

## Sobre la ética en el arte de acción por Bartolomé Ferrando

- Entiendo por ética un modo de obrar, una manera de actuar o de intervenir, que tiene su compensación en esa misma manera de obrar o de actuar
- Toda ética se fundamenta en un saber, en un conocimiento, con el que la persona afianza la puesta en marcha de una actividad o de un modo de obrar determinado.
- Decir que una actividad es ética, implica, a mi parecer, que dicha actividad está en estrecha relación con el conocimiento y con el saber que uno tiene sobre el tema propio de la actividad. Pero además, será ética, cuando esté en relación con lo que uno realmente quiere o desea hacer
- Por eso, para afirmar que una actividad es ética, al conocimiento y al saber, habrá que añadir la voluntad y el deseo de puesta en práctica de ese conocimiento y de ese saber
- Y esa voluntad y deseo de puesta en práctica estará marcada por la relación con el otro; por la correlación con el otro, y de algún modo, por la aceptación y reciprocidad del otro. De otro que no es un individuo, sino más bien una generalidad de individuos. La ética y la estética, decía Rousseau, sólo pueden nacer en sociedad
- Si lo decimos de otro modo, se puede afirmar que una actividad es ética, cuando existe una correspondencia o correlación entre conocimiento y acción, mediatizada por el otro, no individual. Y además, cuando dicha correlación o correspondencia es auténtica, es decir, está en relación con lo que uno realmente vive y quiere o desea hacer
- Pero esa correlación no es fija. Está más bien en continuo cambio, como todo conocimiento o saber. Y así toda actividad ética, estará también en continuo cambio
- Pero, por otra parte, toda ética contiene y conserva, en gran medida, un elevado grado de subjetividad
- Si toda ética se fundamenta en un saber y en un conocimiento determinados, habría que afirmar que ese saber y ese conocimiento contienen un elevado grado de subjetividad
- Todo saber contiene un elevado grado de subjetividad porque, cuando una persona cree en algo, y construye su saber en base a esa creencia, no fundamenta dicha creencia o lo hace habitualmente de manera insuficiente
- Y así, al decir que un modo de obrar es ético, afirmamos, sin decirlo, que ese modo de obrar contiene un elevado grado de subjetividad
- Intentaré aquí dar algunas razones y aportar de algún modo, los conocimientos y creencias en base a los cuales fundamento mi actividad en el terreno del arte de acción
- Porque, vuelvo a decir: toda ética se fundamenta en un saber, en un conocimiento, con el que la persona afianza la puesta en marcha de una actividad o de un modo de obrar determinado.
- Pero además de ser subjetivo nuestro conocimiento y nuestro saber, me atrevería a decir que la formación y construcción de este conocimiento y de este saber propio, es debida en gran medida, al azar y a la casualidad
- Conocemos algo a raíz de un encuentro, de un hallazgo, de un descubrimiento que nos llama la atención, y en ocasiones, nos sorprende.
- Partiendo de ese encuentro, que nos atrae por alguna razón, germina el deseo de conocer algo más de ello

- Y ese conocimiento obtenido, que podría equipararse a un edificio en permanente construcción, lo aplicamos, la mayoría de las veces, a nuestra propia experiencia
  - Pero ese encuentro, ese hallazgo, ese descubrimiento, se produce por azar la mayoría de las veces
  - El azar, decía Hans Arp, es una parte restringida de un orden inaccesible, al margen de lo causal
  - El azar es un acontecer situado al margen de la razón
  - El azar está en relación a lo desconocido
- Sobre el conocimiento y el azar
- El azar es un imprevisto del que el sujeto se mantiene al margen o en el que tiene escasa presencia
  - Nuestro conocimiento está en gran medida basado en acontecimientos imprevistos, o tiene su punto de partida en ciertos encuentros o hallazgos azarosos, generados al margen de la voluntad del sujeto
  - Y así, podríamos decir que nuestro conocimiento es subjetivo, pero a su vez es contenedor de puntos de partida generados al margen de nuestra voluntad
  - A modo de resumen, se puede afirmar que una actividad es ética, cuando existe una correspondencia o correlación entre el conocimiento subjetivo y la acción, basadas en el azar y en lo desconocido, y mediatizadas por el otro. Y además, cuando dicha correlación es auténtica, es decir, que está en relación con lo que uno realmente vive y quiere o desea hacer
  - Inicié mi actividad en el arte de acción a partir de un encuentro fortuito con Wolf Vostell.
  - Fortuito porque no tenía idea de lo que me iba a encontrar. Yo estudiaba música entonces, y estaba interesado sobre todo por los conciertos de free-jazz y de música contemporánea. Asistí a la conferencia de Wolf Vostell casi por curiosidad.
  - Ocurrió en Barcelona, en 1973. Vostell expuso en aquella ocasión las ideas principales de Fluxus y comentó algunos de los happenings que había realizado, mientras yo, atentamente, escuchaba entre el público
  - Tuve ocasión, de ese modo, de conocer algo sobre Fluxus. He de añadir que, en esa época, se disponía de muy poca información sobre el arte actual, y la posibilidad de poder escuchar algo sobre Fluxus, era todo un acontecimiento
  - De Fluxus me atrajo la relación que se establecía entre el arte y el juego
  - Me atrajo porque el juego desajusta el orden, lo desarregla, y mantiene además una actitud permanente de oposición a éste
  - Me atrajo porque mediante el juego te sitúas frente a lo imprevisible y lo inesperado. Ante ello, debes adoptar una actitud determinada, fruto de una decisión propia, que te sitúa de nuevo en la posición de organizador y creador de tu propia experiencia
  - Me atrajo porque cuando aplicas la idea de juego a la experiencia común, te abres las puertas y te introduces en un modo diferente de sentir y de estar en el mundo
- De mi experiencia
- Me atrajo, porque el juego es un elemento estimulante de la creación
- Me atrajo, porque el juego es un elemento estimulante de la experiencia
- Pero cuando hablo de la relación entre arte y juego, hago referencia a esa noción de juego sin intención alguna, sin vectores, sin direcciones, ausente de finalidad, que permite que te

