

## PRESENTACIÓN FRONTE A REPRESENTACIÓN

Fernando Millán

### Peticións de principio

Teño que comezar con dúas peticións.

A primeira ten que ver coa forma e co significado deste acto. Por dicilo con poucas palabras, esta conferencia está organizada como un discurso autónomo, é dicir, ten unha organización monolóxica, na que o principio de non contradición é a súa característica definitoria. Aínda que se trate dun discurso que entronca coa tradición crítico-analista propia da modernidade, non pode verse como unha produción científica ou intelectualmente obxectiva. Ten máis de produtividade estética e só pode ser consumida en todas as súas dimensións dende esta formulación.

A segunda petición refírese ao que tradicionalmente se chama o contido, que para min é tan só unha forma máis, xa que no fondo só hai forma en todo o campo do estético. O que lles pido é que acepten a miña visión do estético sen necesidade de argumentación nin moito menos de discusión. É, dicir pídlles que acepten que toda actividade, produción ou pensamento humano, válido en si e por si mesmo, autorreferente, forma parte do campo do estético e, polo tanto, non necesita a xustificación dun obxectivo, aínda que exista e se considere de máxima importancia. Esa é outra cuestión (tamén estética, dende logo).

### A arte de acción

Imos centrarnos agora no obxecto desta conferencia: a arte de acción. Partindo dunha tendencia moi habitual no noso mundo cultural, dende o momento en que existe un nome, unha denominación, damos por sentado que hai algo detrás ou mesmo unha existencia por dereito propio. No caso da arte de acción, pode demostrarse que é así, aínda que non sen esforzo nin dedicación. Ademais, unha vez asentada esa existencia, verémonos na necesidade de distinguir as partes, nun mundo que fai da indiferenciación un dos seus principios fundamentais. O cal sempre é complicado de facer.

A aparición da arte de acción a principios do século XX marca un dos momentos álxidos da autonomía da arte e é a marca máis segura para sinalar o comezo dunha nova época na historia da cultura. É, por dicilo así, a idade adulta da arte moderna, porque esa autonomía buscada polos artistas máis lúcidos do século XIX ten na arte de acción a súa expresión máis radical e acabada.

Dito isto, non pode negarse que tamén neste terreo, como no da pintura abstracta, na poesía visual, na colaxe etc. existen prácticas que se consideraron precedentes. O cal non quere dicir que se retome unha tradición ou se continúe unha visión determinada do estético e os seus produtos. A pesar de que xa hai tempo que existe unha corrente dentro dos historiadores que sostén que hai unha conexión clara entre os movementos de vangarda no século XX e fórmulas artísticas de séculos anteriores, os datos demostran que non é así. É máis, estes intentos "recuperadores" non achegan nin un gramo de comprensión sobre o complexo fenómeno da arte contemporánea, senón máis ben todo o contrario. O que é unha proba a contrario.

A relación da arte de acción con prácticas anteriores, certo "parecido de familia" co histrionismo, o travestismo, con determinadas características das festas saturnais, con

Universidade de Vigo 21/5/08 10:10

**Comentario:** Así non ten sentido, non está ben redactado. cremos que podería ser: *o que é unha proba en contra ou o que é unha proba contraria.*

espectáculos barrocos como a corrida de touros, coas manifestacións relixiosas católicas (dende o auto de fe ás procesións) son innegables. Aínda máis: unha práctica declaradamente estética como "os cadros vivos" do século XVIII, pode verse como arte de acción *avant a l'éttre*.

Pero non deixemos que as árbores das formas nos impidan ver o bosque. As coincidencias, os parecidos, débense aos materiais primarios cos que se traballa. E non hai máis. Nin a forma de facer, nin moito menos a de entender a arte de acción, teñen precedentes en sentido estrito. A súa relación con estas prácticas é moi rechamante porque actúa como unha iluminación cara a atrás: fainos velas baixo novos significados e cunha nova potencialidade. É unha relación sobrevida, típica do século XX, que tamén se deu coa poesía visual, aínda que neste caso aínda con máis forza e efectos académicos.

