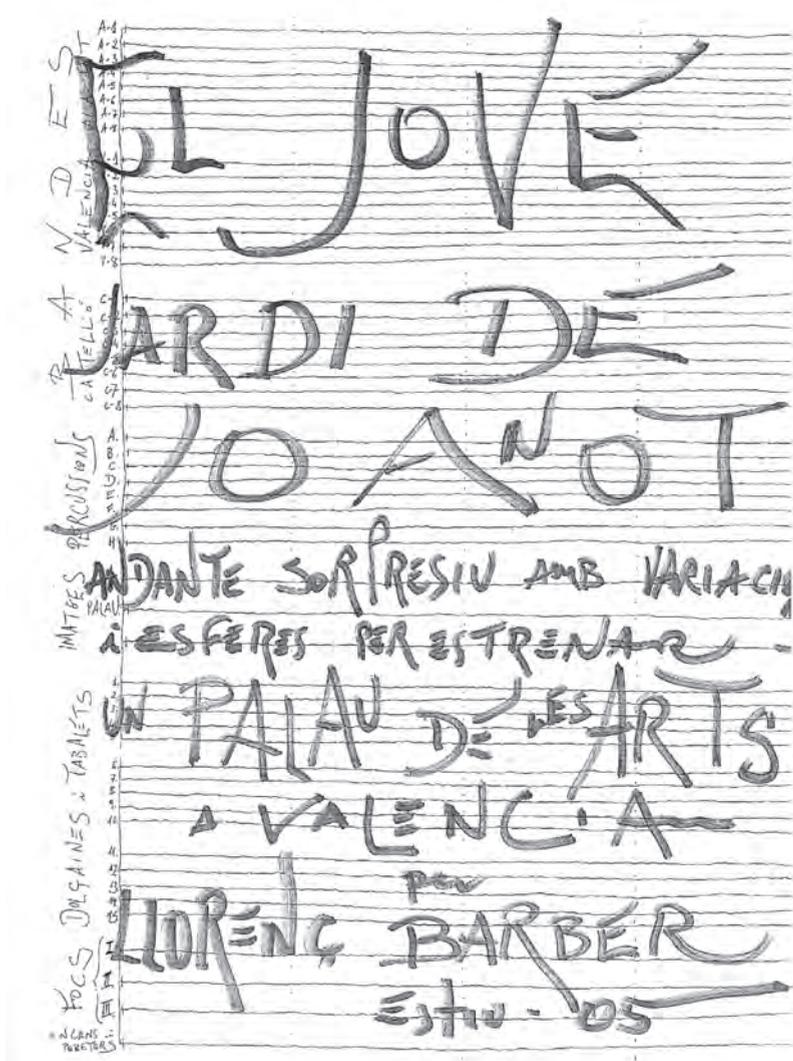


Figura 104. «El Jove Jardí de Joanot» de Llorenç Barber, Concierto para la inauguración del Palacio de las Artes Reina Sofía (08.10.2005).

The image shows a handwritten musical score on a grid background. The score is organized into several sections, each with a title and a list of parts or measures. The titles are written vertically on the left side of the page.

- ES ALACANT:** Includes parts A-1 through A-7.
- VALENCIA:** Includes parts V-1 through V-8.
- CASTELLÓ:** Includes parts C-1 through C-8.
- PERCUSIONS:** Includes parts A, B, C, D, E, F, G, H.
- PALAU:** Includes parts A and C.
- DOLÇAINES i TABLETS:** Includes parts 1 through 15.
- FOCS:** Includes parts I, II, and III.

The score contains various musical notations, including rhythmic values (e.g., 15", 20", 30", 40", 50", 60", 70", 80", 90", 100", 110", 120", 130", 140", 150", 160", 170", 180", 190", 200", 210", 220", 230", 240", 250", 260", 270", 280", 290", 300", 310", 320", 330", 340", 350", 360", 370", 380", 390", 400", 410", 420", 430", 440", 450", 460", 470", 480", 490", 500", 510", 520", 530", 540", 550", 560", 570", 580", 590", 600", 610", 620", 630", 640", 650", 660", 670", 680", 690", 700", 710", 720", 730", 740", 750", 760", 770", 780", 790", 800", 810", 820", 830", 840", 850, 860, 870, 880, 890, 900, 910, 920, 930, 940, 950, 960, 970, 980, 990, 1000). There are also vertical lines and symbols like triangles and circles. Some parts have specific markings like "3' 20" 30", "4' 30" 40", and "5' 00".

5.3 «ESTÉTICA CIBERNÉTICA NEOPOSITIVISTA» DE JOSÉ MARÍA YTURREALDE

El conferenciante fue un compañero que era el más alto de todos y que encima iba sobre patines para estar más alto porque no podíamos poner físicamente ningún tipo de tarima ni artefacto que lo alzara ya que la Dirección General de Seguridad como he dicho nos había prohibido el acto. Y luego cada uno de nosotros tenía que actuar como quisiera de alguien que no fuera él mismo. Pero que ese alguien nadie notara que era ficción, o que era una persona que había adoptado un personaje.

Entonces habían chicas que venían de *tías Marías* que venían del Corte Inglés con la bolsa, otros, uno que venía de fontanero y lo hacía muy bien, otro de no se qué y en ningún caso queríamos que nadie notara que aquello eran personas... Yo fui de cura, con sotana y tal... porque creía que me iba mucho y es que realmente me gustaba. Luego llegamos allí y se dio la conferencia «*Estética Cibernética Neopositivista*», como en un bucle el conferenciante la repetía y tal y tal y cual, claro, como éramos personas que actuaban... Había gente que vinieron de enfermos que fue un poco terrible, pero, y se juntaban los enfermos y entonces es curioso porque la gente hablaba de la conferencia y se comentaba entre la gente de la calle, del pueblo y tal.

Y luego pasamos a la misa con todos los enfermos, pero ya sin conferencia, para integrarnos con la gente y experimentar o vivir cada uno de nosotros desde su personaje, las situaciones que se iban creando en la situación de un contexto normal, y del absurdo y lo inexplicable que es el hecho de la vida.

5.4 «POEMA DE LOS NÚMEROS PRIMOS» DE ESTHER FERRER

Tras algunos años, en la década de los 70, realizando proyectos con estructuras geométricas definidas únicamente en función de mis propios criterios, sentí la necesidad de pensar otras en las cuales mis preferencias estéticas jugaran un papel secundario. Estructuras libres que pudieran evolucionar por sí mismas, según su lógica interna...

Durante algún tiempo no conseguí un resultado que me satisficiera hasta que una noche soñé con los números primos, así empecé la serie, «*El Poema de los Números Primos*».

Al principio fue bastante descorazonador, amigos matemáticos me decían que nunca conseguiría una estructura válida pues los números primos no son previsibles. Lo único que se sabe, me decían, es que su frecuencia disminuye a medida que se avanza en la serie.

Efectivamente tarde bastante tiempo en comprender que era mejor no prever nada, dejar que la estructura evolucionara en función de la dinámica interna de la serie, lo que da como resultado que cada obra es diferente, aunque aplique el mismo sistema para visualizar el movimiento de la serie.

Algunas veces comienzo por 1, 2, 3, 4, etcétera, pero también lo puedo hacer por 3.000 ó 4.000 e incluso 15.000.000 o más o por 41, según la observación de Stanislav Ulam, lo que da una línea ininterrumpida de 40 números primos. Otras veces, decido privilegiar los números gemelos, es decir aquellos dos números primos que están únicamente separados por un número entero, como 11 y 13 por ejemplo. Hace ya muchos años realice un cuadro —hilo sobre lienzo— con los dos números primos gemelos más grandes que se conocían en la época, tenían 703 cifras; en 1993 el número primo más grande tenía ya 258.716, con la evolución de las computadoras supongo que hoy se pueden calcular primos con un número de cifras mucho más importante.