muevas hacia un lado o hacia otro, hacia delante o hacia atrás, sin proyecto, ni propósito, ni regla alguna

- Escribo estas reflexiones muchos años después, buscando de algún modo las razones de aquellas ideas que me atrajeron tan poderosamente, y que determinaron y marcaron mi trayectoria artística encauzada en gran medida en el arte de acción
- De Fluxus me atrajo también la importancia que ellos daban al humor, retomándolo del Dadaísmo
- Me pareció importante porque el ejercicio del humor aligera los actos. Les quita peso. Les quita gravedad
- Me pareció importante porque el ejercicio del humor va más allá de la afirmación y de la negación
- Me pareció importante el humor porque éste te hace cómplice. Te embauca y te hace partícipe del acontecimiento. Te invita a formar parte de él. Te saca de tu escondrijo ideológico
- Me pareció importante porque el humor contiene verdad. Dice probablemente más verdad que el hecho de querer decir verdad
- Me pareció importante por la fuerza de penetración psicológica que el ejercicio del humor contiene
- Me pareció importante porque el ejercicio del humor te puede conducir y situar en el absurdo; te puede llevar al absurdo
- Y eso también me atrajo de Fluxus: la presencia del absurdo en sus acciones
- Y es que en el territorio del absurdo, las leyes de la lógica son inoperantes. En otras palabras, se podría decir que el encadenamiento o enlace entre dos enunciados o propuestas absurdas, contiene una lógica absurda, y en consecuencia, el tránsito entre una y la otra nos es desconocido.
- Recuerdo que Maurice Blanchot decía que la lógica del absurdo mantiene al absurdo fuera de las garras del absurdo. Y esa conexión o enlace, en la que el sujeto no encuentra ninguna senda o camino trazado de antemano, desata probablemente la capacidad de imaginación. Es por eso por lo que tal vez me interesaba, aunque nunca había sabido porqué
- Desde entonces me siento unido a estos conceptos, y he integrado y aplicado el juego, el humor y parcelas de absurdo en casi todas mis intervenciones de arte de acción
- Pero vuelvo a decir aquí, que si toda ética se fundamenta en un saber y en un conocimiento determinados, habría que afirmar que ese saber y ese conocimiento contienen un elevado grado de subjetividad
- De Fluxus me atrajo también la presencia cruzada de diversas disciplinas artísticas
- Pero el ejercicio de interrelación artística viene de lejos. Estaba ya contenido en la escritura ideogramática y caligramática, en las prácticas futuristas, dadaístas y constructivistas, en el teatro de Antonin Artaud, en las composiciones de Wassily Kandinsky o de Paul Klee; en el lettrismo; en la poesía concreta, visual y fonética o en la música de Luigi Russolo, Pierre Schaeffer o John Cage, prácticas todas que fueron anteriores a Fluxus,
- Para mí, en aquella época, la interrelación y fusión entre diversas prácticas artísticas, era un hecho conocido y muy relevante, dado que abría y marcaba el inicio de otras vías de desarrollo creativo en todas las áreas y en todas las disciplinas. La conferencia de Wolf

Vostell a la que asistí, afianzó mi interés por conocer y poner en práctica alguna de esas formas de hacer en arte.

- Al intentar comprender el procedimiento, si es que lo había, que pudiera desencadenar la fusión entre dos prácticas artísticas distintas, me di cuenta de que en todos los casos de interrelación se producía una combinación entre fragmentos o parcelas específicas diferentes. Cada una de las obras específicas de origen, abandonaba de alguna manera su carácter global y se cuarteaba o abría para dar paso a la posibilidad de engarce con otra u otras.

