

Desde Artaud¹

Bartolomé Ferrando
Universidad Politécnica de Valencia

Resumen. El artículo subraya las diferencias existentes entre las nociones de teatro y de arte de acción, como por ejemplo, las que se establecen entre actor y sujeto neutro; entre representación y alejamiento del hecho representativo o entre artificio y acontecimiento real, para afirmar que la neutralidad del sujeto, el alejamiento de lo representativo o la voluntad de aproximación a lo real, y en consecuencia, derivado de ello, diversas formas de relación entre el arte y la cotidianeidad, estaban ya presentes en el teatro de Artaud, que se anticipa así al Situacionismo, a Fluxus, al happening, al Accionismo vienés, al Body art y a la performance art en general, a los que, en mi opinión, influye.

Palabras clave. Representación, cuerpo, límite, arte y vida.

Abstract. The article underlines the differences that exist between the notions of theater and action art, such as those established between the actor and a neutral subject, between the representation and getting away from the fact being represented, or between artificial and true events, to assert that the neutrality of the subject, the remoteness of what is being represented, or the will to approach reality, and consequently derived from this, several types of relationship between art and life, were already present in Artaud's theater, which anticipated *Situationism*, Fluxus, Happening, Viennese Actionism, Body Art and, in general, Performance Art. In my opinion Artaud influences them all.

Keywords. Performance, body, limit, art and life.

En el año 1932 aparece publicado el primer manifiesto del teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Un teatro que arranca desvinculado de la noción de teatro. Un teatro alejado de la palabra como medio para convencer, tratar o conducir intelectualmente al otro, al espectador. Un teatro más próximo a la utilización del gesto, del color, del sonido, de la respiración, del gemido o del llanto como mecanismo para exaltar las energías e incitar al organismo del otro, transformar su cuerpo y alejarlo de la normalidad social. Un teatro de la lucidez. Un teatro en el que no hay distancia entre actores y espectadores. Un teatro que danza y grita. Un modo de retorno al origen.

En repetidas ocasiones, y por motivos diversos, he expuesto mis puntos de vista sobre las relaciones entre el arte de acción y el ejercicio teatral. En mi opinión, ambos recorridos, considerados propios de las artes escénicas, muestran notables divergencias. Tanto la performance, como el happening, el evento o la

¹ Conferencia pronunciada en las **Jornadas mayo del 68. la última vanguardia**, celebradas en Córdoba, los días 19, 20 y 21 de noviembre de 2008.

maniobra, se distancian del ejercicio teatral en general, aunque se mantienen próximos, a su vez, al teatro de Antonin Artaud. Así comenzaré mi intervención, dando cuenta de algunos rasgos que caracterizan al arte de acción y subrayan diferencias con la mayoría de las prácticas teatrales.

En primer lugar diré que la extensión del término *arte de acción* escapa y multiplica a todas luces la dimensión de lo escénico, dado que toda intervención podrá suceder en cualquier lugar: público o privado, enorme o minúsculo y ante una audiencia concreta o en ausencia de ésta. Pero, además, escapa a la dimensión de lo escénico, dado que el arte de acción podrá acoger y adoptar una dimensión poética, escultórica, musical, pictórica, o articularse, por ejemplo, con el video, la danza, la instalación o el circo, generando prácticas desviadas, desencajadas y múltiples.

En segundo lugar hay que afirmar que el accionista no es un actor. El performer ya no realiza un producto dentro de un producto. Ni siquiera, en mi opinión, debe mostrarse como coordinador, regulador o pieza fundamental del evento en el que se inserta. Más bien debería tender a desaparecer en escena, tras adoptar una actitud y un comportamiento próximos al de un material añadido. A este respecto, quiero aportar aquí algunos comentarios de Esther Ferrer en los que remarcaba que *el performer no era un actor, sino un elemento corporal que ejecuta la acción con neutralidad*². También, por otra parte y en otro emplazamiento temporal y geográfico, recomendaba Allan Kaprow que en la práctica del happening *no hubiera audiciones, ni actores, ni papeles, ni ensayos*³, y además, decía que *había que tratar al cuerpo como si fuera un monitor de acontecimientos físicos*⁴. Así entiendo al accionista y al performer: como un cuerpo, como un elemento, como una materia más, inserta en el conjunto de la acción, no lejos de lo defendido por Artaud en su *teatro de la crueldad*.