Cando falamos de arte de acción, falamos dunha estética maximalista que non acepta límites nin obxectivos, porque naceu dunha nova, e ata ese momento descoñecida, forma de vivir, a forma de vivir que producen os países industrializados: iso que se chamou a modernidade.

#### Modernidade e arte contemporánea

Nas primeiras décadas do século XX, a conciencia de que os países desenvolvidos vivían ante un cambio de época estaba xa desenvolvida dentro dos individuos máis lúcidos. Vexamos o que escribía un home como Paul Valery, formado no século anterior, pero capaz de comprender o que estaba sucedendo: «A fundación das belas artes e a fixación dos seus diversos tipos remóntanse a un tempo radicalmente diferente xa do noso, e a homes cun poder sobre as cousas ínfimo en comparación co actual».

Tras establecer este fino diagnóstico, Valery atrevíase co futuro: «Pero o prodixioso crecemento que experimentaron os nosos medios na súa capacidade de adaptación e na súa precisión correlativa déixanos ver, para un futuro próximo, os cambios máis radicais na antiga industria do belo».

Na década de 1920, cando Valery escribe estas *Pièces sur l'art* (que en 1999 editou en España a editorial Visor de Madrid), a modernidade transformou xa a propia idea da arte e do estético a través dos movementos de vangarda, intérpretes privilexiados das achegas da ciencia e da tecnoloxía, e sobre todo do seu impacto cultural, pero non todo o mundo o recoñecía. Ao contrario, a tendencia dominante no mundo da cultura é a da negación e a descualificación do que, sen dúbida, non comprenden. Pola contra, neste punto tamén Valery é un observador capaz de afondar no diagnóstico do que está sucedendo aínda que a súa estética sexa doutra época, ademais con argumentos: «En todas e cada unha das artes hai unha parte física que agora xa non pode ser tratada e considerada como antes; pois, sen dúbida, non se pode continuar subtraendo aos efectos da moderna praxe e a ciencia moderna. Nin a materia, nin o tempo, nin o espazo son, dende hai xa vinte anos, iso que sempre foron, e hai que contar con que tan grandes innovacións cambien toda a técnica das artes, influíndo, polo tanto, sobre a mesma invención e rematando, quizais dun modo máxico, por modificar radicalmente o concepto de arte como tal ».

Este punto de vista, non obstante, necesitou varias décadas para que, grazas ás xeracións que aparecen en público tras a segunda guerra mundial, se xeneralizase no mundo da

arte contemporánea, da poesía e da música. É o que historicamente se denomina como neo-vanguardia, que ten o seu punto de máximo desenvolvemento na década dos sesenta.

É nesas anos cando a arte de acción atopa a súa dimensión propia. Se sucede en América do Norte non é por causalidade: xa dende os anos trinta, un artista chamado John Cage (músico de formación) produciu, seguindo a Dadá (a través de Marcel Duchamp) un pensamento que prima o vital, é dicir, unha reconsideración do estético a través dunha comprensión inédita das novas formas de vivir. É xusta a realización do diagnóstico de Valery, aínda que por camiños que dificilmente el podía imaxinar.

Cage foi un pioneiro, aínda que non no sentido de descubrir un novo territorio que outros, posteriormente, poboaron. Foi tamén o primeiro en poboar e ocupar de forma eficaz e permanente ese territorio, chegando en non poucos casos a desenvolvementos máis avanzados que os dos seus propios discípulos.

De feito, a influencia de Cage proxéctase sobre toda a arte contemporánea a partir da década de 1970: en primeiro lugar sobre a música, a continuación sobre a arte de acción, e despois sobre a arte conceptual. Xunto con Marcel Duchamp é o artista do século XX máis revalorizado década tras década.