- La obra, ya fragmentada, se hacía permeable y daba pie a gran número de posibilidades de combinación, como la que, por ejemplo, se creó entre la música y la escultura en la obra de Joe Jones; la producida entre la poesía y la escultura en la obra de Emmett Williams y Robert Filliou, o entre la escritura y la plástica en el proceso de creación de libros de artista y de libros objeto

- Pero el interés hacia lo fragmentario venía de tiempo atrás, no era algo que me fuera desconocido. Estaba ya predispuesto entonces a aceptar y a interesarme por todo arte que estuviera construido en base al fragmento.

- Y es que el fragmento, separado del eje central de la estructura, no sólo possibilitaba y era permeable a muy diversas articulaciones, sino que constituía un mundo aparte, irregular y asimétrico, y era en sí mismo contenedor de su propio sentido, o mejor, albergaba insinuaciones de sentido

- Y la interdisciplinariedad, desde su articulación fragmentaria, prometía modos de hacer deshinchados, desligados de la voluntad de pertenecer a una totalidad, y no por ello eran sentidos como más frágiles o débiles. Al contrario más bien, cada fragmento era en sí mismo un elemento individualizado, cargado con su propia energía, y capaz de enlazarse o de unirse a otro de forma mucho más plural y dúctil, provisto tal vez de la voluntad de mantenerse al margen, disperso o en suspensión, en espera de algún receptor que fuera capaz de observarle, escucharle, y tal vez otorgarle o sobrecargarle con cierto sentido, distinto del que disponía con anterioridad

- Pero si el ejercicio de interdisciplinariedad está en la base y en la estructura de cualquier modo de hacer propio del arte de acción, ya sea en el happening, en la performance, en el evento o en la maniobra, la presencia de lo fragmentario se hará mucho más evidente en unas acciones y disminuirá o permanecerá casi invisible en otras.

- En mi caso, aún siendo muy proclive a la consideración del fragmento, su presencia en mis prácticas de arte de acción no salta demasiado a la vista. Está contenida, y es fundamental, pero no se muestra demasiado. Donde se advierte más, donde se hace más evidente, es en las construcciones o composiciones fonético-sonoras, que constituyen la parte principal o al menos forman parte de algunas de mis performances. La poesía fonética, decía Jean Jacques Lebel es el esquizo de todos los lenguajes posibles, antes de su codificación

- Pero mi interés por la práctica de la poesía fonética y sonora, y por lo tanto por la consideración e inclusión de lo fragmentario en mi práctica artística, tuvo lugar muchos años después, en 1982. Fue ese año cuando construí, influido por Kurt Schwitters, un poema consonántico derivado de un texto común obtenido de un diario local. A partir de entonces, atraído por las posibilidades combinatorias que la fragmentación del lenguaje possibilitaba, desarrollé esa vía de creación y la inserté en mis prácticas de arte de acción en 1987.

- La utilización de gargarismos, gruñidos, ecos, repeticiones, permutaciones, superposiciones, gritos y gestos, provocaban heridas al armazón lógico del lenguaje y lo descuartizaban. Y todo intento de recomposición de ese cuerpo maltrecho, dejaba escapar en ocasiones sonidos primitivos, huesos descarnados y residuos sonoros de lenguaje, que desajustaban, aún más si cabe, el conjunto de la pieza
- La poesía fonético sonora no sólo incluía el fragmento, sino que lo mostraba en primera plana, en carne viva. Su articulación y estructuración, abandonando e ignorando por completo el sentido, debía hacerse en base al ritmo, es decir, a un elemento más propio del territorio musical.
- Pero ese ritmo no era una marca impuesta: provenía del sujeto, de su latido, de su propia vivencia. Y así, en la poesía fonético-sonora, escritura y música se daban la mano en un ejercicio fragmentario, articulado y emitido por el sujeto, que a su vez se deshacía, engranado como estaba a su propio discurso
- Hans Richter decía que el sonido fonético estaba en relación con la respiración. Una respiración que no es diferente del cuerpo del emisor; forma, más bien, una unidad con éste
- De esta manera, la rotura, el jirón, el andrajo lingüístico, afectaba de manera directa al emisor. La persona devenía un ente cuarteado, abierto, permeable y poroso. El sujeto vivía el desgarró, hecho que no ocurría en otras prácticas artísticas interdisciplinares. El hecho de incluir la fragmentariedad fonético-sonora en la práctica de la performance, favorecía uno de los aspectos más relevantes de esta práctica, ya que colaboraba en el proceso de desaparición y disolución del sujeto-actor del escenario de la acción.
- Por medio de esta transformación, favorecida por la fragmentariedad, el performer pasa a convertirse en una materia que emite, se mueve o articula, dejando de ser el centro o el eje de la pieza.
- Pero además, este proceso de desaparición y disolución es, en sí mismo, uno de los rasgos que distancian y separan la práctica del arte de acción del ejercicio teatral, al que aquella no quiere verse ni identificada ni sometida
- Y así, de esa manera, guiado inicialmente por el deseo de construcción de una pieza fonética influida por una de las composiciones de Kurt Schwitters, descubierta casi al azar, dediqué parte de mi práctica de creación a la construcción de piezas fonético-sonoras, que inserté después en mis propias performances
- Pero la conferencia dada por Wolf Vostell de 1973, en la que expuso y comentó algunos de los happenings que por entonces había realizado, provocó además que aumentara mi interés acerca de la idea de la posible participación del otro en la obra artística, y de la posibilidad de incluirla, de algún modo, en mi práctica personal
- Y es que la participación o intervención en la obra es una forma de autodeterminación y transformación creativa del otro.
- La participación o intervención en la obra es capaz, a mi parecer, de provocar el desarrollo de la identidad del sujeto que interviene
- Pero además, la participación del otro aporta un cierto equilibrio de fuerzas en el interior del acontecimiento artístico
- Y diría también que la participación del otro es un acontecimiento que se ha hecho casi necesario al arte
- Sabemos que toda participación puede ser mental y/o corporal. Para algunos, el modo mental de participación es general, es decir, la lleva a cabo en mayor o menor grado todas