Lo primero que sorprende cuando se comienza a trabajar con la serie de los números primos es que —cualquiera que sea el sistema utilizado— el resulta-

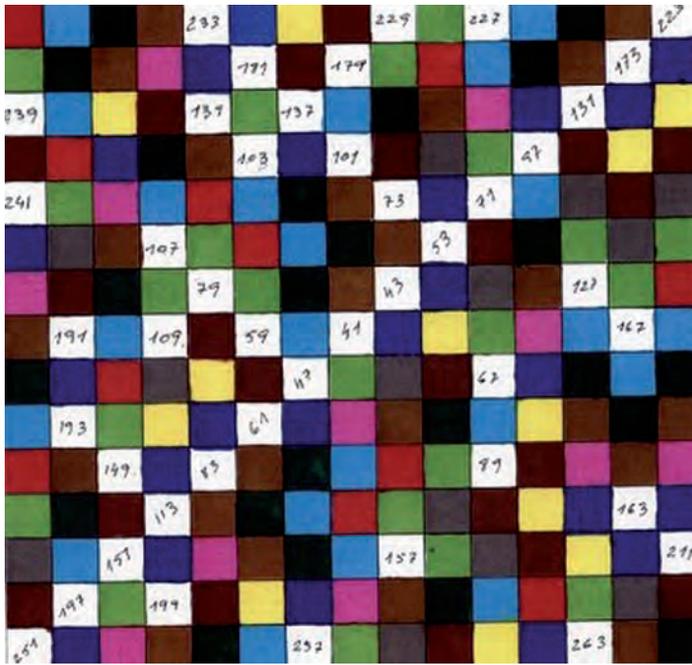


Figura 105. Serie Números Primos. Dibujo maqueta proyecto de Esther Ferrer, comenzando por el número 19.000.041.

do es siempre equilibrado, hermoso, y lo segundo que cuanto más grande es la obra, es decir cuanto más números la forman, más interesante es la estructura, nunca simétrica, siempre en movimiento, por ello siempre he pensado en realizar obras monumentales como suelos, muros, tapicerías etcétera.

Al penetrar el universo de los números primos se tiene la sensación que de que son la traducción, el reflejo, de un caos universal, magnífico, continuamente en evolución, que no se repite jamás, pero que pese a ello, es siempre el mismo. Un caos en cuyo interior parece existir un orden, un orden extraño, curioso.

Trabajar con esta serie es fascinante y tranquilizador al mismo tiempo, es un a tarea minuciosa —nunca estoy segura de no haber cometido algún

error— obsesionante, tan obsesionante, que llega un momento en que hay que abandonarlo, al menos durante cierto tiempo, pues al intentar penetrar ese hipotético y curioso orden que imagino puede existir en el caos, se corre el riesgo de partir muy lejos, incluso demasiado lejos... allí donde quizás no hay retorno posible.

Bibliografía
Recursos
Índice de figuras

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. AUSTIN, J. LANGSAW. «*La filosofía de la acción*», Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1976.
- AA.VV. «*Brossa*», La Forest d'Arana, Valencia, 1994.
- AA.VV. «*Estudios avanzados de performance*», selección de Diana Taylor, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 2011.
- AA.VV. «*Estudios sobre sociología en la ciencia. Los imperativos institucionales de la ciencia*», Alianza, Madrid, 1980.
- AA.VV. «*Historia del arte*», Anaya, Barcelona, 1995.
- AA.VV. MUSEO IVAM. «*Arte de acción*», Documentos 10, Tomo I-II. Valencia, 2004.
- AA.VV. «*Dada Zürich-Paris, 1916-1922: Cabaret Voltaire, Der Zeltweg, Dada, Le coeur à Barbe*», Jean Michel Place, París, 1981.
- AA.VV. «*Pedagogía de la performance*», Valentín Torrens, Diputación Provincial de Huesca, 2007.
- ADORNO, THEODOR W. «*Teoría estética*», Orbis, Barcelona, 1983.
- ALIAGA ESPERT, JUAN VICENTE. «*Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*», Nerea, Guipúzcoa, 2004.
- ALDANA FERNÁNDEZ, SALVADOR. «*Debates internos: arte efímero*», Cátedra de Méritos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2005.
- ALLEN, WOODY. «*Como acabar de una vez por todas con la cultura*», Tus Quets, Barcelona, 2007.
- AMOSSY, RUTH. «*Le surréalisme et le rêve*», Gallimard, París, 1995.
- APOLLINAIRE, GUILLAUME. «*Obra poética*», Ediciones 29, Barcelona, 2001.
- ARNALDO, JAVIER. «*Las Vanguardias Históricas*», Historia 16, Madrid, 1989.
- ARTAUD, ANTONIN. «*El teatro y su doble*», Pocket El Edhasa, Barcelona, 1978.
- ARTAUD, ANTONIN. «*El cine*», Alianza, Madrid, 1995.
- ARTAUD, ANTONIN. «*Para terminar con el juicio de Dios*», MCA, Valencia, 2001.
- ARTAUD, ANTONIN. «*Antonin Artaud, selected writings*», Editado y prólogo por Susan Sontag, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1976.

- ARISTÓTELES. «*Poética*», Alianza, Madrid, 2010.
- ARISTÓTELES. «*Metafísica*», Distal, Buenos Aires, 2003.
- AUSTIN, J. LANGSAW. «*Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*», Paidós, Barcelona, 1982.
- BARBER, LLORENÇ. «*John Cage*», Círculo de bellas Artes, Madrid, 1985.
- BARR H. ALFRED. «*Fantastic art: dada surrealism*», Museum of Modern Art, New York, 1936.
- BATAILLE, GEORGES. «*Las lágrimas de Eros*», TQE, Barcelona, 2002.
- BATAILLE, GEORGES. «*El culpable, seguido del aleluya y fragmentos inéditos*», Taurus, Madrid, 1981.
- BAUDELAIRE, CHARLES. «*El pintor de la vida moderna*», Alianza, Córdoba, 2005.
- BAUDRILLARD, JEAN. «*Cultura y simulacro*», Kairós, Barcelona, 1978.
- BAUMAN, ZIGMUNT. «*Intimations of postmodernity*», New York/Londres, Routledge, 1992.
- BALL, Hugo, «*La fuite hors du temps*», Journal 1913-1921, Éditions du Rocher, Mónaco, 1993.
- BELL, DANIEL. «*Contradicciones culturales del capitalismo*», Alianza. Madrid, 1977.
- BENJAMIN, WALTER. «*Discursos Interrumpidos I: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*», Taurus, Madrid, 1973.
- BENJAMIN, WALTER. «*Sobre la fotografía*», Pretextos, Valencia, 2007.
- BENZI, IVES. «*Seminario Razón, Sentido y Acción*», Departamento de Filosofía, Universidad de Chile, 1995.
- BERNÁRDEZ SANCHÍS, CARMEN. «*Joseph Beuys*», Nerea, Madrid, 1998.
- BEUYS, JOSEPH. «*Cada hombre, un artista*», Visor. Madrid, 1995.
- BRAUDEL, FERNAND. «*La historia y las ciencias sociales*», Alianza, Madrid, 1995.
- BREST. ROMERO. «*Marta Minujín*», Edición Edgardo Giménez. Buenos Aires, 2005.
- BRETON, ANDRÉ. «*Manifiestos del surrealismo*». Labor, Barcelona, 1985.
- BROSSA, JOAN. «*Anafil*», Ediciones 62, Barcelona, 1987.
- BROSSA, JOAN. «*Joan Brossa o la revuelta poética*», Fundación Joan Miró, Barcelona, 2001.
- BROSSA, JOAN. «*Poesía rasa, II (1955-1959)*», Edicións 62, Barcelona, 1991.
- BOURDIEU, PIERRE. «*Sur la télévision*» Liber, París, 1996.