Iso débese, sen dúbida, a que os dous representan a liña de evolución máis característica e distintiva da arte contemporánea, coa súa visión dunha unión indisoluble entre a vida e a arte, entre a arte e a vida.

Dende este punto de vista, a existencia de artistas "profesionais" e "especialistas", queda en segundo plano fronte ao artista que vive como pensa e pensa como unha das actividades propias da vida.

Esta é a posición que, a pesar das evidencias, os homes do poder (dende os políticos aos historiadores, dende os xornalistas aos filósofos, dende os docentes aos editores, dende os marchantes aos críticos de arte) non comprenderon. E actuando en consecuencia interpretan e reutilizan toda a arte contemporánea na clave das estéticas anteriores (xa sexan neoclásicas, románticas ou simbolistas, co que producen unha confusión insoportable, da que son os únicos beneficiarios).

#### Posmodernidade e arte de acción

A finais da década de 1970 e comezos da de 1980 prodúcese en todos os países desenvolvidos, unha reacción antimoderna, que no terreo da cultura se centra na recuperación da pintura, e en xeral unha serie de potenciacións, sobre todo do expresionismo. Esta reacción formaba parte dos retomados principios conservadores (neo-con) na economía e na política, os efectos da cal aínda están presentes en xenocidios como o da guerra de Iraq.

Aínda que no terreo cultural os principios neo-con non alcanzaron a efectividade conseguida na economía e na política, si produciron unha nova etapa, caracterizada como posmodernidade: desaparición de radicalismos, pensamento débil, ausencia de ideoloxías, mestura de tendencias innovadoras ou mesmo revolucionarias coas velas fórmulas etc. e ao mesmo tempo aceptación das innovacións e achegas das neovanguardas, aínda que sen os seus compoñentes máis radicais.

Universidade de Vigo 21/5/08 10:16

**Comentario:** Entendemos que *revolucionarios* é un substantivo, é dicir, que equivale a "persoas revolucionarias". Se fose adxectivo e, polo tanto, se referise ás *tendencias*, tería que poñer *revolucionarias*.

A confluencia do que na década de 1970 foi o *happening*, e nos setenta a *performance*, xunto con elementos teatrais e produtos máis ou menos espectaculares producidos pola sociedade de masas, deu lugar ao que agora coñecemos como arte de acción.

Foi xa a finais da década de 1980 cando a arte de acción empezou a existir con entidade autónoma, pouco conectada coa súa xenealoxía vangardista, e non digamos xa coas formulacións experimentais que foron tan decisivas na década de 1960 para o *happening*, e en menor medida para a *performance*. O efecto de retroalimentación que puido existir entre as apropiacións espectaculares (en España *La Fura dels Baus*) e os novos practicantes da *performance* na década de 1990 está por estudar, pero non pode descartarse.

En todo caso, a arte de acción chegou a ser, a partir da década de 1990, nos momentos do seu máximo esplendor e expansión, un xénero híbrido no máis profundo significado do termo. É dicir, un caixón de xastre en que reinan, ao mesmo tempo, unha considerable liberdade, xunto cunha moi visible atmosfera de confusión e malentendidos. É moi rechamante que este conxunto teña un paralelo, case un xemelgo, na poesía visual.

Esta situación, intelectualmente negativa, ten, non obstante, considerables vantaxes prácticas e tácticas: ao non se producir unha canonización como novo xénero artístico, a renovación xeracional prodúcese sen demasiadas dificultades e, ao mesmo tempo, a súa presenza en ámbitos dispares (dende locais alternativos a centros de arte contemporánea, pasando por galerías, teatros, universidades ou casas de cultura) non é considerada contraditoria nin incoherente.

Tamén é moi rechamante que este novo status da arte de acción se dea con pequenas variacións ou diferenzas en todos os países europeos e de forma máis destacada no mundo católico.

