

SOBRE A ÉTICA NA ARTE DE ACCIÓN

Bartolomé Ferrando



- Entendo por ética un modo de obrar, unha maneira de actuar ou de intervir, que ten a súa compensación nesa mesma maneira de obrar ou de actuar.

- Toda ética fundaméntase nun saber, nun coñecemento, co que a persoa afianza a posta en marcha dunha actividade ou dun modo de obrar determinado.

- Dicur que unha actividade é ética, implica, ao meu parecer, que dita actividade está en estreita relación co coñecemento e co saber que un ten sobre o tema propio da actividade. Pero ademais, será ética, cando estea en relación co que un realmente quere ou desexa facer.

- Por iso, para afirmar que unha actividade é ética, ao coñecemento e ao saber, haberá que engadir a vontade e o desexo de posta en práctica dese coñecemento e dese saber.

- E esa vontade e desexo de posta en práctica estará marcada pola relación co outro; pola correlación co outro; e dalgún modo, pola aceptación e reciprocidade do outro. Doutro que non é un individuo, senón máis ben unha xeneralidade de individuos. A ética e a estética, dicía Rousseau, só pode nacer na sociedade.

- Se o dicimos doutro modo, pódese afirmar que unha actividade é ética, cando existe unha correspondencia entre coñecemento e acción, mediatizada polo outro, non individual. E ademais, cando dita correlación ou correspondencia é auténtica, é dicir, está en

relación co que un realmente vive e quere e desexa facer.

- Pero esa correlación non é fixa. Está máis ben en continuo cambio, como todo coñecemento ou saber. E así toda actividade ética, estará tamén en continuo cambio.

- Pero, por outra banda, toda ética contén e conserva, en gran medida, un elevado grao de subxectividade.

- Se toda ética se fundamenta nun saber e nun coñecemento determinados, habería que afirmar que ese saber e ese coñecemento contén un elevado grao de subxectividade.

- Todo saber contén un elevado grao de subxectividade porque, cando unha persoa cre nalgo, e controla o seu saber en base a esa crenza, non fundamenta dita crenza ou faino habitualmente de maneira insuficiente.

- E así, ao dicir que un modo de obrar é ético, afirmamos, sen dicilo, que ese modo de obrar contén un elevado grao de subxectividade.

- Intentarei aquí dar algunhas razóns e aportar dalgún modo, os coñecementos e crenzas en base ás cales fundamento a miña actividade no terreo da arte da acción.

- Porque, volvo dicir: toda ética fundamentase nun saber, nun coñecemento, de maneira que a persoa afianza a posta en marcha dunha actividade ou dun modo de obrar determinado.

- Pero ademais de ser subxectivo o noso coñecemento e o noso saber, atreveríame a dicir que a información e a construción dese coñecemento e deste saber propio, é debida en gran medida, ao azar e a casualidade.

- Coñecemos algo a raíz dun encontro, dun achádego, dun descubrimento que nos chama a atención e, en ocasións, nos sorprende.

- Partindo dese encontro, que nos atrae por algunha razón, xermina o desexo de coñecer algo máis diso.

- E ese coñecemento obtido, que podería equipararse a un edificio en permanente construción, aplicámolo, a maioría das veces, á nosa propia experiencia.

- Pero ese encontro, ese achádego, ese descubrimento, prodúcese por azar a maioría das veces.

- O azar, dicía Hans Arp, é unha parte restrinxida dunha orde inaccesíbel, á marxe do casual.

- O azar é un acontecer situado á marxe da razón.

- O azar está en relación ao descoñecido.

Sobre o coñecemento e o azar.

- O azar é un imprevisto do que o suxeito se mantén á marxe ou no que ten escasa presenza.

- O noso coñecemento está en gran medida baseado en acontecementos imprevistos, ou ten o seu punto de partida en certos achá-

degos azarosos, xerados á marxe da vontade do suxeito.

- É así, poderíamos dicir que o noso coñecemento é subxectivo, pero á súa vez é contedor de puntos de partida xerados á marxe da nosa vontade.

- A modo de resumo, pódese afirmar que unha actividade é ética, cando existe unha correspondencia ou correlación entre o coñecemento subxectivo e a acción, baseadas no azar e no descoñecido, e mediatizadas polo outro. É ademais, cando dita correlación é auténtica, é dicir, que está en relación co que un realmente vive e quere ou desexa facer.

- Iniciei a miña actividade na arte de acción a partir dun encontro fortuíto con Wolf Vostell.

- Fortuíto porque non tiña nin idea do que me ía atopar. Eu estudaba música entón, e estaba interesado sobre todo polos concertos de free-jazz e de música contemporánea. Asistín á conferencia de Wolf Vostell case por curiosidade.