- BOURGEOIS, LOUISE. «*Destrucción del padre, reconstrucción del padre*», Síntesis, Madrid, 2002.
- BUCK–MORSS, SUSAN. «*Walter Benjamin, escritor revolucionario*», Interzona, Buenos Aires, 2005.
- BUTLER, JUDITH. «*El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*», Paidós. México, 2001.
- CAGE, JOHN. «*Del lunes en un año*», Era, Méjico, 1974.
- CAGE, JOHN. «*Empty Words. '73-'78*», Wesleyan University Press, 1979.
- CAGE, JOHN. «*M, Writings '67-'72*», Calder and Boyars, Londres, 1973.
- CAGE, JOHN. «*Ou allons-nous? Et que faisons-nous ?*», Actes Sud, París, 2003.
- CAGE, JOHN. «*Para los pájaros*», Monte Ávila Editores, Venezuela, 1981.
- CAGE, JOHN. «*Poèmes*», Textuel, París, 1998.
- CAGE, JOHN. «*Silencio*», Ardora, Madrid, 2002.
- CAGE, JOHN. «*X, Writings '79-'82*», Marion Boyars, Londres–Nueva York, 1987.
- CIRLOT, LOURDES. «*Las claves del Dadaísmo*», Planeta, Barcelona, 1990.
- COMPTE, AUGUSTO. «*Curso de filosofía positiva (lecciones 1 y 2). Discurso sobre el positivismo*», Orbis S.A. Barcelona, 1985.
- CHITI, REMO. «*El creador del teatro futurista*», Quattrini, Florencia, 1915.
- DE MARINIS, MARCO. «*Semiótica del teatro*»: El análisis textual del espectáculo, Bompiani, Milán, 1982.
- CHOMSKY, NOAM. «*Aspectos de la teoría de la sintaxis*», Aguilar. Madrid, 1975.
- CHOMSKY, NOAM. «*Lenguaje y Entendimiento*», Seix Barral, Barcelona, 1971.
- DE MICHELI, MARIO. «*Las vanguardias artísticas del siglo XX*», Alianza, Madrid, 2002.
- CONILL, JESÚS CONILL & MONTOYA, JOSÉ. «*Aristóteles: sabiduría y felicidad*», Madrid, Cincel. 1985.
- CORONEL RAMOS, MARCO A. «*Actas del congreso conocimiento e invención: la humanitas y la forja de la civilización occidental*». UPV, Valencia, 2002.
- DALÍ, SALVADOR & HALSMAN, PHILIPPE. «*Dalí's Mustache. A Photographic Interview*». Flammarion, París, 1994.
- DE MARINIS, MARCO. «*Semiótica del teatro. El análisis textual del espectáculo*», Bompiani, Milán, 1982.

- DEBORD, GUY ERNEST. «*El tiempo espectacular: la sociedad del espectáculo*», PreTextos, Valencia, 1999.
- DELEUZE G. & GUATTARI, F. «*El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*», Les Éditions de Minuit, París, 1972/1973,
- DESCARTES, RENÉ. «*Las pasiones del alma*», Tecnos, Madrid, 1997.
- DESHIMARU, TAISEN. «*La práctica del Zen*», Kairós, Barcelona, 1996.
- DEWEY, JOHN. «*El arte como experiencia*», Paidós, Barcelona, 2008.
- DORFLES, GILLO. «*El intervalo perdido*», Lumen, Barcelona, 1984.
- DORFLES, GILLO. «*Nuevos Ritos, nuevos mitos*», Lumen, Barcelona, 1973.
- DUFRENNE, MIKEL. «*Fenomenología de la experiencia estética: VI*», Prólogo de Roman de la Calle, Fernando Torres, Valencia, 1982.
- DUCHAMP, MARCEL. «*Notas Marcel Duchamp*». Tecnos, Madrid, 1989.
- DUCHAMP, MARCEL & CABANNE, PIERRE. «*Conversaciones con Marcel Duchamp*», Anagrama, Barcelona, 1984.
- ECHEVARRÍA, JAVIER. «*Un Mundo Virtual*», Debolsillo, Barcelona, 2000.
- ECHEVARRÍA, JAVIER. «*Los señores del aire: Telépolis y el Tercer Entorno*», Destino, Barcelona, 1999.
- ECO, UMBERTO. «*Como se hace una tesis*», Gedisa, Barcelona, 1982.
- ECO, UMBERTO. «*La estructura ausente*», Lumen, Barcelona, 1968.
- ECO, UMBERTO. «*Signo*», Labor, Barcelona, 1980.
- FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ. «*La mirada móvil, a favor de un arte intermedia*», Universidad de Santiago de Compostela, 2000.
- FERRANDO, BARTOLOMÉ. «*El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*», UPV Repproval, Valencia, 2003.
- FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ. «*El arte de la performance, elementos de creación*», Mahali, Valencia, 2009.
- FREUD, ANNA. «*El yo y los mecanismos de defensa*», PaidósIbérica, Barcelona y Buenos Aires, 1999.
- FREUD, SIGMUND. «*Psicopatología de la vida cotidiana*», Alianza, Madrid, 2001.
- FRONTISI-DUCROUX, FRANÇOISE. «*Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce antique*», F. Maspero, París, 1975.
- FOUCAULT, MICHEL. «*Un dialogo sobre el poder y otras conversaciones*»,

- Alianza, Madrid, 2001.
- FOUCAULT, MICHEL. «*Vigilar y castigar*», Siglo XXI, Madrid, 1998
 - FOUCAULT, MICHEL. «*Estética, ética y hermenéutica*», Obras Esenciales Volumen III, Paidós Básica, Barcelona, 1999.
 - GALLERO DÍAZ, JOSÉ LUÍS & LÓPEZ, CARLOS. «*Heráclito: Fragmentos e interpretaciones*» Ardora, Madrid, 2009.
 - G. CORTÉS, JOSÉ MIGUEL. «*La creación artística como cuestionamiento*», UPV, Valencia, 1990.
 - GOLDBERG, ROSELEE. Coordinado por Gloria Picazo, «*Estudios sobre performance*», Junta de Andalucía, Sevilla, 1993.
 - GUTAI. «*Moments of destruction, moments of beauty*», Blusson, París, 2002.
 - GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN & FERNÁNDEZ ARIAS, CESAR. «*100 Greguerías Ilustradas*», Media Vaca, Valencia, 1999.
 - GUTHERIE, W.K.C., «*Los filósofos griegos de Tales a Aristóteles*», Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1953.
 - HALTTER, HUBERTO. SIETE MANIFIESTOS DADÁ, (1924). «*Siete manifiestos Dada*», Tusquets, Barcelona, 1999.
 - HAUSER, ARNOLD. «*Historia social de la literatura y el arte*». Tomo III, Labor, Barcelona, 1980.
 - HAUSER, Arnold. «*Sociología del arte*», Tomo v, Labor, Barcelona, 1973.
 - HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. «*Estética II*», Losada. Buenos Aires, 2008.
 - HERODOTO. «*Historia. obra completa*», Gredos, Madrid, 1992.
 - HERRIGEL, GUSTY L. «*El camino de las flores*», La mandrágora, Buenos Aires, 1959.
 - HIDALGO, JUAN. «*De Juan Hidalgo & ZAJ*», edición de autor, Madrid, 1971.
 - HIDALGO, JUAN. «*Versículos y notas. Viaje a Sanet*», Mà d'Obra, Valencia, 1995.
 - HIGGINS, DICK. «*Intermedia in Dick Higgins, a dialectic of centuries: notes for a toward a theory of the new arts*», Vermont, New york & Burton, 1978.
 - HOMERO. «*La Odisea*», Alianza, Madrid, 2004.
 - HONNETH, AXEL. «*Teoría crítica. La teoría social hoy por Anthony Giddens & J. Turner*», Alianza, México, 1991.
 - HOWES, David, «*La diversidad de la experiencia sensorial: libro de consulta*