Y en tercer lugar yo destacaría en la performance, la voluntad de alejamiento de la representación, ejercida sobre todo mediante la búsqueda de nuevos modos de relación y contacto con el objeto, ajenos a las normas de uso. Y así, en mi opinión, una performance será menos representativa, no sólo por la conexión no habitual entre los elementos de que consta, sino también, y sobre todo, por el modo de relacionarnos con ellos más allá del hábito y de las normativas impuestas.

El deseo de alejamiento de la representación hace que la performance sea un arte algo más real. El artificio se deja a un lado. Lo que está sucediendo es lo que ocurre en el momento en el que se lleva a cabo la acción. No se quiere evocar ningún acontecimiento anterior u otro suceso que haya ocurrido fuera de allí. Lo

² FERRER, Esther: *De la acción al objeto y viceversa*. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, entre el 1 de octubre y el 22 de noviembre de 1998, Sevilla, p.17.

³ KAPROW, Allan: "Entrevista de Bárbara Berman", en AAVV: *Allan Kaprow, an exhibition sponsored by the Pasadena Art Museum, September, 1967*, p.10.

⁴ GLUSBERG, Jorge: *El arte de la performance*. Ediciones de arte gaglianone. Buenos Aires, Argentina, 1986, p.100.

que nos enseña es lo que muestra, tras haber quitado la piel del tiempo. Por ello se podría decir que la aproximación a la experiencia es mucho más palpable en la performance que en cualquier otro arte. La misma vida asoma sus ojos en el espacio de la acción. En la performance, la distancia entre el arte y la vida es pequeña, y me parece que, en ocasiones, hasta minúscula.

Pero la representación no es eludible; no podemos prescindir de ella. Todo lenguaje y todo gesto ligado al habla representan de algún modo elementos o acontecimientos reales. En la vida diaria, al decir o nombrar algún objeto o suceso, lo representamos. Y también se puede afirmar, por otra parte, que toda imagen es representativa, aún la más abstracta, y que su recepción evocará de forma más o menos evidente, las propiedades o características de lo representado. Nunca pues, acabamos de salir de ella. Por eso, cuando se habla de la oposición a la representación en la performance, se hace en términos relativos. Se trataría de evitar en parte su presencia, por medio del alejamiento del ejercicio discursivo lógico. Y así, de este modo, al ir relativamente más allá de la representación, nos adentramos y comenzamos a vivir en un territorio más autónomo, más soberano, alejado del referente.

Pero esa voluntad de distanciamiento de la representación constituía uno de los pilares fundamentales sobre los que se asentaba el teatro de Antonin Artaud. Para éste, el ejercicio teatral debía mantenerse libre de toda mimesis, implantando un arte de la diferencia, al que podríamos denominar un arte otro. Ese arte otro, alejado de la representación y adentrado en lo desconocido, nos señalaría un territorio inexplorado y tal vez voluntariamente ignorado por nosotros mismos, y sería capaz de alterar y perturbar nuestra percepción y nuestros sentidos. Una práctica teatral que tiene poco que ver con el *teatro del absurdo*, ya que si este último tiene su punto de anclaje en la escena clásica, en el teatro de Artaud eso no ocurre. *El Arte* -decía Artaud- *no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio transcendente con el que el arte nos pone en comunicación*⁵. Y lo hace por la mediación de ese espacio diferente y desconocido, alejado en la medida de lo posible de toda forma de representación.

Y es que si la palabra y la nominación constituye, ya lo hemos dicho, uno de los mecanismos inevitablemente ligados al hecho representativo, será de suma importancia transgredir ese límite, destruyendo el lenguaje que aluda o evoque cualquier hecho u objeto conocido, para acceder así a otro espacio en el que la representación agonice. Sobre esos surcos camina el teatro de Artaud, apuntando al abandono de la palabra para construir un lenguaje autoreferencial más allá de todo significado, plagado de alaridos, de silencios, de explosiones vocálicas, de rastros sonoros, de rozaduras o de murmullos. Un teatro de la crueldad que danza y grita. La nueva palabra no dice; tan sólo suena, se acelera, retumba o estalla: una glosopoesis, marca de la condensación-destrucción y ajena al sentido, pero enraizada en un lenguaje otro, anterior al habla, ancestral, arcaico y primitivo, que supuestamente contiene y abarca todos los lenguajes.

⁵ ARTAUD, Antonin: *Oeuvres complètes, T.IV*, Ed. Gallimard, Paris, 1956-57, p. 310.