#### Presentación fronte a representación

A permanencia, o desenvolvemento e a evolución da idea da arte de acción ao longo de todo o século XX, a pesar de todos os intentos involucionistas, das apropiacións e interpretacións en clave simbólica e das contaminacións teatrais, foi posible porque sempre permaneceu operativa unha liña antitranscendente, antirrepresentativa e antisimbólica.

Este tipo de prácticas entronca directamente, por un lado coas orixes no cabaré de finais do século XIX, e por outro coas propostas futuristas e dadaístas, e de forma especial, como xa sinalamos anteriormente, co pensamento e coa práctica do tándem Duchamp-Cage.

Unha vez establecida pola modernidade a idea de que a transcendencia (relixiosa, política, económica etc.) só ten unha compoñente persoal, a estética queda liberada de interpretacións simbólicas, é dicir, libre de "segundas lecturas", sempre arbitrarias, baseadas na autoridade ou na tradición.

O seu modelo non é xa o discurso metafísico, sempre necesitado de interpretacións e lecturas de segundo ou terceiro nivel, senón o discurso científico e, de forma máis específica, a práctica da ciencia experimental. De aí que esta última denominación apareza durante máis dun século vinculada a moitas manifestacións das vangardas e as neovangardas.

O produto fundamental das sociedades tradicionais, o teatro, pasa a ser visto como un algo propiamente indesexable, exemplo de todos os valores que a modernidade rexeita e despreza: infatuación, falsificación, simulación etc. É dicir, teatralidade e representación.

Unha das utopías herdadas pola modernidade do romanticismo, o culto (laico, iso si) ao natural, non como o contrario de "artificial", senón como o máis afastado de auténtico (que se entende como "o non verdadeiro"), relaciónase directamente con esta nova forma de vivir dende a modernidade.

Por todo iso, á hora de formularse a utilización conxunta do tempo, o espazo e o corpo humano, desbotado o teatral, xorde a acción directa, como presentación e alternativa da representación.

Hai detrás desta formulación, ademais, certo ontoloxismo, un desexo de existir, de presentarse sen máis. Con iso achégase, aínda que só sexa en aparencia, a status fundamentais das sociedades tradicionais, como o sagrado, o diñeiro (ou máis aínda, o ouro) a autoridade etc. porque ademais aquí se trata de mostrar voluntariamente, para cumprir un dos postulados máis extremos do idealismo (esse est percipi) para ser percibido.

Non teño ningunha vocación de censor nin moito menos de descalificador, pero creo que é necesario sinalar que, dentro da arte de acción, os compoñentes teatrais, espectaculares e parateatrais son contaminacións que desvirtúan, ou cando menos deforman, as súas formulacións básicas e definitivas. Non digamos xa os elementos transcendentais, relixiosos ou non, así como os puramente simbólicos, prestixiosos ou autoritarios. Dalgunha forma estas contaminacións son parasitarias e sinalan con certeza a supervivencia nas sociedades posmodernas que nunca tiveron unha auténtica modernidade de elementos retardadores e involucionistas de grande importancia.

É certo non obstante que, primeiro coa modernidade, e despois coa posmodernidade, o significado e alcance dos valores sociais e culturais (especialmente os simbólicos), cambiaron de forma moi decisiva e polo tanto os seus efectos non son comparables aos que tiñan nas sociedades tradicionais. Por definición, na posmodernidade todo é "brando", "débil" ou pouco significativo.

De todos os xeitos, nos países de cultura católica, o futuro da arte de acción como vertebradora da arte contemporánea, e como forma de arte con status propio, vai depender da súa capacidade de supervivencia fronte ás contaminacións, que, como sucedeu dende a década de 1990, non van deixar de aumentar e de reclamar todo o campo para elas. Entre nós, a defensa da modernidade inconclusa segue sendo un postulado imprescindible para a continuidade dunha posmodernidade non involucionista.

Moitas grazas pola súa amable atención. Boas noites.