- sobre la antropología de los sentidos*», University of Toronto Press, Toronto, 1991.
- HUGHES, ROBERT. «*El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*», Galaxia Gutenberg–Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.
 - HUMPHREYS, CRHISTMAS. «*Budismo Zen*», La Aljaba, Barcelona, 2008.
 - JULLIEN, FRANÇOIS. «*Elogio de lo insípido, a partir de la estética y del pensamiento chinos*», Siruela, Madrid, 1998.
 - KANT, IMMANUEL. «*Crítica a la razón pura*» (1787) Alfaguara, Méjico, 1993.
 - KANT, IMANUEL. «*Fundamentación de la metafísica de las costumbres*», Tecnos, 2005.
 - KOSTELANETZ, RICHARD. «*Entrevista a John Cage*», Anagrama, Barcelona, 1973.
 - KRISTEVA, JULIA. «*Las nuevas enfermedades del alma*», Cátedra, Madrid, 1995.
 - KNÍŽÁK, MILAN. «*Actions*», Gallery, Praga, 2000.
 - IRVIN, TERENCE. «*Classical Thought*», Oxford University Press, Oxford, 1988.
 - LAGARDE & MICHARD. «*Siglo XX*», Les Bordas, París, 1969.
 - LAPINI, LIA. «*Il teatro futurista italiano*», Mursia, Milán, 1977.
 - LAUTRÉAMONT. «*Los cantos de Maldoror*». Editorial Pre–textos, 2000.
 - LLEDÓ, EMILIO. «*El concepto poiesis en la filosofía griega*», Taurus, Madrid, 1961.
 - LEDÓ, EMILIO. «*Memoria del logos*», Taurus, Madrid, 1992.
 - LEBEL, JEAN JACQUES & LABELLE–ROJOUX, ARNAUD. «*Poésie directe*», Opus International, París, 1994.
 - LINHARTOVA, VERA. «*Dada y surrealismo en Japón*», Publications orientalistes de France, París, 1987.
 - LÓPEZ GRADOLÍ, ALFONSO. «*Poesía visual española*», Calambur, Madrid, 2007.
 - LÓPEZ, LUPIÁÑEZ, NÚRIA. «*El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta*», Universidad de Barcelona, 2002.
 - L. CONTRERAS FLORES, COLECCIÓN. «*Catálogo exposición: Teatros de papel, 1840–1985*», MuVIM, Valencia, 2008.
 - LYON, DAVID. «*Postmodernidad*», Alianza, Madrid, 1994.
 - MAEDA, JOHN. «*The laws of simplicity*», MIT, Boston, 2006.
 - MARINA, JOSÉ ANTONIO. «*Teoría de la inteligencia creadora*», Compactos Anagrama, Barcelona, 2000.
 - MARCHETTI, WALTER. «*Arpocrate seduto sul loto*», edición de autor, Madrid, 1968.

- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO. «*Manifiestos y textos futuristas*», Ediciones del Cotal, Barcelona, 1978.
- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO. «*Teoria e invenzione futurista*», Mondadori, Milán, 1990.
- MARTEL, RICHARD. «*Activités artistiques*», Les Editions Intervention, Quebec, 1983.
- MARTÍN, RENE. «*Mitología griega y romana*», Diccionario Espasa, Madrid, 1996.
- MARTÍNEZ PEÑUELA, ANA. «*Cuadernos de Filología Italiana: El Espacio de las síntesis de Marinetti*», Servicio de Publicaciones UCM, Madrid, 1995.
- MARTÍNEZ, MIGUEL M. «*La nueva ciencia. Su desafío, lógica y método*», Trillas, México, 1999.
- MARX, KARL. «*Manuscritos económico-filosóficos*», Cartago, Buenos Aires, 1844.
- MC ´LUHAN, MARSHALL, «*El medio es el mensaje*», Paidós, Barcelona, 1987.
- MEURIS, JACQUES. «*Magritte*», Taschen Benedikt, Munich, 2007.
- MÉRIDA, RAFAEL M. «*Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios Queer*», Icaria, Barcelona, 2002.
- MILLÁN, BLANCA. «*Poesía visual en España*», Información y producciones, Colección Ensayo, nº2, Madrid, 1999.
- MINK, Janis, «*Marcel Duchamp: 1887-1968. El arte contra el arte*», Benedikt Taschen, Colonia, 1996.
- MINSKY, MARVIN. «*The society of mind*», Touchtone, New York, 1988.
- MINSKY, MARVIN. «*A framework for representing knowledge*», cap.II: Lenguaje, understanding, and scenarios; 2.5: Active vs. Passive, MIT-AI, Laboratory Memo 306, Boston, 1974.
- MONTANELLI, INDRO. «*Historia de los griegos*», P&J Editores, Barcelona, 1961.
- MORIN, EDGAR. «*Sujeto y Objeto*», Wagner. Briceño León, 1989.
- MUMFORD, LEWIS. «*Técnica y Civilización*». Alianza, Madrid, 1997.
- MUYSBRIDGE, EADWEARD, «*The human and animal locomotion photographs*», Taschen, Berlín, 2010.
- NADEAU, MAURICE. «*Historia del surrealismo*», Ariel, Barcelona, 1975.
- NIETO, JUSTO. «*Y tú... innovas o abdicas*», UPV, Valencia, 2008.
- ONO, YOKO. «*Pomelo*», Taller de Ediciones, Gerona, 2006.
- ONO, YOKO. «*Yoko Ono*», Consorcio Museo Vostell Malpartida, Cáceres, 2000.

- ORTEGA Y GASET, JOSÉ. «*El tema de nuestro tiempo*», Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- ORTEGA Y GASET, JOSÉ ORTEGA. «*Meditación de la técnica*», Madrid, Alianza, 1939.
- OSHO. «*Creatividad, liberando las fuerzas internas*», Grijalbo, Barcelona, 2003.
- OSHO. «*Intuición*», Grijalbo, Barcelona, 2003.
- PARDO SALGADO, CARMEN. «*La escucha oblícua. Una aproximación a John Cage*», upv, Valencia, 2001.
- PAZ, OCTAVIO. «*Las peras del olmo*», Seix Barral, Barcelona, 1983.
- PAZ, OCTAVIO. «*Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*», Era, Méjico, 1973.
- PICAZO, GLORIA. «*Estudios sobre performance*», Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Sevilla, 1993.
- PICARD, ROSALIND W. «*Los ordenadores emocionales*», Ariel, Barcelona, 1998.
- PLATÓN. «*Diálogos*» Gredos, Madrid, 2003.
- PLATÓN. «*Fedón.Fedro*», Alianza, Madrid 2010.
- PLATÓN. «*El banquete*», Alianza, Madrid 2010.
- PLATÓN. «*Ion. Timeo. Critias*», Alianza, Madrid, 2004.
- PLATÓN. «*Protágoras. El Gorgias. Carta Séptima*», Alianza, Madrid 1998.
- POPPER, KARL. «*La miseria del historicismo*», Alianza, Madrid, 2002.
- RAYMOND M. SMULLYAN. «*Silencioso Tao, reflexiones de un científico al otro lado del espejo*», La liebre de Marzo, Barcelona, 1994.
- RIMBAUD, ARTUR. «*Antología del humor negro*», Anagrama. Barcelona, 1966.
- RESTANY, PIERRE. «*L'autre face de l'art*», Galilée, París, 1979.
- RHEINGOLD, HOWARD. «*Multitudes inteligentes: la próxima revolución industrial*», Gedisa, Barcelona, 2004.
- ROOT-BERNSTEIN, ROBERT & MICHÉLE. «*El secreto de la creatividad*» Kairós, Barcelona, 2000.
- RUSH, MICHAEL. «*Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo xx*», Colección *El mundo del arte*, nº 69, Destino, Barcelona, 2002.
- RUSSELL, BERTRAND. «*El conocimiento humano*». Orbis, Barcelona, 1983.
- RUSSOLO, LUIGI. «*El arte de los ruidos*» (1913), Centro de Creación Experimental, Taller de Ediciones, Cuenca, 1998.
- SAVATER, FERNANDO. «*Invitación a la ética*», Anagrama, Barcelona, 1982.

- SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL. «*God and gun*», Destino, Barcelona, 2008.
- SÁNCHEZ, JOSE ANTONIO. «*Desviaciones*», La Inesperada, Cuenca, 1999.
- SARLO, BEATRIZ. «*Siete ensayos sobre Walter Benjamin*», Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.
- SCHRADER, CARLOS. «*Historia de Heródoto*», Libros III–IV, Gredos, Madrid, 1986.
- SEBASTIÁN, SANTIAGO. «*Arte y humanismo*», Cátedra, Madrid, 1978.
- S. KUHN, THOMAS. «*The structure of scientific revolutions*», Chicago, 1996.
- STEVENSON, LESLIE. «*Siete teorías de la naturaleza humana*», Cátedra, Madrid, 1995.
- STIEGLER, BERNARD. «*La técnica y el tiempo*», Hiru Hondarribia, Guipúzcoa, 2004.
- STEWART, BRAND. «*The clock of the long now: time and responsibility*», Basic Books, New York, 1999.
- SUBIRATS, EDUARDO. «*Culturas virtuales*», Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- TISDALL, CAROLINE. «*Beuys. We go this way*», Guggenheim, New York, 1979.
- TRILLAS, ENRIC. «*Introducción a la lógica borrosa*», Ariel, Barcelona, 1995.
- TZARA, TRISTAN. «*Oeuvres Complètes*», por Henri Béhar, Flammarion, París, 6 tomos (1975–1991).
- RUFINO ZARLENGA, UGO. «*Fillippo Tommaso Marinetti. Un ejemplo de prosa Futurista*», Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- VALERY, PAUL. «*Pièces sur l'art. París*», Gallimard, París, 1954.
- VITRUVIO, MARCO. «*Los diez libros de arquitectura*», Alianza, Madrid, 2009.
- WATTS, ALAN. «*El camino del Zen*», RBA, Barcelona, 2006.
- WEBER, MAX. «*La ética y el espíritu del capitalismo*», Península, Barcelona, 1969.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG. «*Tractatus lógico-philosófico*», Editorial, Madrid, 1995.
- WINNICOTT, DONALD WOODS. «*Realidad y juego*», Gedisa, Barcelona, 2002.
- ZADEH, LOFTY A. «*Fuzzy Sets, Fuzzy Logic and Fuzzy Systems*», World Scientific, Singapur, 1996.
- ZAMBRANO, MARÍA. «*Algunos lugares de la poesía*», Trotta, Madrid, 2007.
- ZAMBRANO, MARÍA & GÓMEZ CAMBRES, GREGORIO. «*La aurora de la razón poética: la vocación del maestro*», Málaga, Ágora, 2000.
- ZIMAN, JOHN. «*La credibilidad de la ciencia*», Alianza, Madrid, 1981.

CATÁLOGOS

- AA.VV. «*Claude Cahun*», IVAM, Valencia, 2001.
- AA.VV. «*L' Esperit de Fluxus*», Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1994.
- AA.VV. «*Factum I*», Národní galerie v prahe, Praga, 1993.
- AA.VV. «*Fluxus*», Chisel, Genova, 1987.
- E.E.A.C.: «*El instante eterno*», Castelló Cultural, Castellón, 2001.
- MUSEO VOSTELL: «*Fluxus y Gino di Maggio*», Consejería de Cultura & Junta de Extremadura, Cáceres, 1998.
- MUSEO CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA: «*Hannah Höch*», Aldeasa, Madrid, 2004.
- MUSEO CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA: «*Joan Brossa*», Madrid, 1991.
- MUSEO IVAM: «*Kurt Schwitters*», Valencia, 1995.
- MUSEO MUVIM. «*Man Ray: luces y sueños*», Diputación de Valencia, 2006.
- MUSEO VOSTELL: «*Pianofortíssimo*», Consejería de Cultura & Junta de Extremadura, Cáceres, 2006.
- ANDERSEN, ERIC. «*Fluxus S.P.Q.R.*», Galleria Fontanella Borguese. Roma, 1990.
- COLLIER C. & HARRISON M. «*Starting at Zero: Black Mountain College 1933–1957*», Bristol's Arnolfini Gallery, Kettle's Yard, Cambridge, Bristol, 2005.
- DREYFUS, CHARLES. Catálogo «*Happening & Fluxus*», Gallerie 1900, Méjico, 1974.
- FERRER, ESTHER. «*Exposición 1997: de la acción al objeto y viceversa*», K.M. Donostia, 1997.
- GERMAIN, VIATTE & TAKASHINA, SHUJI. «*Japon des avant-gardes, 1910-1970*», Centre Pompidou, París, 1986.
- SEBASTIÁ, JORDI. «*La belleza industrial. Historia de la fábrica y su estética*», Fundación Bancaja, Valencia, 2007.
- TEIGE, KAREL. «*L'enfant terrible of the czech modernist avant-garde*», MIT Press, Cambridge, 1999.'

DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

- AGUILERA CERNI, VICENTE. «*Diccionari de l'Art Modern*». UPV Diccionaris Tecnic, Valencia, 2001.
- FAERNA, J.MARÍA; GÓMEZ CEDILLO, ADOLFO. «*Conceptos Fundamentales de Arte*», Alianza, Madrid, 2000.
- MIT. «*Enciclopedia MIT de Ciencias de la Cognición*», Síntesis, Madrid, 2002.
- RAE. *La Real Academia de la Lengua Española*. Espasa, Madrid, 2001.
- SECO, MANUEL. «*Diccionario del español actual*», Aguilar, Madrid, 2003.
- SUMMA ARTIS. «*Historia general del arte*», Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
- THIEBAUT, CARLOS. «*Conceptos fundamentales de filosofía*», Alianza. Madrid, 1998.

WEBS

- CENTRO OCTUBRE. <http://www.octubre.cat/>.
- MIT MUSEO. <http://web.mit.edu/museum/>.
- PERFORMANCEOLOGÍA; página dedicada al arte de acción. <http://www.performanceología.org/>.
- THE LONG NOW FOUNDATION. <http://www.longnow.org/>.
- UBUWEB; página dedicada a la poesía y el arte sonoro. <http://www.ubu.com/sound/>.
- UNIVERSIDAD DE CASTILLA LA MANCHA. <Http://www.uclmn.es/artesonoro/>.

REVISTAS Y PUBLICACIONES

- ANDERSON, LAURIE. «*Burbujas temporales y tiempo denso*», <http://www.gsi.dit.upm.es/~fsaez/intl/.../ellargoahorapaginaweb.pdf>
- CRUZ, JUÁN. «*El tiempo de fuentes*», El País: Babelia, Valencia (04.10.08).
- BLOCK, RENÉ. «*Música fluxus: el acontecimiento cotidiano*», <http://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html>
- ECHEVARRÍA, JAVIER. «*Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*», N^o27 (2008).
- ECHEVARRÍA, JAVIER. «*Nuevas tecnologías, sociedad y democracia*». Instituto de Filosofía: CSIC-HEGOA, Vitoria-Gazteiz, (18.11.2004).
- ESPEJO, BEA. «*Richard Serra: El arte es, por definición, una rebelión permanente*», El Cultural, Madrid (22.10.2010), http://www.elcultural.es/version_papel/ESPECIAL/28036/Richard_Serra.
- FERRANDO, BARTOLOMÉ. «*Joan Brossa. Sur le seuil du happening*», revista Inter N^o 93, Québec, Canadá.
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN. «*Proclama futurista a los españoles. I.II. Conclusiones futuristas sobre España*», Traducción de Gómez de la Serna, Prometeo, Madrid (20.8.1910).
- HIGGINS, DICK. «*Some poetry intermedia*», Unpublished Editions (1976).
- HÖCH, HANNA. «*Una visión sobre mi vida*» (1958). [http://www.elpais.com/articulo/cultura/fotomontajes/Hannah/Hoch/rastrear/arte/vanguardias/elpepicul/20040121elpepicul_2/Tes. \(21.01.2004\)](http://www.elpais.com/articulo/cultura/fotomontajes/Hannah/Hoch/rastrear/arte/vanguardias/elpepicul/20040121elpepicul_2/Tes. (21.01.2004)).
- IRIBAS RUDIN, ANA. «*Salvador Dalí desde el psicoanálisis*», «Arte, individuo y sociedad», Vol.16, 2004.
- JANSSEN, RUUD. «*Alison Knowles*» © 2007 por Centro Fluxus Heidelberg.
- LÉVY, BERNARD HENRI. «*Elogio del artista*», El País (24.8.2010), http://www.elpais.com/articulo/opinion/Elogio/artista/elpepusocdgm/20101024elpdmgpan_1/Tes
- LÓPEZ FARJEAT, LUIS XAVIER. «*El cuerpo en el arte contemporáneo*», Universidad Panamericana de México, <http://javu.info/conversacionesblog/?p=4>
- MACIUNAS, GEORGE. Manifiesto: Fluxus Art Amusement, 1965. <http://>