Glosopoiesis que escapa a lo gramatical y se emplaza en una posición de pérdida, allí donde la comunicabilidad superficial podría perder pie. *Hay que destruir el lenguaje*, -decía Otto Mühl-, *porque a través del lenguaje, la persona se ha alejado de sus sentimientos íntimos*⁶. Hablamos de una glosopoiesis, frecuente en los textos de Artaud de los últimos años, la cual, comenta Derrida, *nos acompaña al borde del momento en que la palabra no ha nacido todavía*⁷, como con su / *yo ana / ka nemkon / nestrura / kom nestrura / kauna /*, con aquella / *narch / indalizi / dalsk / aldi/* o también con su / *oc e / proc/ or ero / ke doc ta / or / e doctri / or / era / Rada /*. Glosopoiesis que lleva la savia del *Kp'erioum* de Raoul Hausmann o del *Gadgi Beri Bimba* de Hugo Ball, y que influye sin duda en los *Crirhythmes* de François Dufrené, en los *Audio-poèmes* de Henri Chopin, y en general en toda la poesía fonética o sonora que acompaña o forma parte, en ocasiones, del arte de acción.

Pero también Artaud identificó el teatro de la crueldad con la vida misma. La propuesta de identificación entre el arte y la vida, expuesta con anterioridad por el futurismo, el dadaísmo, el fauvismo y el surrealismo, y reclamada a posteriori por el nuevo realismo, la action painting, Cage, Fluxus, Zaj o el accionismo vienés, en cualesquiera de los happenings, eventos, maniobras o performances que llevaron a cabo, fue también reivindicada por Antonin Artaud con estas palabras: *he dicho, pues, "crueldad" como hubiera podido decir "vida"*⁸. Pero se trataría de una vida alejada de formalismos y superficialidades. El teatro, y el arte en general exigían un espacio distinto. *Es la mente, la que produce arte...y el espacio en el que el arte es consumido, es también la mente*, decía Susan Sontag en un ensayo sobre Artaud⁹. Y aquí añadiré esta otra frase del mismo Artaud que decía: *es la vida la que debe conducir al pensamiento a fin de conducir la vida*¹⁰. Artaud apuntaba así hacia una forma de creación permanente basada en la experiencia. Hacia una forma de creación global que incluyera todas las artes, y que estaría encarnada en el pensamiento de todo sujeto liberado de su individualidad. No se trataría pues de una propuesta limitada y circunscrita a la persona; se trataría más bien del enunciado de una práctica anclada en un sujeto perforado y abierto, *a fin de poder conducir la vida*. Una vida individual-colectiva, generadora de nuevas formas de subjetividad, pero de una subjetividad permeable, porosa, atravesable. Tal vez, para algunos, por este proceder, el concepto de obra de arte perdería peso o desaparecería. Para otros en cambio, entre los que me incluyo, tanto la escritura como la pintura, la escultura, el video o la danza serían vividos por el sujeto de manera integrada y sin jerarquía alguna, en una experiencia en la que los sonidos y las cosas hablarían con su propio lenguaje. Bastaría sólo saber escucharlos con atención; con gran atención.

De este modo, Artaud se anticipó al situacionismo, así como también a Fluxus, al happening y a la performance. Sin embargo, para el situacionismo no se

⁶ MÜHL, Otto: *Lettres de prison*, Les presses du réel, Dijon-Quetigny, 2004, p. 95.

⁷ DERRIDA, Jacques: *Dos ensayos*, Edit. Anagrama, Barcelona, 1972, p. 52.

⁸ ARTAUD, Antonin: *Oeuvres complètes, T.IV*, Ed. Gallimard, Paris, 1956-57, p. 137.

⁹ SONTAG, Susan: *Aproximación a Artaud*, Ed. Lumen, Barcelona, 1976, p. 25.

¹⁰ SOLLERS, Philippe: *L'écriture et l'expérience des limites*, Éd. Du Seuil, Paris, 1968, p. 92.

