

artístico devorando un ejemplar de la *Gazeta del Arte* en *In/Digestión*, 1973-1976.

En relación con la experimentación de materiales y objetos «no artísticos» se encuentran también las acciones relacionadas con el cuerpo. Casi todos los artistas conceptuales realizan en la España de los setenta obras sobre el cuerpo o el cuerpo en el espacio. Así Jordi Benito, Francesc Abad, Esther Ferrer, Muntadas o Nacho Criado. Algunas muy influidas por Fluxus, o por el ZAJ español, otras, más pegadas a intenciones que podríamos llamar conceptuales. Naturalmente esta diferencia se puede hacer teóricamente pero es más difícil de señalar en la práctica. Con ella pretendo distinguir entre intenciones que tendrían relación con la desinhibición y exteriorización de energías, comportamientos o acciones reprimidos, de carácter sexual o primario, e intenciones que tienen que ver con cuestiones epistemológicas básicas: delimitación del cuerpo, de un espacio, del tiempo o de una acción, relación mente-cuerpo, etc. (Por ejemplo, Muntadas, *Reconocimiento de un espacio*, 1972, Nacho Criado, *In the Corner I*, 1977). Desde el punto de vista epistemológico, una acción cualquiera, como beber, dormir, soplar, caminar o medir, se convierte en un pretexto para reflexionar sobre el cuerpo y su relación con los objetos, o el comportamiento como algo a la vez automático y codificado, pero extraño cuando se percibe descontextualizado. Todos ellos son temas recurrentes en el *Body Art*, pero también en artistas de influencia conceptual.

La artista española con una trayectoria más coherente y completa dentro de esta tendencia es Esther Ferrer. Hasta hoy y desde sus comienzos ha representado la conexión entre el arte conceptual y la nueva música (y ZAJ) y es una artista que se mueve perfectamente en los dos ámbitos. Sus trabajos investigan a través del objeto, la imagen, el cuerpo y la acción sobre el movimiento, el cambio y, ante todo, sobre el tiempo y su percepción. Esther Ferrer ha trabajado el tema del arte, como en *Dans le cadre de l'art* e incluso ha previsto una serie artística, la *Serie de series*, que es el proyecto de unificar toda su obra en una gran obra, eso sí sin argumento, sin finalidad, sin que la realización añada nada a la idea. Sin embargo, ni el arte, ni la institución-arte son hoy un motivo suficiente de crítica o un pretexto para la obra, como podían justificadamente serlo en los setenta (sobre todo en la España franquista). Ferrer reconoce: «Trabajar en las instituciones es algo muy positivo para artistas como yo que nunca he dispuesto de medios... ellos tienen los medios de los que tú no dispones y te dan la oportunidad de hacer obras que de otra manera no podrías abordar»¹³.

¹³ F. J. San Martín, «Exponer la música. Entrevista con Esther Ferrer», *Lápiz*, 156, 1999, p. 40.

Según Aizpuru, Esther Ferrer ha practicado durante años, «... la *performance* como ella la entiende: ‘como un arte crudo, anclado en lo real y que no permite elucubraciones estilísticas’, aunque con ello corra el riesgo de que el público actual (...) se aburra»¹⁴. Según Gombrich, el disfrute estético se encontraría en algún punto medio entre el caos y el orden. En este sentido la serialidad, que es un orden, y por tanto, es previsible, aburrida, introduce una idea que es fundamental al arte contemporáneo: el caos no es el absurdo, lo auténticamente absurdo es el orden. Sillas ordenadas, en composiciones más simples que complejas, actos repetidos en su esencia, aunque aparentemente guiados por intenciones diversas, ¿para qué? ¿Qué diferencia hay entre trazar antes o después la diagonal del cuadro en el *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles?* ¿O en colocar los sobres o cerrarlos de un modo u otro en *Memoria?* El hecho de que los elementos de la serie estén ordenados según una relación prevista o sean producto del azar tampoco es relevante en cuanto a la creación de sentido. Tampoco las series que dirige el azar, por ejemplo, los resultados de las tiradas de un dado en *Mallarmé revisé o malarmado revisado*, son más entretenidas que las producidas por una acción deliberada, ni más libres por menos previsibles que una serie matemática según un orden sencillito. «Todas las versiones son válidas», la frase con la que suelen terminar los proyectos de las acciones de Ferrer, no sanciona la actuación libre del participante. Como los movimientos del dado, los de los participantes, imprevisibles en su singularidad, responden a las leyes estadísticas. En cualquier caso, y aunque realicen materialmente la obra, no la dotan de sentido.