es.wikipedia.org/wiki/Fluxus

- MARINETTI, FILIPPO TOMASSO. «*Manifiesto técnico futurista*», Le Figaro, París (20.2.1909).
- MARINETTI, FILIPPO TOMASSO. «*Manifiesto de la Literatura Futurista*», Lacerba, Florencia (15.6.1913).
- MINSKY, MARVIN. «*The emotion machine*». ISBN/ASIN: 0743276639, Parte v, 5-7. Imagination. <http://web.media.mit.edu/~minsky/eb5.html>
- MOLINA, ÁNGELA. «*George Bretch y la contemplación*», El País (15.9.2006).
- BAUDRILLARD, JEAN. «*La ilusión y la desilusión estética*». Monte Ávila Editores, Caracas, 1998.
- VIRILIO, PAUL. «*Revista Contrastes: velocidad e información*» n^o47, Valencia, 2007.
- RHEINGOLD, HOWARD. Entrevistado por Adolfo Plasencia. «*Japón contemporáneo*» n^o41, Valencia, 2005.
- SEDEÑO VALDELLÓS, ANA MARÍA. «*Wolf Vostell: la vida como ruido, el ruido como vida*», Sinfonía Virtual, n^o 0002, Octubre.2006, <http://www.sinfoniavirtual.com>
- REVISTA CONTRASTES N^o 33: «*Universo Fringe, Off, Indie, Alternativo*» Valencia, (abril-mayo.2004).
- REVISTA CONTRASTES: N^o 47: «*Velocidad*». Valencia, (invierno, 2007).
- LÁPIZ. REVISTA INTERNACIONAL DE ARTE: n^o196, Madrid, (octubre, 2003).
- POGGLIOLI, LISETTE. «*Perspectivas actuales de la investigación en el área cognoscitiva*», Revista Paradigma, Venezuela, 1996.
- FERRANDO, BARTOLOMÉ. «*El Arte de Acción en España entre los últimos veinte años y alguno más*», <http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/el-arte-de-accin-en-espaa-entre-los.html>.

DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL

- PASCUAL LEONE, ANTONIO. Entrevista «*Mente, cerebro y conducta*». Programa Tecnópolis, UPTV, Valencia, 2008.
- DE HUGARTE, DAVID. Programa Tecnópolis, UPTV, Valencia, 2008.
- PLASÈNCIA, ADOLFO. Programa Tecnópolis UPTV: «*Libertades frente a control social*», Valencia, 2009.
- PORTABELLA, PERE. «*Die Stille vor Bach*», 2007.
- LANG, FRITZ. «*Metrópolis*», Alemania (1927). Divisa Home Video, Valladolid, 2010.
- BROSSA, JOAN. Programa «A fondo», TVE, Madrid, 1978.
- CHAPLIN, CHARLES. «*Tiempos modernos*». Dirigida y protagonizada por Charles Chaplin, EE UU, 1936.
- FLUXUS. «*Fluxfilm anthology*» (DVD), Voir Video, París, 2003.
- FERRANDO, BARTOLOMÉ. «*Performances poétiques*» (VHS), UPV, 1996.
- FERRANDO, BARTOLOMÉ. «*Performances poétiques II & III*» (DVD), COMBOI RECORDS, UPV, 2007.
- INSTITUTO CERVANTES. «*Escrituras en libertad: poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*» (DVD), Instituto Cervantes, Madrid, 2009.
- IVAM. «*ENCUENTRO INTERNACIONAL DE PERFORMANCE*» (DVD), curador Bartolomé Ferrando, IVAM, Valencia, 2003, 2004, 2005.

ÍNDICE DE FIGURAS

- **Figura 1. Nubes.** Fotografía desde el satélite NASA. <http://www.wired.com/wiredscience/2010/05/gallery-clouds/>
- **Figura 2. Gráfico de intervalos en el *Long Now* (tiempo largo).** Gráfico incluido en el libro «*The Clock Of The Long Now: Time and Responsibility*».
- **Figura 3. «Reise zum Mittelpunkt der Perspektive».** [Viaje al centro de la perspectiva], grupo de estudio de la academia de Bellas Artes de Kiel, presentado en el Preetzer Papiertheatertreffen (2010).
- **Figura 4. Academia de las Artes de Atenas.** Dintel de columna dórica, Grecia. Fotografía de Adolfo Plasencia (2001).
- **Figura 5. Academia de las Artes de Atenas.** Fachada. Grecia. Fotografía de Adolfo Plasencia (2001).
- **Figura 6. Sócrates, Platón, Aristóteles.** Colección Permanente de esculturas del Museo del Louvre, París.
- **Figura 7. «Nike de Samotracia».** Escuela Rodia (Helenismo 190 a. C), obra escultórica original en Museo del Louvre, París.
- **Figura 8. Batalla de Centauros y Lapitas.** Grupo escultórico del frontispicio del templo de Zeus en Olimpia. Museo Arqueológico de Olimpia, Grecia.
- **Figura 9. «El Discóbolo».** Escultura de Mirón de Eleuteras. British Museum, Londres.
- **Figura 10. «Heráclito Llorando».** Pintura de Hendrick ter Brugghen (1588, Utrecht – 1629), Rijksmuseum Amsterdam, Holanda.
- **Figura 11. «La escuela de Atenas».** Rafael Sanzio, (1510–1511). «*Summa Artis*», Espasa–Calpe, Madrid, 1990.
- **Figura 12. «Scherzo di Follia»** [El juego de la locura] Pierre–Louis Pierson (1863–1866), http://www.metmuseum.org/special/LaDivineComtesse/comtesse_more.asp.
- **Figura 13. «Telescopic View of the Interior of the Great Industrial Exhibition»**, [Vista Telescópica del Interior de la Gran Exposición Industrial] editado por C. Lane (1851). © Colección Lucía Contreras. MUVIM (21.02–20.03.2008). <http://www.teatritos.com/es/expomuvim.html>.