las personas que perciben u observan un hecho artístico, e invalida o al menos hace innecesaria, todo tipo de participación corporal. Para otros, entre los que me incluyo, constituyen modos de activación e intervención muy diferentes, y probablemente complementarios

- En mi caso, siempre me he sentido atraído por la participación corporal en la obra de arte, ya apoyada y expuesta por Allan Kaprow, Wolf Vostell y Marta Minujin, en sus escritos sobre el happening. En mis primeras acciones participativas que hice en Valencia en 1977, así como en las performances de los últimos años, la invitación a la participación física del otro es muy evidente

- Y si Joseph Beuys defendía una forma de participación simple y no educada en sus performances, no hacía en mi opinión mas que continuar las ideas de Allan Kaprow, ya que para éste, la intervención del otro en la obra de arte, debía fundamentarse en un comportamiento y en un modo de hacer basado en la sencillez. Es de esa manera como he considerado e incluido el hecho participativo en mi práctica de acción, teniendo en cuenta, ante todo, las tesis escritas de Allan Kaprow, que defendían una forma de participación simple y abierta a cualquier persona.

- En resumen, yo diría que el juego, el humor, el absurdo, lo fragmentario y la inclusión de la participación del otro en el acontecimiento artístico, son los principales componentes que estructuran y dan forma a mi práctica de acción

- Pero se me podrá decir que ni la participación del otro, ni los conceptos de fragmentariedad, juego, absurdo o humor son privativos del arte de acción, ya que están presentes en muchas otras manifestaciones artísticas.

- Y es que probablemente, junto a las ideas que acabo de exponer, el concepto más relevante e inductor de mis iniciales prácticas de acción fue mi identificación con la idea, claramente manifiesta por Fluxus, de voluntad de apertura y extensión de la experiencia artística al ámbito de lo cotidiano

- Fluxus, como se sabe, recogió e hizo suya la voluntad de conexión entre al arte y la vida, ya ampliamente manifiesta en el futurismo, en el dadaísmo, en el teatro de Artaud, en el surrealismo y en John Cage

- Esta relación y apertura, que implica una cierta desvalorización del hecho artístico cerrado en sí mismo, y a su vez, una consideración y revalorización del hecho común, contenía, al mismo tiempo, un modo diferente de conexión y relación entre el arte y el hecho social. Me refiero aquí a la posibilidad de que, entre uno y otro, hubiera un mayor transvase e interinfluencia, que a su vez permitiera y facilitara un tipo de práctica artística sin jerarquías, mucho más directa y próxima al receptor. Fluxus decía que el arte no representaba la realidad, sino que más bien coincidía con ésta

- Y si lo cotidiano contiene y expone generosamente las nociones de humor, juego, absurdo y fragmentariedad, la relación abierta de éste con la práctica artística provoca, por esa relación, una doble filtración y enriquecimiento. Y además, el contagio entre uno y otra multiplica y amplía la dimensión de ambos, confundiendo y extendiendo ambos territorios, claramente distantes en el arte clásico. Y esta fusión-confusión, sin duda permite y facilita la intervención participativa, mental y/o corporal del otro, probablemente en un grado mucho mayor que en cualquier otra manifestación artística. Esas fueron las razones principales de mi voluntad de dedicación a la performance, al evento y al happening. Esos fueron los conocimientos que activaron mi deseo de desarrollar un arte ligado a la acción.

Bartolomé Ferrando