Son anticlímax y, por tanto, explican el aburrimiento, la banalidad de las acciones, la utilización de objetos cotidianos, la distancia emocional y la carencia de expresividad en la actuación o la serialidad en el ordenamiento de los objetos o en el ritmo de la acción. La acción se puede desarrollar según un ritmo prefijado: por ejemplo, *Concierto ZAJ para 60 voces* prescribe la entrada de un actor (participante) cada minuto, cantando o declamando, el minuto en el que sucede. En otras ocasiones como en *Recorrer un cuadrado de todas formas posibles*, la acción interpretará en cualquier orden todos los movimientos posibles. De cualquier modo, las acciones, los cuerpos y los objetos dentro de ella, abandonan cualquier significación práctica y también cualquier significación ilusionista. El sinsentido o el absurdo de estas acciones no viene dado por un argumento o una forma carente de lógica, sino de finalidad, argumentativa, práctica o ficticia.

¹⁴ Esther Ferrer, De la acción al objeto y viceversa, *Cat. Exp., Sevilla, VEGAP, 1998, p. 21.*

En las *performances* de Ferrer, siguiendo la concepción de la música como tiempo de Cage, el tiempo real y la percepción del paso del tiempo son el material básico de la acción. El «aburrimiento» tendría que ver no tanto con la austeridad característica de la presentación, con la ausencia de espectáculo, cuanto con el sentido del tiempo. En lugar de crear un *tempo* propio de la actuación, un espacio-tiempo ideal propio de la obra de arte, las relaciones temporales y espaciales reales son las que conforman la obra. El hilo entre el sentido (la forma propia de obra) y el tiempo se ha roto. El resultado es, en las ocasiones más extremas, un extrañamiento en la percepción del tiempo real, que normalmente está sujeta a la temporalidad de las acciones con fines prácticos. En una obra dramática (como en una musical, por otro lado), el tiempo en que se realiza una acción forma parte del sentido de la acción: el valor temporal y significativo de los movimientos y las acciones parciales se subordina al todo. Un gesto o una frase significativos poseen dramáticamente un *tempo* especial, relativo a su importancia. Sin embargo, llamar la atención sobre el paso del tiempo real dentro de la representación es atacar el núcleo mismo de lo teatral.

La seriedad del arte de Ferrer consiste en que su actitud, distanciada e irónica, es mostrada con todo el cuerpo, sin ninguna mediación, escénica o teatral. La banalidad, el absurdo, el ridículo de la acción contrastan con la actitud seria de la artista, con la generosidad en el uso del propio cuerpo; con su responsabilidad. En una frase complicada, la artista afirmaba: «Para el *performer* el pensamiento anárquico es fundamental, el sentido de la propia responsabilidad es casi físico»¹⁵. Actuar con seriedad, ser responsable, es asumir el azar, la vacuidad, incluso la ridiculez del propio comportamiento, ofrecerse a la mirada del público, observar y ser observada.

Sólo de gestos repetidos, como sentarse, levantarse, andar, desandar, ponerse algo en la cabeza, producir sonidos con la boca, a los que su arte nos invita a prestar atención, sólo de movimientos descontextualizados y sin sentido, puede alguna vez surgir el sentido. Para la Bienal de Venecia de 1999, Esther Ferrer preparó una acción, que no realizó, sobre la guerra en la antigua Yugoslavia, que finalizó antes de la inauguración: «... en un momento determinado, durante el *vernissage*, me desnudaría y me sentaría en una silla con un casco militar en la cabeza, permaneciendo inmóvil e inexpresiva. Este era mi gesto contra la guerra»¹⁶. A mi modo de ver, estas frases de Ferrer ponen de manifiesto una cuestión esencial. La acción en el contexto artístico hubiera causado extrañeza porque no estaba prevista,

¹⁵ *San Martín*, p. 40.