- **Figura 14. Tipología Postural**, según G.W. Hewes, extraído de su artículo para la revista científica «Scientific American» (1957).
- **Figura 15. «Tercer Brazo»**, por Sterlac (1976–1988), <http://www.sterlac.org>.
- **Figura 16. Círculo de Producción**. Gráfico de Marvin Minsky (1974). «*The society of mind*», Touchstone, Simon & Schuster (1988).
- **Figura 17. The Clock**. Gráfico de Brand Steward para «*The Long Now Foundation*» <http://www.longnow.org/>.
- **Figura 18. «The Homo Species»**. Fotografía y performance de Hyungkoo Lee (2008), Revista Lápiz 239.
- **Figura 19. Flash Mob**. Batalla de almohadas en San Francisco (02.06.2007), <http://smartmob.es/>
- **Figura 20. Paradigma de Thomas Kuhn**. Gráfico según la teoría de los paradigmas de Thomas Kuhn aplicado al campo del conocimiento del arte. Diseñado por Noelia Olmos Ortega (2010).
- **Figura 21. «Afasia»**. Performance mecatrónica de Marcel.lí Artunez Roca (1998), <http://www.marceliantunez.com>.
- **Figura 12. El Radio de Acción**. Gráfico diseñado por Noelia Olmos Ortega (2009).
- **Figura 22. «Talking Hands»**. Performance de Monika Gunter y Ruedi Schill, «6º Encuentro Internacional de Performance del IVAM», © Instituto Valenciano de Arte Moderno (29.02.2008).
- **Figura 23. El momentum del arte de acción**. Gráfico diseñado por Noelia Olmos Ortega (2009).
- **Figura 24. La lógica cartesiana**. Gráfico diseñado por Noelia Olmos Ortega (2008).
- **Figura 25. La lógica difusa**. Gráfico diseñado por Noelia Olmos Ortega (2009).
- **Figura 26. Intervalo de conjunto difuso**. Gráfico de Noelia Olmos Ortega (2010).
- **Figura 27. AcciónMad!10**. Cartel 2010, <http://www.accionmad.org/>.
- **Figura 28. «Li Wei Falls to the Earth»**. Li Wei, Beijing (20.08.2002). <http://www.liweiart.com/>.
- **Figura 29. «Metrópolis»**. Película dirigida por Fritz Lang (1927). Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía. <http://ivac.gva.es/>.
- **Figura 30. «Metrómeno»**. Escultura de Man Ray (1922).

- **Figura 31.** «*Ballet Triádico*». Vestuario diseñado por Oskar Schlemmer (1922). ARNALDO, JAVIER. «*Historia del arte. Las Vanguardias Históricas*», Historia 16, Barcelona, 1989, p. 126.
- **Figura 32.** «*Un coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard*». Caligrama de Stéphane Mallarmé (1897). MALLARMÉ, STÉPHANE. «*Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*», París, Gallimard, 1998.
- **Figura 33.** «*Abanico de Sabores*». Caligrama de G. Apollinaire, (1918).
- **Figura 34.** «*Camino Paralelo*». Caligrama de Vicente Huidobro (1918).
- **Figura 35.** **Abecedario Futurista.** Libro diseñado por Karel Teige (1926). <http://www.nyu.edu/greyart/exhibits/teige/index.html>.
- **Figura 36.** **Despacho de Ramón Gómez de la Serna.** <http://www.ramongomezde-laserna.net/>.
- **Figura 37.** **Los Intonarumori.** Luigi Russolo y Filippo T. Marinetti (1913), <http://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html>.
- **Figura 38.** **Clasificación de los ruidos según Russolo** (1913), <http://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html>.
- **Figura 39.** «*Aelita, Reina de Marte*». Película dirigida por Yakov Protazanov (1924). <http://www.kane3.es/dvd/aelita.php> Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía. <http://ivac.gva.es/>.
- **Figura 40.** «*Cut with the Kitchen Knife Dada through the last Weimar Beer Belly Cultural Epoc of Germany*». Annah Höch (1919–1920), <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2004/hannah-hoch.html>
- **Figura 41.** «*Karawane*». Hugo Ball (02.1916). ELGE, DIETMAR. «*Dadaísmo*», Taschen, 2004.
- **Figura 42.** «*Ursonate*». Composición fotográfica de poesía sonora de Kurt Schwitters (1924), <http://www.uclm.es/artesonoro/k.schwitters/indice.k.s.html>.
- **Figura 43.** «*Merzbau*». Instalación merz de Kurt Schwitters, Hannover, Alemania (1923–1945). ARNALDO, JAVIER. «*Historia del arte. Las Vanguardias Históricas*», Historia 16, Barcelona, 1989, p.113; SCHWITTERS, KURT, «*Kurt Schwitters*», Fundación Juan March, Madrid, 1982.

- **Figura 44.** «*Desnudo Femenino Bajando por una Escalera*». Fotografía de Eadweard Muybridge (1887); «*The Human and Animal Locomotion Photographs*», Taschen, Berlín, 2010.
- **Figura 45.** «*Desnudo Femenino Bajando por una Escalera*». Pintura de Marcel Duchamp (1912).
- **Figura 46.** «*Duchamp Vestido Bajando por una Escalera*». Marcel Duchamp (1952).
- **Figura 47.** **Hanna Höch con una de sus Muñecas Dadá** (1925), AA.VV. «*Hannah Höch*», Aldeasa, Madrid, 2004; <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2004/hannah-hoch.html>.
- **Figura 48.** «*Rose Sélavy*». Retrato del alter ego de Duchamp, fotografía de Man Ray (1921). <http://www.uclm.es/artesonoro/JuanHIDALGO/rrose.html>.
- **Figura 49.** «*La Caída*». Pintura de Rene Magritte (1953). MEURIS, JACQUES. «Magritte», Taschen Benedikt, Munich (2007).
- **Figura 50.** «*Je Tend les Bras*». Fotografía de Claude Cahun (1931). Catalogo «*Claude Cahun*», IVAM, Valencia, 2001.
- **Figura 51.** «*Autoportait ou Ce qui Manque à Nous Tous circa 1930*». Man Ray, Home Movies (1923–37). http://www.ubu.com/film/ray_home-movies-23.html. Composición realizada por Noelia Olmos Ortega.
- **Figura 52.** «*Picasso Dibujando con Luz*». Fotografía de Gijon Mili (1949), © Museo de Picasso de Barcelona.
- **Figura 53.** «*Pardal*». Poema visual de Joan Brossa (1950), <http://joanbrossa.org/>.
- **Figura 54.** «*Piano*». Poema visual de Joan Brossa (1971), <http://joanbrossa.org/>.
- **Figura 55.** «*Contes*». Poema objeto de Joan Brossa (1982), <http://joanbrossa.org/>.
- **Figura 56.** «*Pago de la Deuda Externa a Andy Warhol*», New York, EE UU (1985). BREST. ROMERO. «*Marta Minujín*», Edición Edgardo Giménez. Buenos Aires, 2005.
- **Figura 57.** «*Die Stille vor Bach*». Pere Portabella (2007) Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía, <http://ivac.gva.es/>.
- **Figura 58.** Inauguración de «*Yard*». *Happening* de Allan Kaprow (1961). <http://boletin.museoreinasofia.es/historico/no11.html>.
- **Figura 59.** «*Festival Internacional de la Nueva Música*». Wiesbaden (01–23.09.1962). <http://www.fluxus-plus.de/fluxus-139.html>

- **Figura 60.** «*Diagrama de las relaciones Intermedia de Dick Higgins*», Molvena, Italia (19.02.995) © Propiedad de Dick Higgins.
- **Figura 61.** «*Charlotte Mooreman con Cello TV*». Performance con video instalación de Nam June Paik (1971) <http://www.paikstudios.com>.
- **Figura 62.** «*Danger music N°2*». Performance de Dick Higgins con Alison Knowles. Festival Internacional Fluxus Nueva Música», Wiesbaden (1962), <http://www.uclm.es/artesonoro/higgins/html/peligrosa2.html>.
- **Figura 63.** «*Danger music N°2*». Performance de Dick Higgins interpretada por los *performers* Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Tomás Marco. «Festival Zaj 2» (29.05.1968). <http://www.uclm.es/artesonoro/higgins/html/peligrosa2.html>
- **Figura 64.** «*Zen for Head*». Performance de Nam June Paik, Festival Internacional Fluxus Nueva Música», Weisbaden (1962), <http://www.paikstudios.com>.
- **Figura 65.** «*As Slow as Possible*». Fotografía del Concierto de John Cage (2001). <http://blog.longnow.org/2008/10/02/as-slow-as-possible/html/cri.html>.
- **Figura 66.** «*Sixty Two Mesostics re Merce Cunningham*». Composición concierto y poesía de John Cage, interpretado y producido por los artistas Bartolomé Ferrando y Eduard Escoffet en el EACC (17.10.2008). Fotografía de Noelia Olmos Ortega. <http://www.eacc.es>.
- **Figura 67.** «*Incidental Music*». George Brecht (1961), <http://www.uclm.es/artesonoro/Brecht/Html/incidental.html>.
- **Figura 68.** «*Piano Motorruidista*». Fortunato Depero (1915). <http://www.uclm.es/artesonoro/depero/html/piano.html>.
- **Figura 69.** «*Piano Activities*». Performance de Phil Corner en el «Festival Internacional Fluxus Nueva Música», Wiesbaden (1962). Fotografía de Philip Corner. «Piano fortissimo». Catálogo. comisariado, AA.VV. Regional de Extremadura, Consejería de Cultura, Junta de Extremadura (2006).
- **Figura 70.** «*Pieza para Piano nº 13 para Nam June Paik*». George Maciunas, New York (1964). Fotos de Meter Moore. «*Piano Fortissimo*». AA.VV., íbid.
- **Figura 71.** «*Obra para Piano Dedicada a David Tudor nº 11*». Performance de La Monte Young (1960). <http://www.uclm.es/artesonoro/lamonteyoung/> «Piano fortissimo». Catálogo. comisariado, AA.VV., íbid.