trataba de desarrollar una forma de creación global que incluyera todas las artes como proponía Artaud. Se quería más bien ir más allá del arte como producto, para dirigirse hacia una transformación de la actitud y del comportamiento. Y así, tras el abandono de cualquier forma de arte anestésico ligado al museo, al espectáculo, al objeto o a la especulación, el situacionismo trataba de encaminarse hacia una revolución de lo cotidiano y hacia la invención de un nuevo arte de vivir. Se trataba de construir momentos de vida y situaciones ligadas a la experiencia, que apuntaran a la transformación plástica y artística de ésta. No sería pues del todo procedente hablar aquí de una propuesta de unidad entre el arte y la vida, sino que más bien habría que hablar de la creación de un nuevo arte, efímero e inmaterial, enraizado y derivado de lo cotidiano, tras el fin del Arte con mayúscula. De la creación de un nuevo arte ligado al juego. *Todo nuevo comportamiento será un juego*¹¹, decían. Y se trataría de un juego no regresivo, dirigido a la construcción de un arte global, carente de espectadores. No obstante, a pesar de lo comentado, se advierte la existencia de una fuerte conexión ideológica entre Artaud y el situacionismo, quienes a su vez fueron decisivamente influyentes en Henry Flynt, en George Maciunas y en la práctica del happening y de Fluxus en general, allí donde la noción de juego y la identificación entre el arte y la vida ocupaban una posición muy relevante.

Por otra parte, para Artaud cada acontecimiento tenía un centro; disponía de un centro; ocupaba un centro; y cada uno de ellos disponía de su propia presencia y de su propio discurso. Estas ideas de Artaud, próximas a las de Suzuki y consideradas tanto por John Cage como por Allan Kaprow, fueron aplicadas literalmente a la práctica del happening. En un libro de entrevistas llevadas a cabo por el musicólogo Daniel Charles, Cage decía lo siguiente: *el Zen nos enseña que, en realidad, nos encontramos en una situación que no coincide con ningún centro, es decir, que en relación con aquel cuadro, estamos descentrados. En esta situación, lo que está en el centro es cada cosa. Hay entonces, sin duda alguna, una pluralidad de centros, una multiplicidad de centros, y todos se interpenetran*¹². El happening se construye así, de ese modo: en base a la existencia de una pluralidad de ejes-centro que conviven a modo de collage de espacios-tiempo, independientes unos de otros y articulados de forma ilógica. El happening no será suma, sino un cruce de eventos en los que el individuo entra a formar parte, provisto de su propio centro, pero a su vez descentrado del conjunto. El influjo ejercido por Artaud es también evidente.

Existe una línea, un trazo de unión entre Artaud y algunas prácticas propias del arte de acción y de la performance. Los accionistas vieneses mostraron admiración por su teatro. Una admiración que fue manifiesta tan sólo hace algunos años debido a que el *teatro de la crueldad* tuvo una tardía traducción al

¹¹ PINOT-GALLICIO, Giuseppe: “Discurso sobre la pintura industrial y sobre un arte aplicable”, en *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Las ediciones de La Piqueta, Madrid, 1977, p. 109.

¹² CAGE, John: *Para los pájaros*, Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela, 1982, p. 103.

alemán. *Artaud es mi hermano*, dirá Hermann Nitsch en el curso de una conversación en febrero de 1996 en Prinzendorf¹³.

Artaud proponía rehacer el cuerpo y mentalizarlo, y para ello, el cuerpo debía apropiarse del pensamiento. *Habría que tender hacia una mentalización del cuerpo y hacia una sexualización de la consciencia*¹⁴. *Hay una mente en la carne*, escribe, *una mente rápida como el rayo*¹⁵. Una carne que estaría en disposición de conocer, ignorada hasta entonces por el pensamiento, pero también una carne, nos dirá, que rechaza el pensamiento y la consciencia. Una carne ignorante, repulsiva, que pone trabas a su mentalización. No obstante, será hacia el cuerpo hacia donde Artaud dirija su interés. *No hay nada que me importe*, -decía-, *excepto aquello que atañe directamente a mi cuerpo*¹⁶. Para Artaud, en definitiva, será la carne la única que podrá alcanzar el conocimiento. *No hace falta dios cuando reina la materia, el cuerpo*.¹⁷

El accionismo vienés fue también un arte del conocimiento. De un conocimiento que se obtiene tras arrastrar a la persona a su propio límite. Será en el límite donde el sujeto descubrirá y desvelará todo aquello que le había sido negado y rechazado. Un conocimiento para el que será exigible la metamorfosis del cuerpo. La forma del cuerpo *no era un fenómeno natural. El cuerpo no es naturaleza sino cultura*¹⁸, comenta Schwarzkogler. *En el cuerpo, la sexualidad debería ser tan importante como la alimentación*¹⁹. Por eso, al agredir al propio cuerpo, al violentar a la propia materia, se está actuando con violencia sobre la misma sociedad que le ha dado forma mediante castigos, inhibiciones y represiones.