- Ocorreu en Barcelona, en 1973. Vostell expuxo naquela ocasión as ideas principais de Fluxus e comentou algúns dos happenings que tiña realizado, mentres, eu, atentamente, escoitaba entre o público.

- Tiven ocasión, dese modo, de coñecer algo sobre Fluxus. Debo engadir que, nesa época, dispúñase de moi pouca información sobre a arte actual, e a posibilidade de poder escoi-

tar algo sobre Fluxus, era todo un acontecemento.

- De Fluxus atraeume a relación que se establecía entre a arte e o xogo.

- Atraeume porque o xogo desaxusta a orde, desamánñao, e mantén ademais unha actitude permanente de oposición a este

- Atraeume porque mediante o xogo sitúaste fronte ao imprevisíbel e ao inesperado. Ante isto, debes adoptar unha actitude determinada, froito dunha decisión propia, que te sitúa de novo na posición de organizador e creador da túa propia experiencia.

- Atraeume porque cando aplicas a idea do xogo á experiencia común, ábres as portas e introducéste nun modo diferente de sentir e de estar no mundo da miña experiencia.

- Atraeume, porque o xogo é un elemento estimulante da creación.

- Atraeume, porque o xogo é un elemento estimulante da experiencia.

- Pero cando falo da relación entre arte e xogo, fago referencia a esa noción de xogo sen intención algunha, sen vectores, sen direccións, ausente de finalidade, que permite que te movas cara un lado ou cara outro, cara adiante ou cara atrás, sen proxecto, nin propósito, nin regra algunha.

- Escrebo estas reflexións moitos anos despois, buscando dalgún modo as razóns daquelas ideas que me atraeron tan poderosamente, e que determinaron e marcaron a

miña traxectoria artística canalizada en gran medida na arte de acción.

- De Fluxus atraeume tamén a importancia que eles lle daban ao humor, retomándoo do Dadaísmo.
- Pareceume importante porque o exercicio do humor alixeira os actos. Quitalles peso. Quitalles gravidade.
- Pareceume importante porque o exercicio do humor vai máis aló da afirmación e da negación.
- Pareceume importante o humor porque este faite cómplice. Enguedállate e faite participe do acontecemento. Invítate a formar parte del. Sácate do seu escondidoiro ideolóxico.
- Pareceume importante porque o humor contén verdade. Di probabelmente máis verdade que o feito de querer dicir verdade.
- Pareceume importante pola forza de penetración psicolóxica que o exercicio de humor contén.
- Pareceume importante porque o exercicio do humor pódete conducir e situar no absurdo; pódete levar ao absurdo.
- E iso tamén me atraeu de Fluxus: a presenza no absurdo das súas accións.
- E que no territorio do absurdo as leis da lóxica son inoperantes. Noutras palabras podería dicirse que o encadeamento ou enlace entre dous enunciados ou propostas absurdas, conteñen unha lóxica absurda e,

en consecuencia, o tránsito entre unha e a outra non é descoñecido.

- Lembro que Maurice Blanchot dicía que a lóxica do absurdo mantén ao absurdo fóra das gadoupas do absurdo. E esa conexión ou enlace, na que o suxeito non encontra ningunha senda ou camiño trazado de antemán, desata probabelmente a capacidade de imaxinación. É por iso polo que tal vez me interesaba, aínda que nunca souben porque.
- Desde entón sintome unido a estes conceptos, e integrei e apliquei o xogo, o humor e parcelas de absurdo en case todas as miñas intervencións de arte de acción.
- Pero volvo dicir aquí, que se toda ética se fundamenta nun saber e nun coñecemento determinados, habería que afirmar que ese saber e ese coñecemento conteñen un elevado grao de subxectividade.
- De Fluxus atraeume tamén a presenza cruzada de diversas disciplinas artísticas.
- Pero o exercicio de interrelación artística vén de lonxe. Estaba xa contido na escritura ideogramática e caligramática, nas prácticas futuristas, dadaístas e construtivistas, no teatro de Antonin Artaud, nas composicións de Wassily Kandinsky ou de Paul Klee; no lettrismo; na poesía concreta, visual e fonética ou na música de Luigi Russolo, Pierre Schaeffer o John Cage, prácticas todas que foron anteriores a Fluxus.
- Para min, naquela época, a interrelación e fusión entre diversas prácticas artísticas, era un feito coñecido e moi relevante, posto

que abría e marcaba o inicio de outras vías de desenvolvemento creativo en todas as áreas e en todas as disciplinas. A conferencia de Wolf Vostell á que asistín, afianzou o meu interese por coñecer e poñer en práctica algunha desas formas de facer en arte.

- Ao tentar comprender o procedemento, se é que o había, que puidese desencadear a fusión entre dúas prácticas artísticas distintas, decateime de que en todos os casos de interrelación producíase unha combinación entre fragmentos ou parcelas específicas diferentes. Cada unha das obras específicas de orixe, abandonaba dalgunha maneira o seu carácter global e cuarteábase ou abría para dar paso á posibilidade de engarzamento con outra ou outras.