- **Figura 72. «Fluxus Buick Piano».** Escultura readymade Wolf Vostell, Berlín (1998), Museo Vostell, Cáceres. <http://www.museovostell.org/> «Piano fortissimo». Catálogo. comisariado, AA.VV., íbid.
- **Figura 73. «Le Cry».** Concierto de Wolf Vostell (1990), <http://www.uclm.es/artesonoro/vostell/>.
- **Figura 74. «Música Para Piano Nº 5».** Performance de Walter Marchetti, Galería *Multipla*, Milán (1975). <http://www.uclm.es/artesonoro/walterMARCHETTI/HTML/piano5.html>.
- **Figura 75. «Piano con Alas».** Esther Ferrer (1998). <http://arteleku.net/estherferrer/>.
- **Figura 76. «Baker House Piano Drop».** MUSEO DEL MIT, BOSTON. Fotografía Adolfo Plasencia, 2011. <http://museum.mit.edu/150/53>
- **Figura 77. «Piano Fortissimo».** Cartel de exposición (10.2006/03.2007), Museo Vostell Malpartida, Cáceres, Extremadura.
- **Figura 78. «Epizoo».** Instalación y performance de Marcel.lí Antúnez Roca, 1994. ANTÚNEZ, MARCEL.LÍ & GIANNETTI, CLAUDIA. «*Marcel.lí Antúnez Roca: Performances, objetos y dibujos = performances*». MECAD, Barcelona, 1998.
- **Figura 79. «Transpermia».** Conferencia performance de Marcel.lí Antúnez Roca, presentando el Proyecto Daedalus (2003) que fue organizado por The Arts Catalyst and Projekt Atol junto a The Gagarin Cosmonaut Training Centre en Rusia. Op. cit.
- **Figura 80. Retrato del artista Llorenç Barber.** Preparando uno de sus instrumentos antes de actuar.
- **Figura 81. «De Sol a Sol».** Fotografía del instrumento que utiliza para el concierto-performance, Valencia. <http://uclm.es/artesonoro/LlorenSBARBER/sol.html>.
- **Figura 82. «El Jove Jardí de Joanot».** Mapa/partitura de Llorenç Barber para el concierto inaugural del Palacio de las Artes Reina Sofía de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia (08.10.2005). Imagen cortesía del artista.
- **Figura 83. «El Primer Vestido».** Nieves Correa. International Performance Festival Turbine Giswill - Giswill, Suiza (Septiembre 2009). Fotografía: Georg Anderhub. <http://www.nievescorrea.org/>.
- **Figura 84. «El Abrazo».** Performance de Nieves Correa, Museo de Arte Contemporáneo de Upsala. Upsala-Suecia (09.2006). Fotografías: Archivos del CGAC. <http://www.nievescorrea.org/>.

- **Figura 85.** «*Gritos y Medidas*». Performance de Nieves Correa. Día de la Dona 2008, Convento de la Merced. Girona. <http://www.nievescorrea.org/>.
- **Figura 86.** «*Las Cosas*». Esther Ferrer (1993). <http://arteleku.net/estherferrer/>.
- **Figura 87.** «*Se Hace Camino al Andar*». Performance de Esther Ferrer, IVAM, Valencia (15.02.2003). Departamento de documentación del IVAM. <http://www.ivam.es/>.
- **Figura 88.** «*At Undisclosed Territory Nº 2*». Performance de Andrea Saemann en Solo, Java, Indonesia (2008), http://www.urraurra.com.ar/obras_saemann.html#3.
- **Figura 89.** «*Levantamento*». Performance de Andrea Saemann. Centro Cultural L'Octubre, Valencia (29.09.2007) <http://sinberifora.com/pages/arte-de-accion-performance-art-daccio-live-art-sinberifora-valencia-archivo-andrea-saemann.html#>
- **Figura 90.** «*Con Números Primos*». Andrea Saemann. AccionMad 2010, Madrid.
- **Figura 91.** «*Happening*». Benjamin Patterson, © Instituto Valenciano de Arte Moderno (2008).
- **Figura 92.** «*Variaciones para Contrabajo*». Performance de Benjamin Patterson, Milán (1989). Fotografía: Giovanni Giovannetti. <http://www.uclm.es/artesonoro/paterson/index.html>.
- **Figura 93.** «*One for Violin*». Performance de Nam June Paik (1962). Interpretado y producido por Benjamin Patterson y Peter Kotik, en la Akademie der Bildenden Kunst, Viena (09.1992). Fotografía: Wolfgang Traeger. Museo de Arte Contemporáneo de Houston. <http://www.camh.org/>.
- **Figura 94.** «*My Favorite Sins*». Benjamin Patterson, en el «6º Festival Internacional de Performance del IVAM» © Instituto Valenciano de Arte Moderno (2008).
- **Figura 95.** «*How to Be Happy; The Four Great Lessons*». Dibujos *collage* de Benjamin Patterson (1996). <http://www.artpool.hu/Fluxus/Patterson.html>.
- **Figura 96.** Retrato del artista José María Yturralde. En su estudio de pintura en Alboraiá, Valencia. Cortesía del artista.
- **Figura 97.** «*26'1.499" Para el Placer de la Cuerda*». Performance de Charlotte Moorman y Nam June Paik, © Estate of Peter Moore/VAGA, N.Y.C. <http://www.artnet.com/>.
- **Figura 98.** «*TV Buddha*». Instalación de Nam June Paik (1974).
- **Figura 99.** «*Deltoid*». Pintura de Jose María Yturralde (1968). «Exposición formas computables», Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1969).

- **Figura 100.** «*Desnudo Bajando la Escalera*». Performance de José María Yturralde. Museu Benlliure, Valencia (1983). <http://www.yturralde.org/index-es.html>.
- **Figura 101.** «*Estética Cibernética Neopositivista*». Intervención *happening* en plaza de la Virgen, Valencia (01.10.1979). <http://www.yturralde.org/index-es.html>.
- **Figura 102.** **Mapa conceptual de la lógica difusa.** Gráfico diseñado por Lofty Zadeh. Enciclopedia MIT Ciencias de la cognición.
- **Figura 103.** **Mapa técnico de la lógica difusa.** Gráfico diseñado para el proyecto Autonomous Follower Transport (AFT), John Risch, Reel EFX, Inc., <http://www.rischenterprizes.com/seniorProject.pdf>.
- **Figura 104.** «*El Jove Jardí de Joannot*». Partituras del concierto de Llorenç Barber para la inauguración del Palacio de las Artes Reina Sofía (08.10.2005). Imágenes cortesía del artista.
- **Figura 105.** **Serie «Números Primos».** Dibujo–maqueta del proyecto «*Números Primos*» de Esther Ferrer: «*Comenzando por el número 19.000.041*», <http://www.arteleku.net/estherferrer/exposiciones.html>.