¹⁶ *San Martín*, p. 45.

pero lo importante es el contenido de la acción en ese contexto, contenido que sería perfectamente comprensible para todos. Como en otras ocasiones, Ferrer se mostraría desnuda, se sentaría sobre una silla y se pondría algo en la cabeza; en vez de una coliflor, un casco. Repetiría también la expresión facial y corporal conocida de otros contextos. Sería efectivamente *su* gesto, reconocible como uno familiar, similar a los de *Cosas*, por ejemplo. Pero esta vez *su* gesto sería de protesta, aunque nada excepto el casco hubiera cambiado. No es sólo el objeto, el casco, lo que ha variado el sentido, lo que ha hecho surgir un sentido, no sin el gesto de la artista. En un conjunto de objetos con connotaciones diversas, uno de ellos se convierte en significativo, en una serie de movimientos conocidos, otro se convierte en un gesto de denuncia. Ni el movimiento, ni el objeto completan la acción, hace falta una actitud; entonces el movimiento se convierte en acción, y tiene sentido. Como he pretendido mostrar, el contenido del arte conceptual ha excedido siempre al concepto, porque lo cierto es que el significado comienza en la actitud, en el gesto, en el cuerpo.

FOREIGN EXCHANGE

Argentina (Peso)	0.274	0.274	30.30	30.30	Z-Mexico (Peso)
Brazil (Real)	9144	9158	1.0936	1.0920	Nethrind (G)
Canada (Dollar)	1.6106	1.6018	6209	6243	N. Zealand
60-day fwd	1.6068	1.5995	6224	6252	Norway (Kro)
90-day fwd	1.6068	1.5975	6224	6260	Pakistan (Rupe)
China (Yuan)	1.6027	1.5955	6239	6268	Peru (New)
60-day fwd	7.186	7.201	1.3815	1.3825	Philpins (P)
90-day fwd	7.201	7.213	1.3816	1.3833	Poland (Zlo)
Colombia (Peso)	7214	7227	1.3862	1.3837	Portugal (Escudo)
60-day fwd	0.02411	0.02416	414.80	413.85	Romania (Leu)
90-day fwd	0.02411	0.02416	414.80	413.85	Saudi Arab
Czech Rep (Koruna)	0.0299	0.0299	33.40	33.40	Singapore (D)
Denmark (Krone)	1.1841	1.10750	5.068	5.068	Slovak Rep (Koruna)
ECU (ECU)	0.00243	0.00244	4110.00	4105.00	So. Africa (R)
Guatemala (Quetzal)	2943	2943	3.3983	3.3983	South Korea (Won)
India (Rupee)	1893	1884	5.2825	5.3091	Spain (Peseta)
Japan (Yen)	1674	1680	5.9755	5.9515	Sweden (Krona)
France (Franco)	5620	5643	1.7793	1.7721	Switzerland (Franc)
Germany (Mark)	5682	5685	7.758	7.758	30-day fwd
60-day fwd	5682	5685	7.758	7.758	60-day fwd
90-day fwd	5682	5677	7.758	7.758	90-day fwd
Greece (Drachma)	0.03558	0.03573	28.07	28.07	Taiwan (NT)
Hong Kong (Dollar)	0.051	0.051	194.56	194.56	Thailand (Baht)
Italy (Lira)	0.275	0.275	36.345	36.345	Turkey (Lira)
Indonesia (Rupiah)	0.00336	0.00337	2975.00	2885.00	U.A.E. (Dirham)
Israel (Sheqel)	2857	2855	2.500	2.500	Uruguay (Peso)
Malaysia (Ringgit)					Venezuela (Bolon)
Mexico (Peso)					ECU: European Currency Unit
Netherlands (Guilder)					The Federal Reserve Bank of New York
Philippines (Peso)					10 other currencies
Portugal (Escudo)					Thursday, up to 10:00 p.m.

How long will it take for a \$1000 to disappear through a series of foreign exchanges?

ON TRANSLATION: THE BANK

Antoni Muntadas: *On translation: the bank* (1997)