- A obra, xa fragmentada, facíase permeábel e daba pé a gran número de posibilidades de combinación, como a que, por exemplo, se creou entre a música e a escultura na obra de Joe Jones; a producida entre a poesía e a escultura na obra de Emmett Williams e Robert Filliou, ou entre a escritura e a plástica no proceso de creación de libros de artista e de libros obxecto.

- Pero o interese cara o fragmentario viña de tempo atrás, non era algo que me fose descoñecido. Estaba xa predisposto entón a aceptar e a interesarme por toda arte que estivese construída en base ao fragmento.

- E é que o fragmento, separado do eixo central da estrutura, no só posibilitaba e era permeábel a moi diversas articulacións, senón que constituía un mundo á parte, irregular e asimétrico, e era en si mesmo

contedor do seu propio sentido, ou mellor, albergaba insinuacións de sentido.

- E a interdisciplinariedade, desde a súa articulación fragmentaria, prometía modos de facer esfiañados, desligados da vontade de pertencer a unha totalidade, e non por iso eran sentidos como máis fráxiles ou débiles. Pola contra, máis ben, cada fragmento era en si mesmo un elemento individualizado, cargado coa súa propia enerxía, e capaz de se enguedellar ou de unir a outro de forma moito máis plural e dúctil, provisto tal vez da vontade de se manter á marxe, disperso ou en suspensión, á espera dalgún receptor que fose capaz de observalo, escoitalo, e tal vez outorgarlle ou sobrecargalo con certo sentido, distinto do que supuña con anterioridade.

- Pero se o exercicio de interdisciplinariedade está na base e na estrutura de calquera modo de facer propio da arte de acción, xa sexa no happening, na performance, no evento ou na manobra, a presenza do fragmentario farase moito máis evidente nunhas accións e diminuirá ou permanecerá case invisíbel noutras.

- No meu caso, aínda sendo moi proclive á consideración do fragmento, a súa presenza nas miñas prácticas de arte de acción non salta demasiado á vista. Está contida, e é fundamental, pero non se amosa demasiado. Onde se advirte máis, onde se fai máis evidente, é nas construcións ou composicións fonético-sonoras, que constitúen a parte principal ou ao menos forman parte dalgunhas das miñas performances. A poesía fonética, dicía Jean Jacques Lebel é

o esquezo de todas as linguaxes posibles, antes da súa codificación.

•Pero o meu interese pola práctica da poesía fonética e sonora, e polo tanto pola consideración e inclusión do fragmentario na miña práctica artística, tivo lugar moitos anos despois, en 1982. Foi ese ano cando construí, influído por Kurt Schwitters, un poema consonántico derivado dun texto común obtido dun diario local. A partir de entón, atraído polas posibilidades combinatorias que a fragmentación da linguaxe posibilitaba, desenvólvin esa vía de creación e inserina nas miñas prácticas de arte de acción en 1987.

•A utilización de gargarexos, gruñidos, ecos, repeticións, permutacións, superposicións, berros e xestos, provocaban feridas á armazón lóxica da linguaxe e esnaquizábana. E todo intento de recomposición dese corpo malparado, deixaba escapar en ocasións sons primitivos, ósos descarnados e residuos sonoros da linguaxe, que desaxustaban, aínda máis, se cabe, o conxunto da peza.

•A poesía fonético sonora no só incluía o fragmento, senón que o amosaba en primeira plana, en carne viva. A súa articulación e estruturación, abandonando e ignorando por completo o sentido, debía facerse en base ao ritmo, é dicir, a un elemento máis propio do territorio musical.

•Pero ese ritmo non era unha marca imposta: proviña do suxeito, do seu latexo, da súa propia vivencia. E así, na poesía fonético-sonora, escritura e música dábanse a man

nun exercicio fragmentario, articulado e emitido polo suxeito que á súa vez se desfecía, engrenado como estaba ao seu propio discurso.

•Hans Richter dicía que o son fonético estaba en relación coa respiración. Unha respiración que non é diferente do corpo do emisor; forma, máis ben, unha unidade con este.

•Desta maneira, a rotura, o farrapo, o galdrapo lingüístico, afectaba de maneira directa ao emisor. A persoa deviña nun ente cuarteado, aberto, permeábel e poroso. O suxeito vivía a esgazadura, feito que non ocorría noutras prácticas artísticas interdiciplinares. O feito de incluír a fragmentariedade fonético-sonora na práctica da performance, favorecía un dos aspectos máis relevantes desta práctica, xa que colaboraba no proceso de desaparición e disolución do suxeito-actor do escenario da acción.

•Por medio desta transformación, favorecida pola fragmentariedade, o performer pasa a se converter nunha materia que emite, se move e articula, deixando de ser o centro ou o eixo da peza.