El arte, decían, debe alterar y conmover. En el accionismo vienés toda tendencia autodestructiva, determinada por la mente y no regida por ésta, estaba anclada y fundamentada en el propio deseo y dirigida a su vez contra el poder del otro. Así, de ese modo y por esta razón, el instinto reprimido aflora, entreabriendo las puertas al conocimiento. *Para qué se hace arte?: para dominar la vida*, -decía Mühl-. *El arte, como la filosofía, es un conocimiento que se refiere a la vida*²⁰. Una vida en la que toda destrucción dará paso a una posterior construcción y a una terapia. *El destructivismo vuelve a lo humano, más humano*²¹. Artaud, como vemos, está presente.

Pero aunque el accionismo vienés y el arte conceptual se consideren los precursores del body art, cabría también hablar de la influencia que Artaud tuvo

¹³ VVAA.: *L'art au corps. Le corps exposé. De Man Ray à nous jours*, Musées de Marseille, Francia, 1996, p. 20.

¹⁴ SONTAG, Susan: *Aproximación a Artaud*, Ed. Lumen, Barcelona, 1976, p. 58.

¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ DEL BARCO, Oscar: Introducción al libro *Antonin Artaud. Textos 1923-1946*, Ediciones Caldén, Buenos Aires, 1976, p. 25.

¹⁸ SOLANS, Piedad: *accionismo vienés*, Nerea, Guipúzcoa, 2000, p. 36.

¹⁹ MÜHL, Otto: *Lettres de prison*, Les presses du réel, Dijon-Quetigny, 2004, p. 121.

²⁰ *Ibid.*, p. 148.

²¹ *Ibid.*, p. 358.

sobre Pane, Journiac, Oppenheim, Acconci, Rinke o Burden, entre otros artistas. La propuesta de Artaud *de tender hacia la mentalización del cuerpo y la sexualización de la consciencia*, estuvo presente también en la práctica del body art, iniciado en 1969 como respuesta al fracaso de la sociedad industrial. En el body art, el cuerpo matérico se convertirá en un sistema de signos. El cuerpo matérico será un lienzo sobre el que se escribirá, se dibujará y se esculpirá, lejos ya de cualquier exaltación o defensa de la belleza. Un cuerpo matérico, sin texto ni escenografía alguna, superficie de comunicación colectiva, que hablará con su propio lenguaje en contra del establishment y de una sociedad enferma, determinante de nuestro malestar y esclavitud.

Para el body art, nuestra sexualidad canalizada y reprimida engendra frustración y agresividad. *Una verdadera pieza de teatro, perturba los sentidos y libera al inconsciente reprimido*²², decía Artaud. El body art, impregnándose de violencia, enlazada con el deseo y la ternura, manifestó su rechazo contra la misma violencia, mediante una actitud destructiva que a su vez, era una catarsis, manifestando una actitud próxima a las ideas del accionismo vienés. Una actitud que profundizó y ahondó de ese modo en el conocimiento de uno mismo. Pero, además, una actitud que desafió, alteró y *perturbó los sentidos* del otro, mediante un efecto de identificación y de empatía. Gina Pane, por ejemplo, en su *Escalade non anesthésiée*, a través de un subjetivismo extremo, no sólo sufría su propio dolor sino que lo comunicaba al otro: a ese otro allí presente en su acción. El dolor que ella sufría, traspasaba su cuerpo y provocaba a quien tenía a su lado, *traicionando así el secreto de la seducción, como diría Baudrillard*²³. Hablo aquí de un concepto de provocación entendido etimológicamente como llamada al otro: a ese otro del que se espera respuesta. *Lo importante era poner la sensibilidad en estado de percepción más profunda, más fina*²⁴, decía Artaud, mientras Pane asociaba el descubrimiento de su propio cuerpo con el grado de debilidad que éste contenía; quería construir un lenguaje basado en la herida, o hablaba del silencio, más allá de la palabra, como el medio más idóneo para producir un despertar de la consciencia. Las acciones de Pane, de Acconci o de Burden tras *perturbar los sentidos*, exigían una respuesta o reacción inmediata a su grito, a su invocación, a su llamada. Un modo de intervención, el del body art, que a pesar de ser rechazado por muchos, sigue hoy teniendo influencia en el arte de la performance. La marca de Artaud sigue viva.

²² AZNAR, Sagrario: *El arte de acción*, Nerea, Guipúzcoa, 2000, p. 16.

²³ BAUDRILLARD, Jean: *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona, 1988, p. 57.

²⁴ AZNAR, Sagrario: *Op. Cit.*, p. 16.