•Pero ademais, este proceso de desaparición e disolución é, en si mesmo, un dos trazos que distancian e separan a práctica da arte de acción do exercicio teatral, ao que aquela non quere verse nin identificada nin sometida.

•E así, desa maneira, guiado inicialmente polo desexo de construción dunha peza

fonética influída por una das composicións de Kurt Schwitters, descuberta case ao azar, adiquei a arte da miña práctica de creación á construción de pezas fonético-sonoras, que inserín despois nas miñas propias performances.

- Pero a conferencia dada por Wolf Vostell de 1973, na que expuxo e comentou algúns dos happenings que daquela realizara, provocou ademais que aumentase o meu interese acerca da idea da posíbel participación do outro na obra artística, e da posibilidade de incluíla, dalgún modo, na miña práctica persoal.

- É que a participación ou intervención na obra é unha forma de autodeterminación e transformación creativa do outro.

- A participación ou intervención na obra é capaz, ao meu parecer, de provocar o desenvolvemento da identidade do suxeito que intervén.

- Pero ademais a participación do outro aporta un certo equilibrio de forzas no interior do acontecemento artístico.

- E diría tamén que a participación do outro é un acontecemento que se fixo case necesario á arte.

- Sabemos que toda participación pode ser mental e/ou corporal. Para algúns, o modo mental de participación é xeral, é dicir, lévana a cabo en maior ou menor grao todas as persoas que perciben ou observan un feito artístico, e inválida, ou cando menos fai innecesaria, todo tipo de participación

corporal. Para outros, entre os que me inclúo, constitúen modos de activación e intervención moi diferentes, e probabelmente complementarios.

- No meu caso, sempre me sentín atraído pola participación corporal na obra de arte, xa apoiada e exposta por Allan Kaprow, Wolf Vostell e Marta Minujin, nos seus escritos sobre o happening. Nas miñas primeiras accións participativas que fixen en Valencia en 1977, así como nas performances dos últimos anos, a invitación á participación física do outro é moi evidente.

- E se Joseph Beuys defendía unha forma de participación simple e non educada nas súas performances, non facía na miña opinión máis que continuar as ideas de Allan Kaprow, xa que para este, a intervención do outro na obra de arte, debía fundamentarse nun comportamento e nun modo de facer baseado na sinxeleza. E desa maneira como considerei e incluío o modo participativo na miña práctica de acción, tendo en conta, ante todo, as teses escritas de Allan Kaprow, que defendían unha forma de participación simple e aberta a calquera persoa.

- En resumo, eu diría que o xogo, o humor, o absurdo, o fragmentario e a inclusión da participación do outro no acontecemento artístico, son os principais compoñentes que estruturan e dan forma a miña práctica de acción.

- Pero poderásese dicir que nin a participación do outro, nin os conceptos de fragmentariedade, xogo, absurdo ou humor son privativos da arte de acción, xa que están

presentes en moitas outras manifestacións artísticas.

- É que probablemente, xunto as ideas que acabo de expor, o concepto máis relevante e indutor das miñas iniciais prácticas de acción foi a miña identificación coa idea, claramente manifesta por Fluxus, de vontade de apertura e extensión da experiencia artística ao ámbito do cotián.

- Fluxus, como se sabe, recolleu e fixo súa a vontade de conexión entre a arte e a vida, xa amplamente manifesta no futurismo, no dadaísmo, no teatro de Artaud, no surrealismo e en John Cage.

- Esta relación e apertura, que implica unha certa desvalorización do feito artístico pechado en si mesmo, e á súa vez, unha consideración e revalorización do feito común, continúa, ao mesmo tempo, un modo diferente de conexión e relación entre a arte e o feito social. Refírome aquí a posibilidade de que, entre un e outro, houbera un maior transvasamento e interinfluencia, que á súa vez permitise e facilitase un tipo de práctica artística sen xerarquías, moito máis directa e próxima ao receptor. Fluxus dicía que a arte non representaba a realidade, senón que máis ben coincidía con esta.

- É se o cotián contén e expón xenerosamente as nocións de humor, xogo, absurdo e fragmentariedade, a relación aberta deste coa práctica artística provoca, por esa relación, unha dobre filtración e enriquecemento. E ademais, o contaxio entre un e outra multiplica e amplía a dimensión de ambos, confundindo e estendendo ambos

territorios, claramente distantes na arte clásica. E esta fusión-confusión, sen dúbida permite e facilita a intervención participativa, mental e/ou corporal do outro, probablemente nun grao moito maior que en calquera outra manifestación artística. Esas foron as razóns principais da miña vontade de dedicación á performance, ao evento e ao happening. Eses foron os coñecementos que activaron o meu desexo de desenvolver unha arte ligada á acción.

